



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, TEORIA E CRÍTICA
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS SEMIÓTICOS
ORIENTADORA: Prof.^a. DR.^a ELINÊS DE ALBUQUERQUE OLIVEIRA
CO-ORIENTADOR DR. VALÉRIO FIEL DA COSTA

Tese para doutoramento

**ANÁLISE DO CONCERTO CANTATA BRUTA: UMA SEMIOSE DA
VIOLÊNCIA**

MICHEL DE LUCENA COSTA

JOÃO PESSOA – PB

2019

Michel de Lucena Costa

**ANÁLISE DO CONCERTO CANTATA BRUTA: UMA SEMIOSE DA
VIOLÊNCIA**

Tese apresentada como pré-requisito
para obtenção do título de Doutor em
Letras, na área de Literatura, Teoria
e Crítica, pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da UFPB.

João Pessoa
2019

C837a Costa, Michel de Lucena.

ANÁLISE DO CONCERTO CANTATA BRUTA: UMA SEMIOSE DA
VIOLÊNCIA / Michel de Lucena Costa. - João Pessoa,
2019.

284 f. : il.

Coorientação: Valério Fiel da Costa.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Cantata Bruta. 2. Música. 3. Literatura. 4.
Violência. 5. Angústia. 6. Semiótica da Cultura. I.
Título

UFPB/CCHLA

Michel de Lucena Costa

**ANÁLISE DO CONCERTO CANTATA BRUTA: UMA SEMIOSE DA
VIOLÊNCIA**

Tese apresentada como pré-requisito
para obtenção do título de Doutor em
Letras, na área de Literatura, Teoria
e Crítica, pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da UFPB.



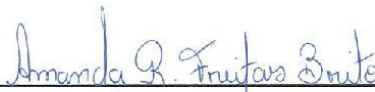
Prof.^a. Dr.^a Elinês De Albuquerque Vasconcelos E Oliveira (Orientadora)

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Prof. Dr. Valério Fiel da Costa

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Prof.^a Dr.^a Amanda Ramalho de Freitas Brito

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Prof. Dr. Luís André Bezerra de Araújo

Centro Universitário Dr. Leão Sampaio (UNILEAO)

João Pessoa

2019

**A Bernardo, que quase pacientemente espera seu pai terminar a tese para
brincarmos e cozinarmos juntos.**

Agradecimentos

Ao meu filho, Bernardo (bicho lindo) Costa Linhares e sua paciência impaciente, perguntando todos os dias se eu estava perto de terminar a tese. Meu parceirinho de rimagem...

À minha companheira, Maria Juliana. Agradeço profundamente pelo seu dom de motivar, de orientar o coração, a mente e me ajudar a manter o discernimento necessário para continuar produzindo e vivendo. Não há ombro em que chorei e ri mais na vida sobre esta tese do que o seu. Te amo e a ti sou grato enquanto existir.

À minha família, meus pais, irmãos e à minha sogra, que tanto me apoiaram em vários aspectos da vida. Mais que tudo, uma enorme gratidão.

À minha orientadora, Dr.^a Elinês Albuquerque, por todo apoio e cobrança durante a pesquisa, sem as quais este trabalho não teria sido concluído.

Ao meu coorientador, Dr. Valério Fiel da Costa, por me abrir os olhos da inúmeros aspectos essenciais para a análise musical.

À banca, formada pelos professores Dr. Luís André, Dr.^a Amanda Freitas, Dr. Charles Ponte, Dr.^a Raíra Costa e ao Dr. Antônio Rodrigues por se disporem a ler esta tese, fazendo todos os apontamentos pertinentes e necessários para o desenvolvimento deste trabalho e para o meu crescimento pessoal enquanto pesquisador.

Aos meus amigos, que tanta força emanaram para que terminasse essa etapa tão importante da vida.

Ao PPGL pelo apoio em todos os momentos em que precisei e os que não precisei também, pois estão sempre a postos para nos ajudar;

Ao CNPq/Capes pelo financiamento desta pesquisa. Sabemos o quão importantes são estes órgãos de financiamento, sem os quais muito do que se produziu no Brasil não teria saído da mente de tanta gente empenhada. Mais do que nunca, é preciso defender estas instituições que tanto transformaram, transformam e transformarão a nossa sociedade. Por isso não esqueço que é momento de celebrar o término de uma trajetória, mas sem esquecer dos milhares que também têm direito de sonhar, pensar, pesquisar e produzir. Por isso...

Às minhas e aos meus que, de mãos dadas, garantirão a luta.

RESUMO:

Esta pesquisa tem por objetivo realizar uma análise do concerto *Cantata Bruta*, realizado no fim de outubro de 2011, no antigo Cine Banguê do Espaço Cultural, em João Pessoa-PB. O interesse por este tema surgiu pelo fato desta obra ser baseada em uma seleção de contos do livro *A História Universal da Angústia*, de Waldemar Solha. Temos, portanto, uma obra literária sobre a qual foi feita uma releitura, sendo transformada em música. Buscamos entender como ocorre o trânsito entre essas linguagens, compreendendo, além deste processo de tradução intersemiótica, como elas dialogam com os conceitos de angústia e de violência. Como fio condutor desta pesquisa, nos utilizamos da semiótica de extração russa, mais conhecida como Semiótica da Cultura.

Palavras-chave: *Cantata Bruta*, música, literatura, violência, angústia, Semiótica da Cultura.

ABSTRACT:

This research aims to perform an analysis of the *Cantata Bruta* concert, held at the end of October 2011, at the old Cine Banguê do Espaço Cultural, in João Pessoa-PB. Interest in this theme arose from the fact that this work was based on a selection of short stories from Waldemar Solha's *A História Universal da Angústia*. We have, therefore, a literary work on which a rereading was made, being transformed into music. We seek to understand how the transit between these languages occurs, understanding, in addition to this process of intersemiotic translation, how they dialogue with the concepts of anguish and violence. As a guideline of this research, we use the Russian extraction semiotics, better known as Semiotics of Culture.

Keywords: *Cantata Bruta*, music, literature, violence, anxiety, Semiotics of Culture.

Sumário da Tese

Introdução	10
1. Fundamentação teórica.....	13
1.1. Angústia na filosofia: “isso que não ousou dizer o nome”	13
1.2. Psicanálise e a palavra cortada à flor da pele.....	24
1.2.1. Duas margens: as teorias de Freud acerca da angústia.....	27
1.2.2. Baião de Lacan: xaxando entre a Psicanálise e a Linguagem.	32
1.3. Estética da Violência.....	40
1.3.1. Compositor de destinos	41
1.3.2. Da vida digital.	44
1.3.3. Violência vicinal.....	49
2. Semiótica da Cultura	55
2.3.1. Teatro e semiótica.....	61
2.3.2. Palavra	64
2.3.3. Iluminação	65
2.3.4. Gestos	67
2.4. Música, sons e significados	68
2.4.1. Revisitando a semiologia musical	69
2.4.2. Música e Semiótica da Cultura.....	70
3. Analisando as partes da Cantata.....	78
3.1. Quadro H: Fernanda (Orlando Alves).....	83
3.2. Abertura (Munch) e Léguas de Fogo – Quadro A.....	90
3.2.1. Do texto para o espetáculo.....	91
3.3. Salão das Lembranças – “a paz que eu não quero seguir”	97
3.4. Fechadura congelada – entre o Interlúdio e o Quadro	105

3.5. “Alláh Akbar”: a morte em nome de Deus, pois “Eles Merecem” – Quadro B e terceiro interlúdio.	112
3.6. Surdez Necessária – Interlúdio 2	131
3.7. Almas submersas: a espiral do fim – Quadro C	133
3.8. “Mamãe, estou cega!”	138
3.8.1. Elos, perguntas e picos	139
3.8.2. A tríplice angústia do fogo	144
4. Conclusões finais.....	159
5. Referências.....	162
ANEXOS.....	167
Entrevistas	168
1. Entrevista com Didier Guigue.....	168
2. Entrevista com Orlando Alves	170
3. Entrevista com Marcílio Onofre.....	172
4. Entrevistas/orientações com Valério Fiel da Costa.....	177
5. Entrevista com Wilson Guerreiro.....	179
6. Entrevista com Eli-Eri Moura	181
Grade da orquestra (Cantata Bruta).....	187

Sumário de ilustrações

Figura 1: (ALVES, 2012, p. 4).....	38
Figura 2: Morfologia da Cantata Bruta	79
Figura 3 Divisão do Quadro H: "Fernanda"	86
Figura 4: Quadro O Grito - Edvard Munch	90
Figura 5	95
Figura 6: Estrutura do Quadro E	100
Figura 7: Seção B - Quadro E.....	102
Figura 8: Interlúdio 1 - Fechadura Congelada.....	106

Figura 9: Quadro D - Fechadura Congelada	110
Figura 10: Trecho - Quadro D - Fechadura Congelada.....	111
Figura 11: Quadro B, Letra D	120
Figura 12: Allah Akbar. Trecho 1	121
Figura 13: Allah Akbar. Trecho 2	121
Figura 14: Esquema do Interlúdio Eles Merecem	125
Figura 15:	136
Figura 16:	136
Figura 17: Quer Prosseguir?	140
Figura 18: Quadro J	150
Figura 19: Quadro J	150

Introdução

A tese que ora se inicia buscará apresentar uma análise do concerto intitulado de *Cantata Bruta*. As primeiras récitas deste concerto ocorreram no final de outubro de 2011, sendo executada por um grupo composto pela Orquestra de Câmara da Prefeitura Municipal de João Pessoa, sons eletrônicos, coro Sonantis, dois atores sendo estes Suzy Lopes e Walmar Pessoa, e dois solistas, quais sejam a soprano Maria Juliana Linhares e o tenor Edd Evangelista. Foi uma composição coletiva que teve a assinatura de seis membros do Compomus – Laboratório de Composição Musical da UFPB: Valério Fiel da Costa, Wilson Guerreiro, Didier Guigue, Marcílio Onofre, Orlando Alves e Eli-Eri Moura, sendo este último o diretor geral do espetáculo e também o regente que comandaria todo o conjunto informado acima. Estas récitas as quais me refiro foram realizadas no Cine Banguê do Espaço Cultural, atual Sala de concertos José Siqueira. Delas, tenho o registro em vídeo de apenas uma das noites de apresentação, sendo ele o material base sobre a qual realizarei a análise.

O conceito para esta obra surgiu de uma vontade de homenagear o multiartista Waldemar Henrique Solha, que em 2011 completava 70 anos de vida. Solha é reconhecido como pintor, diretor de teatro, ator, dramaturgo, dentre outras qualidades artísticas, motivo pelo qual é uma figura marcante para a produção artística de nosso Estado.

Reunidos os membros do Compomus, o passo seguinte foi escolher qual material de Solha seria transformado em música. Das várias possibilidades, acabaram por escolher um capítulo do seu livro *História Universal da Angústia*, lançado em 2005. O capítulo escolhido chama-se *Gigantesca Morgue*, e é composto por cento e vinte e seis minicontos, criados e selecionados a partir do material produzido para uma coluna de jornal onde escrevera durante um intervalo de dez anos.

Feita a seleção do material, os compositores se reuniram para definir a forma do concerto, as formações musicais, quais os contos escolhidos por cada um e qual a ordem das peças para estruturar a referida obra.

O passo seguinte surgiu do meu interesse enquanto investigador. Busquei entender o que seria esta angústia, tão marcante no título do livro, e como ela estaria expressa nos contos e, por seguinte, nas músicas. O que seria a angústia em som? O que seria a violência sonora? Por que estas mesmas notícias, tão banalizadas no cotidiano, são vistas

de maneira completamente diferente no concerto? O que leva a esta sensação de estranhamento?

Em tempo, fui um dos coralistas do coro Sonantis neste concerto. Como não cantávamos em todas as peças e estávamos parados em pé atrás da orquestra e de frente para o público, pude observar algumas reações que me despertaram ainda mais a curiosidade. Via algumas expressões de estranhamento com aquela proposta sonora que se desenhava para o público no Cine Banguê, assim como vi rostos indiferentes e também pessoas que se levantaram para ir embora. Alguma coisa deve ter ocorrido para a partida delas, informações estas que nunca terei conhecimento. Mas também recebi relatos de alguns espectadores e muito foi falado sobre essa agonia que o concerto causou.

Tinha então o mote inicial: há alguma coisa de diferente no processamento das notícias no formato do concerto. O que propiciaria esta mudança? O som, o texto, a luz, as performances ou tudo isso junto? Estas primeiras impressões resultaram na produção de um artigo publicado em 2013 com algumas hipóteses e que, seis anos depois, se aprofundaram materializando-se nesta tese que ora se apresenta. Dentre as hipóteses, levantava, na época, um estranhamento causado pela recepção musical que alterava a percepção das mesmas notícias em um suporte diferente do cotidiano.

Para organizar toda esta discussão, iniciamos os estudos sobre o conceito de angústia, focando em sua definição tanto para a filosofia quanto para a psicanálise. Após estes estudos, centraremos o foco nas discussões acerca da violência, presentes no cotidiano de várias formas, mas especialmente naquelas veiculadas pelos meios de comunicação. Em seguida, estudaremos o que é a Semiótica da Cultura e como ela nos ajudará a dialogar com os diversos sistemas sógnicos presentes no concerto para entender como ocorreu nele a semiose da angústia e da violência. Aqui foi preciso estudar a semiótica do teatro e suas diversas possibilidades de signos dentro de um espetáculo, realizando um aprofundamento maior sobre a importância da música, do som propriamente dito enquanto uma linguagem.

Como cada compositor apresenta uma estética muito própria de criação, além de minhas próprias limitações como conhecedor da linguagem musical, foram realizadas entrevistas com eles para entender como foi o processo de cada um para construir as peças utilizadas no concerto. É deste ponto que verticalizo as análises dialogando com as informações obtidas através das entrevistas e o olhar próprio de pesquisador, buscando entender como cada um ressignificou o(s) conto(s) escolhido(s), extraindo deles as mais variadas possibilidades de interpretação sonora da violência.

Ditas estas primeiras palavras, passemos para a tese, pois nela estas informações estarão melhor discutidas.

1. Fundamentação teórica

Nos dois primeiros capítulos, serão traçadas as bases teóricas nas quais a pesquisa se apoiará. Como exposto na introdução, para realizar as análises propostas nos objetivos gerais, será preciso compreender determinados percursos tomados pelo Concerto, que vão desde a concepção estética do texto à estilística dos sons e à performance dos concertos realizados em outubro de 2011. Para tanto, seguiremos a seguinte subdivisão: o primeiro capítulo versará sobre a angústia e a violência, enquanto que o segundo terá como foco a Semiótica da Cultura.

1.1. Angústia na filosofia: “isso que não ousou dizer o nome¹”

O primeiro ponto a ser discutido será a angústia, que é o tema central do livro de Waldemar H. Solha, a obra-base para a criação desse espetáculo. Como dito anteriormente, a obra chama-se *História Universal da Angústia*, lançada em 2005, e é composta por sete capítulos, sete narrativas, em que são trazidas as angústias de seis personagens centrais da história da humanidade e uma coletânea de contos baseados também em fatos e notícias que marcaram o mundo, seja na atualidade ou no passado. Dentre os capítulos, temos a angústia de um homem internado num manicômio que se denominava o profeta Lucas, do Novo Testamento. Perpassamos pelas angústias do Rei Saul, envolvido entre os jogos de poder do profeta Samuel e o irônico-trágico fim que o espera, ao ter de solicitar a ajuda do espírito do já falecido profeta mesmo quando havia expulsado toda sorte de adivinhos e profetas de seu reino. As angústias do rei Parsifal enquanto menino, superprotegido por sua mãe, Erzelaide, das agruras do mundo, tomando, subitamente, a noção da morte, da violência e a missão de seu pai, Gamuret, em retomar o Santo Graal. Perpassamos pelas agonias do Rei Édipo redimensionado num tempo futuro, cuja tragédia se apresenta, mais do que no original grego, tecida por fios de interesse político, repaginando, inclusive, a própria imagem materna. Encerrando as personagens, temos a angústia de Hamlet narrada por Horácio e na atualidade, como se a

¹ Trecho da canção “Isso”, de Chico César.

raiva, o ódio e a manipulação do príncipe da Dinamarca houvesse atravessado o tempo, tornando-se tão presente quanto há quatro séculos. Por fim, temos o capítulo a “a gigantesca morgue”, uma coleção de minicontos redigidos por mais de uma década para um jornal local da Paraíba, em que Solha reelaborou notícias, fatos e dados históricos sob uma perspectiva hodierna, atualizando a violência antes apresentada.

Se observarmos apenas esta seleção feita por Solha, podemos identificar a angústia presente em vários momentos da história da humanidade, ou aquilo que representa toda a humanidade, segundo o autor. É interessante perceber esta afirmação, pois ela rende uma determinada discussão. Observemos os personagens citados: Lucas, o rei Saul, rei Parsifal, rei Édipo e, por fim, o príncipe Hamlet. Ao situarmos estas personagens em uma espécie de mapa mental, conseguimos localizá-las circundando entre o Oriente Médio e a Europa. Mesmo a presença de personagens mais orientais já é um pouco controversa, pois foram assimilados pela tradição e pela cultura ocidentais, haja posto que são figuras importantes de uma das religiões mais numerosas no planeta, o cristianismo. Em outras palavras, na *História Universal da Angústia* não há a presença de narrativas de outras regiões, como por exemplo, “as angústias de Gangazumba”, ou algum rei de Daomé, se pensarmos nesta tradição afro-brasileira. É interessante perceber também como a angústia, embora seja um termo feminino, só foi representada como sentimento fruto da ação de homens. O que seria a angústia de Cleópatra, de Maria Madalena ou da própria Lillith?

Apesar de trazer toda esta problematização, é preciso situarmos a obra. Antes de mais nada, ela não é um documento historiográfico ou enciclopédico. Trata-se de uma obra literária, para qual o autor possui sua licença de criação poética. Mesmo que percebamos uma perspectiva que, embora se proponha universal, concentre-se em fatos e personagens de determinados lugares, numa perspectiva mais eurocêntrica, não é nosso objetivo “exigir do poeta que determine o conteúdo de sua lata /na lata do poeta tudonada cabe/ pois ao poeta cabe fazer/ com que na lata venha caber/ o incabível²”. Deste modo, apesar de notarmos esta preferência por parte de Solha, não será nosso objetivo aqui realizar tal discussão. As recentes colocações foram feitas justamente por um respeito à obra sobre a qual nos debruçamos, mostrando, inclusive, atenção a determinados detalhes que poderiam passar despercebidos. Continuemos, pois, a análise.

² Trecho da música “metáfora”, de Gilberto Gil, lançada no álbum “Um Banda Um”, de 1982, lançado pelo selo Warner.

Do século V antes de Cristo à atualidade, são vários os momentos em que Solha faz a correlação entre este sentimento e fatos históricos ou literários. A escolha dele foi guiada por um fazer estético e também ideológico, em que pôde traçar trajetórias para personagens da literatura e da história reinterpretados pelo signo da angústia, mas podemos também achar outros caminhos epistemológicos, como os estudos clássicos da psicanálise, desenvolvidos por Freud. Principalmente na primeira fase de seus estudos, em que apresentou uma estruturação inicial da psicanálise, Freud se utilizou de personagens da literatura para exemplificar determinados estados psíquicos, como é o caso do Complexo de Édipo, dentre outras teorias. Um caminho similar tomou a pesquisadora Sônia Leite. Ela objetivou explicar o que seria a angústia em um livro, mas trazendo para a discussão o significado deste conceito para a filosofia, para em seguida comparar com elementos da literatura para, por fim, apresentar o que é este sentimento sob o enfoque da psicanálise. Para esta autora,

Uma das mais antigas indicações sobre essa vivência encontra-se na conhecida “Alegoria da caverna”, livro VII da República, de Platão (428/7-348/7 a.C.), quando ele sublinha a diferença entre o mundo sensível e o inteligível, indicando que o verdadeiro conhecimento se concretiza quando se tem acesso a este último. O filósofo grego destaca, nesse célebre ensaio, a necessária passagem das trevas para a luz apontando que, no caminho em direção ao conhecimento, há um trabalho a ser realizado que num primeiro momento ofusca e cega o homem. Não estaria, aqui, uma das primeiras referências indiretas à experiência da angústia como ausência de representação e sentido? (LEITE, 2011, p.11)

A última linha desta citação traz uma informação fundamental para a discussão sobre o que é a angústia: “ausência de representação e sentido”. Este poderia ser o mote inicial para a análise psicanalítica deste sentimento, mas por uma questão de opção, este prisma será melhor debatido mais à frente. Continuemos com a angústia na filosofia.

Uma primeira tentativa para a definição deste termo resultou em uma busca etimológica. A partir de algumas sinalizações trazidas por Sônia Leite, bem como Vera Pollo e Sandra Chiabi, urgiu a necessidade de consulta de um dicionário de latim, sendo escolhido o de Ernesto Faria. Para ele, o vocábulo original seria o substantivo *angustia*, -æ, que dentre outras coisas, significa “espaço apertado, estreiteza, desfiladeiro” (FARIA, 1962, p. 77). Além de definir o termo, Ernesto Faria indica trechos de obras em que ele foi utilizado, citando Cícero e Sêneca. Em outras palavras, desde a antiguidade fala-se

sobre esta sensação de estreitamento, de aperto, causado pela angústia. Sêneca, por exemplo, em sua obra “Tranquilidade da Alma” discute sobre estes elementos capazes de retirar a paz do espírito:

Daí este aborrecimento, este desgosto de si, este redemoinho de uma alma que não se fixa em nada, esta sombria impaciência que nos causa nossa própria inércia, principalmente quando coramos ao confessar as razões, e o respeito humano recalca em nós nossa angústia: estreitamente encerradas numa prisão sem saída, nossas paixões aí se asfixiam. Daí a melancolia, a languidez e as mil hesitações de uma alma indecisa, que a semi-realização de suas esperanças prolonga. (SÊNECA, 1985, p. 394)

Como podemos perceber, embora não de forma direta, o texto de Sêneca (em resposta a Sereno) enumera alguns elementos/sintomas significantes de uma falta de paz do espírito, correlacionando-os à angústia. Em suma, é o estreitamento de fuga das paixões a causa dessa inquietude anímica.

Retomemos a discussão trazida por Leite, anteriormente, sobre Platão. Em seu livro VII, está presente a famosa “alegoria da caverna”, tão especial não só por sua discussão acerca da arte, mas principalmente por expor a teoria da divisão em dois mundos, o inteligível e o sensível. A posse, a tomada de consciência destes conceitos, dispara um artifício de tensão interna no ser. É no processo de transição para o mundo do conhecimento, o mundo inteligível, que aflora a sensação de não pertencimento à situação em que se encontra:

– Considera pois – continuei – o que aconteceria se eles fossem soltos das cadeiras e curados da sua ignorância, a ver se, regressados à sua natureza, as coisas se passavam deste modo. Logo que alguém soltasse um deles, e o forçasse a endireitar-se de repente, a voltar o pescoço, a andar e a olhar para a luz, ao fazer tudo isso, sentiria dor, e o deslumbramento impedi-lo-ia de fixar os objectos cujas sombras via outrora. Que julgas tu que ele diria, se alguém lhe afirmasse que até então ele só vira coisas vãs, ao passo que agora estava mais perto da realidade e via de verdade, voltado para objectos mais reais? E se ainda, mostrando-lhe cada um desses objectos que passavam, o forçassem com perguntas a dizer o que era? Não te parece que ele se veria em dificuldades e suporia que os objectos vistos outrora eram mais reais do que os que agora lhe mostravam? (PLATÃO, 1993, p. 515)

Este homem não se encontra justamente por estar em processo de reelaboração: não é mais aquilo que era, durante as trevas, tampouco é um ser acostumado à luz, estando justamente na mediatriz entre estes dois hemisférios, no estreitamento entre estas duas faces da vida. Certa maneira, embora não coloque nestes termos, aproxima-se, como apresentou Leite, do conceito de angústia, tal qual como vimos discutindo até então. A angústia como uma inadequação, um desconforto, lançou ecos para além do campo da filosofia, perpassando também a religião, mas por uma questão de escolha, opto por não entrar nesta seara, contemplando-a à medida que as discussões avançam em torno da filosofia, como é o caso da filosofia Moderna, com os nomes citados no próximo parágrafo.

Da Antiguidade para a Modernidade, há um salto enorme sobre o que será o conceito de angústia. Dois dos principais nomes da filosofia a discutirem este tema são Kierkegaard e Heidegger, tratando-o sob um enfoque existencialista. Em *Conceito de Angústia*, Kierkegaard trava uma discussão basicamente sobre o pecado original. O que seria este pecado e até que ponto ele se diferencia do pecado hereditário? Quais as implicações disso para o espírito, o eu, ou, como diz Roos (2010, p. 69), para o *self*? Para entendermos melhor o problema da angústia, como a “possibilidade da possibilidade”, causada pela iminência do pecado ante a escolha do homem, será preciso investigar o significado do “eu”.

Para Kierkegaard, homem e espírito são a mesma coisa, mas que se constitui a partir de uma relação, tanto consigo como algo que lhe é exterior. Surge justamente no processo de orientação, de voltar-se entre e sobre essa relação. Em suas próprias palavras: “O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda.” (KIERKEGAARD, 1979, p. 318). Nesta relação, finito diz respeito ao corpo, à matéria, enquanto que a alma, o infinito, o contato com Deus, mas não de maneira dicotômica, e sim autoconsciente (Cf. ROOS, 2010, p. 69), realizando a síntese através do “eu”, do espírito. A autoconsciência, a noção do “eu”, surge por conta da natureza desta relação. Se por acaso não existir essa consciência, em que cada uma das partes consiga existir separadamente, não haverá a consciência do “eu”, não existindo, logo, enquanto indivíduo. Só existirá quando houver a ciência de si enquanto relação; só assim será possível existir um “eu”. Simplificando a questão, segundo Kierkegaard: os animais não possuem a ciência de sua relação corpo/alma, não podendo constituir um “eu”. Da mesma forma que um ser humano pouco instruído, que

não consegue visualizar tais relações, tampouco se constitui em um “eu”. Interpretamos, por conseguinte, que para alcançar o nível de percepção do “eu” será preciso ter uma alma instruída, tal qual propôs Platão na República. Fazendo o paralelo entre estes dois universos da filosofia, é preciso ter educação, no sentido de instrução, para conseguir projetar-se além do corpo, embora para Platão seja esta a finalidade do ser humano de modo geral – alcançar a ideia de Deus, o moto-contínuo –, ao passo que para Kierkegaard seja a etapa para constituir-se num indivíduo.

Partindo da pressuposição de existência de um espírito, logo autoconsciência de uma relação, Kierkegaard observa a decorrência de alguns problemas, sendo entendidos como o desespero. O desespero seria justamente o problema que ocorre na síntese, ou seja, na constituição do indivíduo, do eu, do espírito. Assim como no século XX ouvimos de Sartre a máxima de que o homem está fadado a ser livre, logo, a escolher, podemos atestar sobre Kierkegaard algo similar no século XIX: o ser humano está fadado ao desespero. E isso pode ser positivo e também negativo. É positivo por ser justamente o que nos diferencia dos animais, mostrando a nossa superioridade, mas ao mesmo tempo é a nossa perdição, justamente pelo estado de aflição que impõe ao espírito. Como nos explica Roos (Cf. 2010, p. 70), o homem até poderia viver com tranquilidade a sua realidade temporal, mas se com isso ocorrer a exclusão do Infinito, da alma, daquilo que nos conecta com o “Ser Superior” (Deus, para os cristãos), ele chegará em um estado de desespero. Da mesma forma o movimento contrário, de voltar-se apenas para a dimensão Infinita do espírito em detrimento de sua realidade temporal, aí também estaria o desespero, pois haveria a exclusão de um dos elementos para constituição do “eu”, do “espírito”, da síntese. É com base nesta relação que Kierkegaard elabora várias formas de desespero, a depender das diversas circunstâncias em que o homem se encontre. Lembrando, o desespero não é um estado único, havendo vários graus, níveis e diferenças devido às situações em que as pessoas se encontram, mas, no fundo, todos estamos passíveis de nos encontrarmos neste estado.

E o que seria a angústia? Para Kierkegaard,

O conceito de angústia quase nunca é tratado na Psicologia; [sic] por esta razão, devo chamar a atenção para o fato de que é necessário distingui-lo bem do medo e outros estados semelhantes; Estes sempre se referem a algo determinado, enquanto a angústia é a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade. É por isso que não há angústia no animal; Precisamente porque isso, em sua naturalidade,

não é determinado como espírito³. (KIERKEGAARD, 1982, p. 59-60)
[Tradução nossa]

Vale salientar que Kierkegaard escreveu sua teoria antes mesmo de Freud sistematizar seus estudos, não tendo acesso, portanto, a uma série de discussões sobre o tema da angústia para a psicologia, surgidas na última década do século XIX, sendo mais debatida a partir da metade do século XX. Como visto até então, o desespero decorre de problema na síntese, de algo em vias de ação, enquanto que a angústia surge como a possibilidade de ter determinadas possibilidades. Mas o problema, neste ponto, é o desconhecimento das possibilidades. Por não sabermos quais são, nos angustiamos. É uma tensão criada, sentida sobre um nada, ao passo que o medo, em si, guarda uma relação com o seu objeto inquisidor. O medo é medo de um objeto em si, ao passo que a angústia é um sentimento que se sente sobre um nada.

Aproveitando o mote legado por Kierkegaard acerca de relação entre a Angústia e o Nada, outro filósofo, já no século XX, também expôs uma discussão existencialista acerca deste sentimento, mas sob uma perspectiva fenomenológica. Trata-se de Martin Heidegger. Para este pensador, o conceito de angústia está intimamente ligado ao conceito do “ser-aí”, o homem enquanto um ente existente, chamado de *Dasein*. O homem só pode ser considerado um *Dasein* se ele existir no mundo, como nos ensina Marco Aurélio Werle (2003, p. 99): “*Dasein* é o homem na medida em que existe na existência cotidiana, do dia-a-dia, junto com os outros homens e em seus afazeres e preocupações.”. A condição de existência é condicionada, assim como para Kierkegaard, pela ciência de sua condição de estar, “ser-aí”, no mundo. Obviamente, isto terá algumas implicações, acerca do que seria essa existência e como ela ocorre em contato com outros *Daseins* na sociedade. Ainda segundo Werle, essa condição surge da *preocupação* entre os entes. Com os objetos do mundo, o *Dasein* se ocupa, mas com os entes, ele se pre-ocupa (Cf. WERLE, 2003, p. 102). Ao nos preocuparmos com o outro, assumimos para nós suas dores, empaticamente nos posicionando em seu lugar, ocasionando uma negação, um esquecimento de nós mesmos. Neste momento podemos perceber o paradoxo posto por Heidegger: o homem torna-se um *Dasein* ao ser-estar no mundo, de forma participativa

³ El concepto de la angustia no es tratado casi nunca en la Psicología; por eso debo llamar la atención sobre la circunstancia de que es menester distinguirlo bien del miedo y demás estados análogos; éstos refiérense siempre a algo determinado, mientras que la angustia es la realidad de la libertad como posibilidad antes de la posibilidad. Por eso no se encuentra ninguna angustia en lo animal; justamente porque éste, en su naturalidad, no está determinado como espíritu.

inclusive no meio social em que vive, mas a permanência neste meio social é o que acarretará o esquecimento de si, da condição de *Dasein*. É então que surge a seguinte dúvida: mesmo estando e sendo no mundo, como reconhecer o traço constitutivo de um *Dasein*? Buscando solucionar este problema, Heidegger recorre ao conceito de Angústia. Para ele, a angústia é o traço que nos diferencia dos animais e das coisas do mundo. Só o homem pode se angustiar, pois ele existe. A existência é pré-requisito para angustiar-se. Em linhas gerais, há a possibilidade de determinadas coisas apenas “serem”, mas não existirem. Um gato é, mas não existe. Uma cadeira é, mas não existe. O traço distintivo do *Dasein* é o fato dele poder existir e, por conseguinte, angustiar-se. Isso é o que aproxima estes dois filósofos existenciais, com a seguinte diferença: enquanto que para Kierkegaard a angústia mostra o nosso ser finito em contraposição ao infinito, que é justamente Deus, Heidegger, por sua vez, exclui essa parcela do divino, observando a angústia como uma expressão de fenômenos existenciais diante da problemática de nossa própria finitude.

Para finalizar esta breve observação sobre a angústia na filosofia de Heidegger, é preciso entender para ele a relação entre o temor e a angústia. Embora aparentemente muito próximos, estes conceitos divergem quanto ao objeto ao qual se destinam. O temor sempre é um temor diante de algum ente, de algo determinado:

Pelo fato de o temor ter como propriedade a limitação de seu "perante o que" (Wovor) e de seu "pelo o que" (Worum), o temeroso e o medroso são retidos por aquilo em que se encontram. Ao esforçar-se por se salvar disto - de algo determinado - eles se tornam inseguros com relação às outras coisas, isto é, no todo, "perdem literalmente a cabeça". (HEIDEGGER, 2008, p. 121)

Em suma, o medo sempre é algo que podemos de alguma forma determinar, seja pelo objeto que nos causa este sentimento, seja pelo o que o irradia. A angústia, por sua vez, não pode ser limitada a alguma coisa, por mais que seja entendida como “angústia de...” ou “angústia por”. Mas também não chega a ser por *algo*: “O caráter de indeterminação daquilo diante de e pelo que nos angustiamos, contudo, não é apenas uma mera falta de determinação, mas a essencial impossibilidade da determinabilidade. Um exemplo conhecido nos pode revelar essa impossibilidade.” (HEIDEGGER, 2008, p.121).

Como podemos perceber, o temor ocorre na forma concreta da possibilidade, ao passo que a angústia ocorre justamente na indeterminabilidade. Por ser indeterminada,

logicamente é mais ampla que o temor, é maior. Mas ao mesmo tempo em que é maior, também é o nada, caracterizada pela indeterminação:

A angústia corta-nos a palavra. Pelo fato de o ente na totalidade se evadir e, assim, justamente o nada nos acossar, emudece em sua presença qualquer dicção do "é". O fato de nós procurarmos muitas vezes, na estranheza da angústia, buscarmos romper o silêncio vazio com palavras sem nexos é apenas o testemunho da presença do nada. (Idem, p. 122)

Ainda para Heidegger, a angústia confirma o nada precisamente no momento em que ela se afasta do homem. Quem, após terem passado seus momentos de angústia nunca fora indagado sobre o que acontecera e respondera apenas com um “não é nada. Nada não”? Lógico que os conceitos vão para além desta expressão típica dos acordos de convívio social, mas não podemos deixar de percebê-lo para esta discussão, pois é justamente na indeterminação deste objeto causador do estranhamento que reside a angústia. Por ser indeterminado, um nada, não há como expressar verbalmente, o que ocasiona o corte da palavra, o silêncio ou a falta de nexos sobre o que se fala (nesta tentativa última de tentar romper a barreira da língua). Esta barreira que se põe para o contato cotidiano e corriqueiro, de alguma maneira, ainda consegue ser ultrapassada pela arte, como veículo, popa e motor de canalização de nossas angústias. É o caso do poema *Lamento das Coisas*, de Augusto dos Anjos:

É a dor da Força desaproveitada
— O cantochão dos dínamos profundos,
Que, podendo mover milhões de mundos,
Jazem ainda na estática do Nada! (ANJOS, 2008, p. 56)

Como podemos perceber neste poema, a dor é decorrente de um canto em oração, gerador de tanta energia, mas que por algum motivo não se concretiza, perdido na imensidão do Nada. Este nada também pode ser ressignificado de outras formas, como poderemos observar em um trecho da *Cantata Bruta*, que é justamente o primeiro quadro, o de abertura do concerto. Ele foi composto por Marcílio Onofre com base no conto 102, que trata sobre o processo criativo do quadro *O Grito*, de Edvard Munch. Neste trecho será possível analisar brevemente o que seria esta implicação da angústia. Para tanto, faz-se necessário assistir ao vídeo entre 04'13'' e 07'22'':

O pintor norueguês Edvard Munch vinha caminhando com amigos sobre uma ponte, quando foi surpreendido por um pôr-do-sol de devastadora beleza. “Léguas de fogo e sangue se estendiam sobre o fiorde negro-azulado. Meus amigos seguiram caminho e eu me detive apoiando-me no corrimão, tremendo de medo.”

Levou dois anos para conseguir transformá-lo no quadro “O Grito”. (SOLHA, 2005, p. 114)

Este conto, como percebemos, foi feito a partir de uma declaração do próprio Edvard Munch sobre o processo de criação da tela *O Grito*, sendo suas palavras transcritas literalmente no texto entre aspas. Temos, portanto, uma parte escrita por Solha no início e no fim do conto, estando destacada uma citação literal do pintor. A princípio, seria apenas a impressão ante um pôr do sol especial, mas uma pesquisa realizada por Donald Olson *et. all.* apresenta um fato geológico importante que ajudará a interpretar melhor a impressão que Munch quis traduzir em sua tela. Para Olson, na contramão do que disseram as críticas de arte anteriormente, o quadro não foi concebido apenas como uma representação de um mero pôr do sol outonal em Oslo, capital da Noruega. Mais do que isso, o fenômeno observado por Munch diz respeito a uma série de eventos meteorológicos específicos caracterizados por uma explosão de tons de vermelho e desenhos sinuosos, principalmente durante o pôr do sol, percebidos em vários países de diferentes continentes, entre os anos de 1883-84. Em suas pesquisas, Olson Percebeu que estes fatores estavam ligados à explosão da ilha vulcânica de Krakatoa, na Indonésia, no ano de 1883, e que fora percebido por todo o mundo, sendo registrado por vários órgãos científicos e jornais pelo planeta:

Um relatório emitido pela Royal Society em Londres dedicou mais de 300 páginas a "Fenômenos Óticos incomuns da Atmosfera", com uma seção coletando as "Descrições do Crepúsculo incomum brilhante em várias partes do mundo, em 1883-4". (...) Na Inglaterra, a revista Nature publicou uma série extensa de relatórios sobre os "crepúsculos notáveis" a partir de dezembro de 1883. Os jornais imprimiam dezenas de letras com descrições como a seguinte: *O pôr-do-sol, na noite passada, em Eastbourne ultrapassou qualquer coisa do tipo visto na costa sul. O céu mudou de uma laranja pálida para um vermelho de sangue, e parecia que o próprio mar era uma massa de chamas.* (Times

de Londres, 29 de novembro de 1883) (OLSON, et all. 2003, p. 31-32)⁴
[Tradução nossa]

A erupção de Krakatoa foi tão forte que destruiu a ilha onde se localizava, apresentando, em números da época, milhares de mortes tanto por causa do calor quanto pelos males desencadeados pela poeira que arroteou o planeta, modificando a incidência da luz solar não apenas na região da Indonésia, mas também no hemisfério norte. Provavelmente – e isso é uma especulação minha, própria –, Edvard Munch não tomara conhecimento desta tragédia natural, justamente devido à circulação da informação em sua época, principalmente sobre países do considerado Terceiro Mundo. Conclui-se que o único fato que deva ter tomado conhecimento à época dos fenômenos tenha sido justamente os seus efeitos na atmosfera, percebendo-a apenas através das transformações no crepúsculo de sua cidade, entre 1883-84.

O livro de Solha, por sua vez, apresenta uma estetização destes fatos e notícias, através de alguns recursos técnicos, como determinadas transformações temporais dos verbos contidos nos textos originais, bem como um exercício parafrástico em que torna as notícias mais diretas. A mudança do tempo verbal tem uma função muito específica, pois atualiza a cena de violência sobre a qual discorre, não estando mais no passado, numa época inacessível. Geralmente, os verbos dos contos encontram-se no presente, de maneira que torna a notícia em si como um *continuum*, algo que não acaba, algo que apenas *é*. Em outras palavras, a notícia passa, mas a violência, por ser constante, fica. Ela, a violência, está e estará sempre presente para lembrar que não é algo distante, para lá dos meios de comunicação na qual foi noticiada, em um tempo que passou longinquamente.

A peça de Onofre, por outro lado, parece retomar estes significantes que não estão no conto e nem na pintura, ou seja, retoma os efeitos da própria erupção. “Nuvens de sangue, chuva de dor; corpos feridos secos em pó” são algumas frases cantadas pelo coro neste quadro. Nelas temos a ponte entre o universo pictórico do próprio Edvard Munch dialogando com os efeitos da erupção, responsável por dizimar milhares de vidas seja pelo calor, pela poeira ou pelos tsunamis. Uma análise mais acurada deste quadro será

⁴ A report issued by the Royal Society in London devoted more than 300 pages to “Unusual Optical Phenomena of the Atmosphere,” with a section collecting the “Descriptions of the Unusual Twilight Glows in Various Parts of the World, in 1883–4.” (...) In England, the journal *Nature* published a lengthy series of reports about the “remarkable unsets” beginning in December 1883. Newspapers printed dozens of letters with descriptions like the following: The sunset last evening at Eastbourne surpassed anything of the kind seen on the south coast. The sky changed from a pale orange to a blood red, and it seemed as if the sea itself were one mass of flames. (Times of London, November 29, 1883)

feita no próximo capítulo, reservando para este momento uma breve ponte entre a visão filosófica da angústia e aquilo que é verbalizado textualmente nesta peça de Marcílio.

Retomando Heidegger, “A angústia corta-nos a palavra.”. Temos, portanto, que um dos sintomas da angústia, ao menos para o filósofo, é a cisão da verbalização. É como se, ao imbuídos deste sentimento, nos limitássemos a rasgos, vestígios de uma comunicação, fazendo com que seja exposto, apenas, fragmentos de uma vontade de expressão. De um inicial *tutti* do coro e soprano solista sobre os versos “Nuvens de sangue, chuva de dor; corpos feridos secos em pó” passamos para um diálogo em que a solista conduz a melodia principal ao passo que o coro começa o processo de fragmentação. Embora repita o mesmo verso, o coro inicia o seu processo de fragmentação vertical, ou seja, intervalos de segundas menores, confundindo os ouvidos e causando uma sensação de desconforto. A segunda etapa desta fragmentação consiste agora, juntamente com o aspecto musical, na quebra da palavra. A solista enfatiza a palavra Léngua e Sangue, assim como os versos em que estes termos se encontram. Enquanto isso, o coro distorce a palavra Medo. Ela passa a ser cortada, dilacerada e distribuída entre as vozes do coro, sendo iniciada pelas vozes femininas e terminada com as masculinas. Em suma, a angústia, que para a filosofia pode ser interpretada enquanto aperto, estreitamento e/ou corte da palavra, certa maneira é apresentada neste quadro. Obviamente, o problema entre a verbalização/significação apresenta outros fatores que a própria filosofia - ao menos daquilo que foi estudado até aqui - não sistematizou. O corte da palavra, sob perspectiva heideggeriana, receberá outros acréscimos a partir do próximo enfoque a ser estudado para esta tese: a psicanálise. De toda forma, é imprescindível o reconhecimento da filosofia para a estruturação das discussões a serem desenvolvidas nesta tese. Sigamos, portanto, com as discussões sobre a angústia para a psicanálise.

1.2. Psicanálise e a palavra cortada à flor da pele

Um dos principais nomes citados ou pensados ao falarmos sobre a psicanálise, indubitavelmente, é o de Freud. Fato é que este pensador revolucionou o mundo do psiquismo, estabelecendo um caminho de estudos que fica entre a filosofia, a literatura e a medicina. Este último ponto merece nossa atenção, pois ajuda a entender o porquê que da escolha de Freud em se distanciar um pouco deste ramo, apoiando-se na filosofia para construção de seu método investigativo.

Sônia Leite faz uma curta explanação sobre o desenvolvimento do campo médico do século XVII até a atualidade, quando a angústia passa a ser classificada como patologia no CID-10 (Classificação Estatística Internacional de Doenças). Avalia como a medicina – apoiada em outras disciplinas, como biologia, anatomia, dentre outras das chamadas ciências – conseguiu galgar seu espaço de tal maneira que hoje transformou-se em um tipo de poder.

A medicina sempre teve seu lugar de prestígio na história, mas no fim do século XVII para o XVIII, outros fatores, como o avanço da racionalidade em detrimento do poder religioso, trouxeram subsídio teórico e empírico para o desenvolvimento desta área. Apesar deste subsídio, só entre o fim do século XVIII e o início do século XIX, com o surgimento da medicina científica, que ela adquiriu mais ou menos os moldes como a conhecemos hoje. Mais do que preocupar-se apenas com a pesquisa laboratorial e empírica em que testa, busca soluções para diversas e possíveis enfermidades humanas, a medicina, hoje, conta também com um amplo espaço na mídia, o que lhe garante mais status de verdade, mesmo sobre pesquisas ainda não conclusas sobre determinados estudos:

A difusão da perspectiva biológica do ser humano tem sido facilitada pela presença de seções de saúde em praticamente todos os jornais de ampla circulação, nas revistas voltadas para o grande público e nos canais de televisão, seja na forma de reportagens, seja como programas inteiramente dedicados ao assunto. (...) O fato é que a cultura de massas, atravessada pela perspectiva biológica, tem determinado a maneira como percebemos os fenômenos relativos à conduta humana. (LEITE, 2011, p. 30)

Este apelo midiático, obviamente, apresenta aspectos diversos, sejam positivos ou negativos. Esse avanço da área médica para vários domínios para além da área da saúde pode acarretar uma série de problemas, sendo alguns destes sintomas já criticados em sua época pelo próprio Freud, como o uso de substâncias ou determinados tratamentos que, em sua perspectiva, trariam mais traumas do que soluções.

Na época de Freud, a gama de substâncias utilizadas para tratamento psiquiátrico era menor. Em contrapartida, havia outros tratamentos que na atualidade não são mais permitidos pela sociedade médica, como o eletrochoque, banhos gelados, camisas de força, dentre outros. Visando um tratamento mais eficaz em menos traumático para seus pacientes, Freud buscou auxílio na filosofia e na literatura, a fim de humanizar os

tratamentos psiquiátricos, o que resultou na sistematização da psicanálise. Quando trata sobre o complexo de Édipo, por exemplo, percebe-se que Freud bebeu das tragédias gregas, bem como de Hamlet, assim como também das narrativas truncadas da literatura russa, especialmente de Dostoievski, para explicar outros elementos da natureza humana.

Por fazer esta ponte com teorias humanistas, Freud fora mal interpretado pelos seus companheiros da neurologia. Era criticado por acharem que ele realizava apenas especulações não dotadas de rigor científico. À parte destas incompreensões, assim nos explica Leite:

Essas ponderações ignoram o fato de que Freud define a psicanálise a partir de um caráter tríplice, conforme indica o ensaio “Dois verbetes de enciclopédia” (1923): como um campo que inclui não somente uma *rede conceitual*, mas também a *investigação* dos fenômenos psíquicos e o *tratamento* propriamente dito. Constitui-se, assim, uma espécie de *nó borromeano* – figura topológica introduzida por Lacan –, definidor da psicanálise que não permite a separação de qualquer um dos três termos a não ser à custa de sua estrutura. (2011, p. 43)

Como podemos perceber, Freud simplesmente não abandona toda a tradição da medicina científica na qual se formou. Em seu método, há a presença das hipóteses e teorias, compostas dentro de uma rede conceitual, ao mesmo tempo em que há a investigação sob a luz de toda essa rede conceitual e que, por fim, irá resultar em um produto, que é o tratamento para aquele transtorno identificado. Em suma, Freud não se distancia tanto, metodologicamente, da medicina científica; apenas insere neste método um viés que torna a prática médica (de sua época) mais humanizada. É deste diálogo com a literatura e a filosofia que nasce o seu postulado teórico, do qual será exposto apenas o necessário para embasamento desta pesquisa.

1.2.1. Duas margens: as teorias de Freud acerca da angústia

A primeira teoria que Freud apresentou sobre a angústia é discutida entre o fim do século XIX e início do século XX, fortemente ligada à sua teoria acerca da sexualidade. Convém salientar que a sexualidade não diz respeito apenas ao instinto sexual e ao ato sexual em si, muito embora os contemple.

Os primeiros escritos de Freud, datados da década de 1890, teorizam a angústia inclusa naquilo que ficou conhecido como “neuroses da angústia”. Estas neuroses estão ligadas à pulsão sexual, pois para ele, ao menos neste primeiro momento de suas teorizações, é este o elemento estruturante de toda a psique (Cf. LEITE, 2011, p. 29). É interessante observar como várias teorias de Freud foram sendo reformuladas com o passar do tempo e não foi diferente com o conceito de angústia. Neste primeiro momento, ainda fortemente influenciado pela medicina científica, pela psiquiatria, buscou encontrar respostas biológicas para interpretação destas neuroses. Por isso, relaciona as neuroses da angústia com o acúmulo de tensão e abstinência sexual, sendo, portanto, de ordem física e não psíquica, como observou Isloany Machado (2013, p. 23). O impedimento das relações sexuais - por várias razões em diversos casos apontados por Freud e que não vem ao caso serem citados aqui - aumenta a carga física de tensão sexual que não consegue, por algum motivo, ser transformada em afeto:

[...] a tensão física aumenta, atinge o nível do limiar em que consegue despertar o afeto psíquico, mas, por algum motivo, a conexão psíquica que lhe é oferecida permanece insuficiente: um afeto sexual não pode ser formado, porque falta algo nos fatores psíquicos. Por conseguinte, a tensão física, não sendo psiquicamente ligada, é transformada em angústia. (FREUD, 1984/1996, p. 143)

Como podemos perceber, a angústia, neste primeiro momento, ocorre eminentemente por um problema fisiológico que não consegue ser transformado em afeto psíquico. Em outras palavras, a angústia é trazida pela falta. Para ilustrar, observemos o seguinte conto, base para o quadro H, intitulado Fernanda, assistindo, após, o vídeo entre 35’30’’ e 38’52’’:

Fernanda, 12 anos, está indo para a escola da Fazenda Serrinha, a 38 quilômetros de Goiânia, Goiás, quando é atacada por Vicente e João Maria – dois conhecidos da família dela. Arrastada para o matagal, é estuprada, degolada, o sangue recolhido de seu pescoço conservado durante quatro dias numa geladeira e depois bebido com farinha, azeite-de-dendê e cachaça, num ritual realizado no Cemitério Campo da Esperança, em Brasília, comandado pelo pai-de-santo Edmilson Barbosa da Silva, para livrar João Maria da impotência sexual. (SOLHA, 2005, p. 107)

Este quadro, em especial, trouxe um problema ético para a tese. Como veremos em seguida, falaremos de dois estandes de angústia, sendo um de João Maria, enquanto o outro o segundo diz respeito ao público espectador. Mas onde estará a angústia de Fernanda? Por fim, ela quem foi a vítima fatal da atrocidade cometida por Vicente e João Maria. Será que ela não mereceria uma análise que versasse sobre seu estado anímico ante tamanha violência que sofreu? Por certo que sim, pois somos motivados a isso, afinal, esta conduta de João Maria é veementemente execrada em nosso seio social. No entanto, paramos em um determinado problema quando tratamos de relacionar a literatura e a psicanálise. Inicialmente, estamos lidando com uma obra de ficção, mesmo que seja ela baseada em fatos reais. Isso nos limita a um determinado problema: a psicanálise fará uma leitura da personagem, do foco narrativo ou do autor? Até que ponto a análise vai manter-se no interior da obra ou extrapolar o seu conteúdo? Qual o perigo de extrapolar este mesmo conteúdo? Bellemin-Nöel apresenta uma problematização sobre este ponto:

Se o sentido excede o texto, existe falta de consciência em alguma parte. O fato literário só vive de receptor em si uma parte de inconsciência, ou de inconsciente. A tarefa que desde sempre a crítica literária se atribuiu consiste em revelar esta falta ou este excesso. Em suma, já que a literatura carrega nos seus flancos o não-consciente e já que a psicanálise traz uma teoria daquilo que escapa ao consciente, somos tentados a aproximá-las até confundi-las. (BELLEMIN-NÖEL, 1978, p. 13)

Essa linha tênue que delimita o método de análise tanto da literatura e da psicanálise nos alimenta a criar uma determinada confusão, como já apontou Bellemin-Nöel. Por esta razão, a análise deve-se voltar para aquela materialidade linguística a qual temos acesso no texto literário, podendo até mesmo buscarmos elementos exteriores a ele, o seu exterior constitutivo, mas desde que nos ajudem a realizarmos a análise de forma sólida. As relações entre exterior e interior, conceitos tão caros à semiótica da

cultura, podem tornar-se um problema a depender da forma como trataremos a análise. Nesse conto, em especial, temos mais acessos a dados dos algozes do que da própria Fernanda, que foi uma personagem totalmente silenciada. Por esta razão, houve a escolha pela análise destes personagens masculinos, buscando entender elementos de sua estrutura psíquica e sua reverberação materializada em texto. Em tempo, este procedimento não busca relativizar, amenizar ou buscar sensibilização para perdão pelos crimes cometidos. Analisar as motivações psicológicas destes personagens não diminui em nada a culpa que eles carregam. Mas ao mesmo tempo precisamos tomar cuidado para não enviesarmos a interpretação destes fatos. Primeiramente, eles não são demônios. Por pior que pareça, precisamos entendê-los como humanos e que pessoas comuns de nosso cotidiano podem cometer tais atos, o que os torna ainda piores. Segundo, sequer temos material para analisar isso. No máximo, podemos entendê-las como pessoas muito más e também horivelmente “normais” em nosso cotidiano, algo similar ao que percebeu a teórica Hannah Arendt (Cf. 1999) sobre o caso Eichmann. Feita esta explanação, retomemos a nossa análise.

Temos, neste quadro, no mínimo dois estandes de angústia. Em primeiro nível e desencadeador da notícia que gerou o conto, diz respeito à impotência de João Maria, que busca auxílio em um ritual para solucionar seu problema de saúde, mesmo que recorrendo a uma atitude drástica e cruel, como relatado. A tensão criada pela impossibilidade de concretização de seu desejo sexual motiva a sensação de angústia, que encontrou na violência o caminho necessário para extirpar tal sentimento. O segundo estande da angústia diz respeito ao espectador que, diante da narrativa se espanta ao ver nela a quebra de várias regras de conduta social. Não é apenas pelo homicídio em si, mas sim pelos requintes de crueldade cometidos contra uma criança: infanticídio, estupro, hematofagia, aliados a um ritual para “curar” um homem de sua impotência sexual. Esse segundo estande é reforçado no concerto pelo diálogo musical proposto pelo compositor Orlando Alves. Embora não falemos em uma estrutura da linguagem musical tal qual a língua natural, como será observado no segundo capítulo, não podemos também negar que ela possui uma estruturalidade, com determinados códigos que, além de serem construídos em sociedade, podem também ser traduzidos para interpretação de determinada obra musical, como uma espécie de “bula interpretativa”. Podemos perceber isso muito claramente neste quadro, feito basicamente em torno de trítomos e semitons, mesclando

extremos de alturas e timbres. O trítono é um intervalo⁵ musical conhecido por um problema técnico: é de difícil afinação. Esta dificuldade técnica foi tão perceptivelmente notada que gerou anedotas sobre ele, sendo por esta razão chamado também de trítono do diabo. Consiste em um intervalo de três notas formando uma quarta aumentada (ou quinta diminuta). Por sua natureza, foi terminantemente proibido de ser tocado no repertório eclesial do período medieval-renascentista (Cf. GROOVE, 1910, p. 158). Nesta época, a simples presença deste intervalo suscitava a presença do diabo na música, recebendo daí o seu apelido. Muitos compositores se utilizaram deste recurso em suas obras, como Beethoven no 1º movimento da Quinta Sinfonia, ou Black Sabbath, em uma faixa homônima, ou próprio Zé Ramalho, em “Ave de Prata”, que começa a cantar sua melodia em cima de acordes diminutos⁶, para citarmos casos mais conhecidos. Estes são casos mais aparentes de uso de trítonos, caracterizado por uma tensão, embora na atualidade não se reprima o seu uso inclusive nas músicas religiosas.

No caso de Orlando Alves, na *Cantata*, a tensão das sequências diminutas verbalizando fragmentos das falas do narrador intensificam as imagens violentas do conto, aumentando o desconforto e o sentimento de angústia do espectador. Vale observar que nos dois casos há como um eixo norteador a violência. Se para o primeiro ela funciona como uma resposta ao sentimento da angústia, no segundo ela é quem gera este sentimento.

Retomando a discussão sob a perspectiva psicanalítica, é a ausência de determinados fatores psíquicos que impossibilita a transformação da tensão sexual. Trazendo Augusto dos Anjos mais uma vez para este momento, “é a força que, mesmo podendo mover milhões de mundos, jaz na estática do nada”. Angústia, portanto, é falta, algo que não se concretiza. Este não concretizar faz parte do ser humano, que desde cedo tem que lidar com um processo de perdas:

Freud deixa entrevisto que a vida humana, desde o momento do nascimento, é constituída por perdas. Do ato do nascimento, passando pelo desmame e pela renúncia das fezes e do falo – que simboliza o pênis –, o que se constitui é uma equação simbólica que aponta para o fato de que, sendo o primeiro objeto da pulsão sexual da ordem do impossível, só resta ao ser humano uma errância interminável na busca de objetos substitutos. (LEITE, 2011, p. 46)

⁵ Intervalo, para a música, diz respeito à distância entre duas notas, e não ao silêncio entre elas.

⁶Em linhas gerais, é o acorde formado pelos intervalos diminutos.

E o que são estes fatores psíquicos? Para Freud, neste primeiro momento, é o recalque, que consiste em diversos procedimentos que visam manter no Inconsciente toda sorte de pulsões que, embora pudessem nos ocasionar prazer, poderiam causar um desequilíbrio, gerando o desprazer, sendo este o motivo real da angústia (Cf. ROUDINESCO, 1998, p. 661). Em suma, é o recalque quem cria a angústia. No caso do conto 90, citado acima, percebemos justamente a ausência do recalque como uma barreira contra a transposição das pulsões mais internas de João Maria. A ausência desta barreira o faz cindir quaisquer acordos morais no intuito de sanar os seus desejos e objetivos, por mais sórdidos que nos pareçam.

Em um segundo momento, já por volta de 1926, especialmente em *Inibições, Sintomas e Ansiedade*, o tema da angústia é retomado, sendo agora reformulado sobre outros paradigmas. Ele até mesmo reconhece a precariedade de sua primeira teoria, apesar de não a rechaçar de pronto: “Se hoje lanço um olhar retrospectivo aos meus primeiros achados, eles me surpreendem como sendo os primeiros delineamentos toscos daquilo que é provavelmente um assunto muito mais complicado.” (FREUD, 1996, p. 16). Uma das principais reformulações de Freud acerca da relação recalque/angústia consiste na inversão deste binômio presente na primeira versão da teoria. Se em 1894 o recalque – que é o freio das pulsões, dos desejos – era quem disparava a angústia através de um esvaziamento do desejo, a sua segunda teoria, de 1926, traz uma perspectiva inversa: é a angústia o estopim que dispara as defesas da mente, como o recalque, a forclusão e a denegação. A angústia antecede os sentimentos humanos. Ela surge e dispara ações sobre as pulsões, sensações de desprazer que se deseja frear, utilizando-se das devidas estratégias psíquicas. Vale aqui uma nota sobre as sensações de desprazer: elas não estão unicamente ligadas à angústia, mas podem ser relacionadas a outros sentimentos, como o luto, a dor e a tensão. Uma das poucas certezas dadas por Freud é que “a angústia surge originalmente como uma reação a um estado de perigo e, por isso, é reproduzida sempre que um estado dessa espécie se repete.” (LEITE, 2011, p. 58). Em suma, a partir destas duas teorias de Freud, temos que, inicialmente, a angústia surge como um sentimento reflexo de um perigo pelo qual passa o homem. No caso de João Maria, o medo da impotência que desencadeou seus atos violentos, que conseguiram transpassar a barreira do recalque. Já a segunda teoria diz que não é o recalque que causa a angústia, mas sim o contrário. É o ser angustiado em si que dispara estes sentimentos com o intuito de barrar as pulsões. Em ambos os casos, temos que João Maria não conseguiu conter suas pulsões através do recalque. Esta discussão é importante por possibilitar o seguinte

questionamento: a violência pode ser entendida como uma resposta à angústia ou este sentimento surge quando presenciamos os atos de violência?

Esta seção sobre a psicanálise freudiana teve o intuito de introduzir o conceito de angústia, sendo esta a base para a análise seguinte, de matriz lacaniana, dialogando a psicanálise com outro campo que, apesar de recente, também vem ampliando cada vez mais sua zona de abrangência: a linguística.

1.2.2. Baião de Lacan⁷: xaxando entre a Psicanálise e a Linguagem.

Lacan, assim como Freud, é um dos principais nomes da psicanálise. A princípio, sua teoria se põe como uma forma de crítica aos estudos pós-freudianos, como os desenvolvidos por Melanie Klein e Anna Freud. Segundo ele, estas teorias deram muita atenção às primeiras etapas da vida humana, centradas no ego, inclusive às estruturações pré-verbais da infância, sobrepondo, portanto, o imaginário sobre o simbólico (Cf. MACHADO, 2013, p. 62). Por esta razão, a teoria lacaniana intenta re-situar a teoria de Freud, para então estudar como ocorre a simbolização do indivíduo através da linguagem. Neste ponto vemos a importância desta teoria para o projeto. Lacan situará, como veremos à frente, a angústia enquanto um problema de manifestação da linguagem. Do corte da palavra, como nos trouxe Heidegger, a um problema de ordem psíquica como nos mostrou Freud, partimos para Lacan, que explicará como esses problemas da angústia se refletem na linguagem verbal. Obviamente, este não será o único sistema da *Cantata* a ser analisado, mas por tratar diretamente das manifestações de um sistema modelizante de primeiro grau (a língua natural), torna-se imprescindível o estudo desta teoria.

Como nos explicou Marco Coutinho Jorge e Ferreira (Cf. 2011) – apesar de utilizar-se de um *tônus* meio apaixonado –, Lacan produziu suas teorias à revelia das pesquisas desenvolvidas pela *International Psychoanalytical Association*, associação criada pelo próprio Freud, pois na opinião dele, ela desviou o foco dos objetivos analíticos do professor austríaco. Por esta razão, intentou uma retomada dos estudos freudianos aliando-os a estudos de disciplinas não disponíveis no início do século XX para Freud, como a linguística saussuriana e a antropologia estrutural de Lévi-Strauss.

É por esta razão que Lacan prioriza, do psicanalista, a retomada de postura que se apoie na fala dos pacientes para construção de seus diagnósticos. Com base nisso elaborou

⁷ Composição de Guinga e Aldir Blanc.

o seu método tripartite, denominado de “nó borromeano”, composto por estes três segmentos: Real, Simbólico e Imaginário (doravante R.S.I.). A ideia de chamar estes três elementos de nó dá-se pela existência interconectada entre eles; não há como subtrair algum deles sem prejuízo à sua estrutura. Para compreender o R.S.I. precisamos evitar algumas generalizações tentadoras: “o real não é a realidade, o imaginário não é a imaginação, o simbólico não é uma simbólica.” (JORGE, 2011, p. 32). Enquanto a realidade já se constitui como uma trama simbólica, o real é a impossibilidade de representação, a “falta de representação psíquica”. Temos que o real é a falta do significante. Retomando Saussure, o significante é a imagem acústica que temos de um significado, que é justamente o conceito. Já para Lacan, o significante irá sobrepor-se ao significado, de tal maneira que se pode perceber até mesmo uma barreira entre eles. O simbólico, por sua vez, consiste no contato entre o inconsciente e a linguagem, que chega até nós através do significante, ou seja, é o acesso que temos a determinada área da psique humana que nos floresce através de representações na linguagem. Esse processo de representação guarda algumas características. Por dar palavra ao inconsciente, o simbólico pode se utilizar de diversos significantes para tentar expressar aquilo que está na esfera mais íntima do ser. Isso traz como característica do simbólico uma ambiguidade, um aspecto polissêmico.

Tomemos o seguinte exemplo selecionado por Kaufmann: “duas crianças dentro de um trem chegam a uma estação; veem-se [sic] as dependências das toaletes: “Veja só”, diz um dos irmãos, “estamos em Damas!” - “Bobo!” responde a irmã, “não vê que estamos em Homens?”” (KAUFMANN, 1996, p. 473). Neste exemplo, ambos estão em frente aos banheiros, mas ao invés de utilizarem os significantes de “sanitários”, usam outros, respectivamente os do sexo oposto. Mas por que estes significantes? Segundo Lacan, esta escolha relaciona-os à castração, ou seja, a presença ou ausência do pênis, pois todo o significante relaciona-se com a falta, a falta do Outro. (Cf. Idem). O Outro, por sua vez, é entendido com “um espaço aberto de significantes que o sujeito encontra desde seu ingresso no mundo” (Ibidem, p. 385). O ser humano se constitui para o Outro, estando nele aquilo que nos falta. Quando o menino correlacionou o significante sanitário com Damas, revelou mais do que a princípio se poderia supor. É nesta dança entre as imagens e o simbólico, mediado através da linguagem, que a psicanálise lacaniana se sustenta. Por isso que não se pode simplesmente renegar a fala dos pacientes, pois é a relação e escolha que ele faz dos seus significantes que nos darão a dimensão de sua psique. Para facilitar melhor o entendimento do significante e sua não necessária correlação com o conteúdo,

pensemos na figura de linguagem metáfora. Esta figura dá muito material ainda para debate, mas de forma resumida, podemos entendê-la como a correlação de um significante com outro conteúdo que não necessariamente aquele com o qual vincula-se originariamente. Observemos o poema *Duas Margens*, do poeta paraibano Lúcio Lins:

quando o tempo
me cobrir os céus
com a anágua suja
da tua espera (LINS, 2002, p. 28)

O significante “anágua suja” não se relaciona com o conteúdo que se esperava, pois dentro do poema desempenha outra função. À princípio, anágua é um tipo de saia, uma peça de roupa feminina, mas que no poema está ligado ao céu. Com qual outro significante, portanto, se relaciona? Talvez possamos indicá-lo como metáfora para nuvens, dada a leveza da peça de roupa e às cores claras, relacionadas corriqueiramente às nuvens, e que se encontram sujas (cinzas), ou seja, escuras e pesadas, prontas para transbordar em tempestade. Além do mais, sonoramente, o termo anágua traz dentro de si a própria matéria prima das nuvens, a água. Esta breve discussão serve para entendermos o processo de não correlação entre significante e significado para Lacan, que ocorre mais ou menos como funciona uma relação metafórica.

Se o simbólico é a relação entre o inconsciente e a linguagem, enquanto o real consiste na impossibilidade de simbolizar, o imaginário “diz respeito à imagem do corpo sem mediação da palavra, reduzindo as relações humanas à especularidade, o que faz com que sejam anulados os limites e as diferenças entre o sujeito e o outro como semelhante.” (JORGE, 2011, p. 35). Se anularmos as diferenças que separam o eu do Outro, é como se o Outro fosse apenas o eu, sendo apenas a extensão direta do ego. Este tipo de relação, que Freud definiu como narcisista, anula qualquer possibilidade de ambiguidade, pois não há mais outro elemento com o qual nos confundirmos. Por não utilizar o Outro e nem a palavra como forma de expressão – o que lhe garantiria a polissemia, tal qual o simbólico – o imaginário se concentra apenas na imagem, o que lhe concede um caráter unívoco. Como o real está para o campo do impensável, ou do impossível de descrever, enquanto que o simbólico para a dupla significação, local *mater* da ambiguidade e o imaginário para a representação literal, unívoca dos objetos, podemos entender que o real e o imaginário são duas faces opostas de uma mesma moeda. São dois avessos que tentam se

correlacionar através do simbólico, que atua como uma mão movendo essa moeda entre os dedos tentando articular estes polos antagônicos (Cf. JORGE, 2011, p. 36).

A relação entre o R.S.I. ajuda a entender a tripartição entre o amor, o ódio e a ignorância, como veremos abaixo:

Um tal esquema presentifica a vocês isto - é somente na dimensão do ser, e não na do real, que podem se inscrever as três paixões fundamentais - na junção do simbólico e do imaginário, essa fenda, se vocês quiserem, essa aresta, que se chama o amor - na junção do imaginário e do real, o ódio - na junção do real e do simbólico, a ignorância. (LACAN, 1983, p.308)

Estar o amor na junção entre o simbólico e o imaginário significa suprimir o real. Nesta supressão, o amor não irá admitir a perda, a separação. O ódio, por sua vez, está entre o real e o imaginário. Neste caso, será elidida justamente a sua mediação, que é a palavra, através do simbólico. Esta relação entre o sentido unívoco (imaginário) e o não-sentido (real) causa um choque muito violento. É nesta relação antagônica ocorre a quebra, o fim de tratados e também a guerra, pois não há mais a palavra para “mover a moeda”. Por fim, temos a relação entre o real e o simbólico, em que ocorre a ignorância. Agora, quem está elidido é o imaginário. Como não há mais o conceito unívoco, restando apenas a expressão do inexprimível, surge a interrogação, a dúvida. (Cf. Jorge, 2011, p. 36). E situar-se na ignorância é extremamente necessário para que o paciente esteja aberto para o tratamento: “Há no paciente abertura para a transferência pelo simples fato de que ele se coloca na posição de se confessar na palavra, e procurar sua verdade no fim, no fim que está lá, no analista. No analista também convém considerar a ignorância.” (LACAN, 1983, p. 316)

E qual o papel da angústia ante tudo isso que fora estudado até agora?

A angústia, sob a perspectiva lacaniana, dialoga com os pressupostos elencados por Freud em suas duas teorias (ou duas tópicas), mas atualizando-as a partir dos estudos da linguagem: “Em outras palavras, a angústia, tal como na segunda teoria freudiana, atua como sinal e, em Lacan, aponta para aquilo que é perdido pelo sujeito quando de sua entrada na linguagem, ou seja, em seu processo de desnaturalização.” (MACHADO, 2013, p. 65). É como se ele possuísse uma suposta natureza anterior, com a qual se desconecta ao entrar para o mundo da linguagem. Mas como a linguagem pré-existe ao sujeito, é impossível concebê-lo sem que seja atravessado por ela. É neste campo de

incongruência que Lacan irá situar a sua análise, para entender como esse afeto se revela através da linguagem. Rememorando Freud rapidamente, em sua primeira tópica sobre a angústia, ela é tida como um afeto que surge por conta de um recalque, ao passo que na segunda teoria, ela é a origem do recalque, que se constrói como uma tentativa de defesa ante este afeto.

Para Lacan, a angústia é o afeto que não engana, mas como constitui-se este afeto? O conceito lacaniano de angústia está intimamente ligado – também – ao conceito de Outro, que é este campo aberto entre significantes onde situa-se o desejo. Como nos constituímos a partir de nossas relações, a constituição de si dá-se pela via do reconhecimento do desejo do Outro, com o qual não me confundo pelo princípio de alteridade: sei que sou eu porque não sou você. É esta relação de transferência que nos constitui enquanto sujeitos. Indo mais a fundo, Leite percebe que o desejo por algo é diferente do desejar um desejo. Pensando na relação mãe e filho, desejar o desejo é por um terceiro elemento entre ambos, que para Lacan seria o falo, que é o desejo daquilo que não está em si, mas encontra-se no Outro. O desejo pelo falo seria, no caso, o significante da falta daquilo em si e que está no outro, no caso, da falta dele na mãe e o desejo de manipulá-lo através do filho: “Dessa maneira, o mundo se instaura não apenas como um lugar para saciar as necessidades, mas como um lugar onde impera a fala que submete o desejo de cada um à lei do desejo do Outro.” (LEITE, 2011, p. 64). A iminência do significante da falta é essencial para o entendimento da angústia.

A falta ocasionada pela angústia possui uma relação com três elementos citados anteriormente, quais sejam o Real, o Simbólico e o Imaginário. É a decorrência da invasão de um destes domínios sobre os outros que irá ocasionar sintomas específicos:

A tripartição clínica freudiana – inibição, sintoma e angústia – é igualmente tematizada por Lacan em relação com RSI. A inibição representa a invasão do imaginário no simbólico; o sintoma é a invasão do simbólico no real; e a angústia é a invasão do real no imaginário. (JORGE, 2011, p. 37)

Por inibição entende-se a tentativa de suprimir a ambiguidade do Simbólico através da imposição de um conceito unívoco, específico do Imaginário. Nesta relação, não se permite a expressão de uma dubiedade, haja vista a força com a qual o Imaginário se impõe. O sintoma ocorre com a invasão da polissemia da palavra na tentativa de externar o domínio do Real, do indizível. É este sintoma a peça chave do psicanalista, por

apoiar-se nela para compreender a estrutura, a psique de seus pacientes, ao tentar decodificar, através de significantes diversos, aquilo que não consegue ser dito. Por fim, temos a angústia, que consiste na invasão do Real sobre o Imaginário. Como dito anteriormente, estes dois elementos compõem as faces antagônicas do nó borromeano. O Real é a impossibilidade de expressão, ao passo que o Imaginário é o conceito unívoco que se expressa não por palavra (como é o caso do Simbólico) e sim por si só. A angústia surge desse choque conceitual entre aquilo que é e o que não pode ser dito, daí que surge a sua correlação com o “nada”, pois é justamente a impossibilidade de falar algo que não consegue ser, significar através da palavra. Temos, por fim, que a angústia, dado este panorama exposto por Lacan, surge de um ato crítico e violento dentro do nó borromeano.

Retomemos mais uma vez o quadro 8, Fernanda. Como dito anteriormente, ele foi criado com base no conto 90, que trata de um caso de estupro ritual seguido de assassinato para curar João Maria de sua impotência sexual. Para além da própria estrutura musical - que será melhor trabalhada no terceiro capítulo -, chamo atenção para a condução do texto verbal no intuito de entendermos melhor como situaria-se a angústia em uma perspectiva lacaniana. Neste momento, o texto é entendido pelo diálogo entre o coro e o narrador, obedecendo a seguinte ordem de aparição: coro cantando algumas palavras-chave, como “Fernanda, arrastada, estuprada, degolada”. Em seguida entra o narrador, que apresenta seu texto recebendo inserções do coro que antecipam com as palavras as ações do texto que será narrado. Embora o coro apresente apenas algumas palavras, há um movimento interessante que deve ser observado. Nunca as vozes do coro⁸ ditam as palavras completas. Elas aparecem por fragmentos. Retomemos brevemente o conceito de R.S.I.: O Real é o domínio do indizível, ao passo que o Simbólico é justamente a ambiguidade, a polissemia da palavra, e o Imaginário é precisamente o oposto do simbólico, por apresentar um conceito unívoco que não permite dubiedades. Como vimos no parágrafo anterior, a angústia surge da invasão do domínio do Real sobre o Imaginário. Em suma, é o choque violento entre o que não pode ser dito sobre um conceito que, por ser unívoco, deseja se expressar de uma única maneira ou significado. Quais os impactos deste choque? É o corte da palavra. Enquanto que para Heidegger este corte ocorria como a

⁸ Chamamos de “vozes do coro” a subdivisão entre soprano (mulheres com voz aguda), contralto ou apenas “alto” (mulheres com vozes graves), tenor (homens com voz aguda) e baixo (homens com vozes graves). Cada um destes naipes (vozes) é composto por vários cantores. Quando falarmos em voz, queremos dizer justamente cada um destes coletivos, não necessariamente uma única pessoa, exceto as vozes solistas, como a soprano e o tenor, presentes na estrutura desta obra.

expressão de um vazio, para Lacan ele ocorre pelo choque violento da invasão do Real sobre o Imaginário. Observemos o exemplo abaixo, extraído do coral:

D

The musical score is for a four-part choir. It is in D major and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the Soprano and Tenor parts singing 'Es-tu' and the Alto and Bass parts singing 'pra-da'. The second system shows all parts singing 'De-go'. Dynamics range from *f* (forte) to *fff* (fortissimo). The Soprano and Tenor parts have a melodic line that moves from G4 to A4, B4, and C5. The Alto and Bass parts have a more rhythmic line, mostly on the G4 and A4 notes.

Figura 1: (ALVES, 2012, p. 4)

Como podemos observar, nenhuma das vozes pronuncia as palavras completamente. Cada uma fica responsável por duas sílabas, sendo as duas primeiras pronunciadas pelas sopranos e tenores e as outras duas pelas contraltos e baixos. Em uma perspectiva lacaniana, corresponde a uma tentativa de apresentar um conceito unívoco através de uma expressão fônica que nem chega a ser palavra, justamente por encontrar diante de si uma barreira, formada pelo Real. E é este o fenômeno da angústia, a necessidade de “dizer o indizível”, que, dada a natureza desta relação, só é possível de forma fragmentada, repartida e enigmática, resultando daí esta impressão de um “nada” conceitual. Neste caso, contudo, não se torna tão enigmático por conta do diálogo entre as várias vozes, que acabam completando o sentido de cada palavra, bem como a própria música e o narrador, que apresentam outros signos capazes de dotar de sentido a intenção do quadro. Ainda sobre o coro, é como se cada voz tentasse expressar um conceito, uma ideia, sendo vetada pela força do Real que lhe impede a todo momento o transpassar, tal qual uma barreira. Esta barreira, que para Freud é o recalque, é a responsável por frear os impulsos e desejos mais internos do ser, através de dispositivos morais e normas de conduta social. Vale notar que além de uma própria impossibilidade de execução de uma palavra, há uma relevância estética sobre o padrão de repetição. Ele denota uma situação de transe em que o coro se encontra, indicando um movimento cíclico do qual não

consegue escapar, reverberando ecos de palavras-chave, sendo elas as mais fortes e impactantes do conto e que resumem toda a sua ação do quadro: Fernanda, arrastada, estuprada, degolada. Além do plano verbal, outros signos no campo da sonoridade ajudam a compor esta cena de violência, como o som do chicote dentre outras questões musicais, como o próprio trítone, que também apresenta uma sensação de ciclicidade, propiciando um estado de retorno ao mote estruturador desse quadro, mas serão exploradas no devido capítulo.

A psicanálise nos ajuda a entender e estruturar determinados elementos interpretativos das diversas linguagens empregadas nesta obra, não se atendo, apenas, à linguagem verbal. O mote inicial para a escolha deste prisma teórico partiu do próprio título do livro de referência para o concerto: *História Universal da Angústia*. Foi preciso compreender o que seria este sentimento, tanto para a filosofia quanto para a psicanálise, para então entendermos como ele se estrutura semioticamente na *Cantata Bruta*. Um elemento chave torna-se imprescindível para a compreensão e constituição deste sentimento: a violência. Como perguntado anteriormente, seria a angústia uma resposta à violência ou também uma motivadora desta ação? Mesmo que não consigamos trazer uma resposta categórica sobre o caso, uma coisa é certa: a angústia está ligada de alguma maneira a situações de perigo ou violência.

Como já dito, o livro base para o concerto é formado por seis narrativas sobre personagens importantes para a história e literatura ocidentais, além de um capítulo de pequenos contos, chamado “*A Gigantesca Morgue*”, o grande necrotério. A parte principal deste livro, para nós, é justamente este capítulo, do qual foram retirados todos os contos de referência para a composição da *Cantata*. Ele é o resumo de uma série de publicações realizadas em um período de mais de dez anos numa coluna no jornal *O Norte*, chamada Contos Reais. Estes contos foram releituras de Solha sobre fatos e notícias extremamente violentas veiculadas nos meios de comunicação, bem como por fatos históricos que lhe chamassem atenção. Apesar de ser um capítulo feito de reportagens, os textos receberam um tratamento estético que visaram transformar a relação de recepção das mesmas informações. Temos a impressão de que a violência transmitida pelos meios de comunicação não é mais suficiente para chamar a atenção para si, pois foi de tal forma transmitida que nos acostumou os sentidos, ao passo de não percebermos mais nela um impacto que nos faça refletir ou tomar uma ação.

A este processo, Belarmino Costa atribui o nome de banalização da violência, responsável por um tipo específico de estética que se estabelece a partir de uma

massificação da informação pelos meios de comunicação. Para entendermos o processo de estetização da violência, e o seu respectivo processo de desautomatização (Cf. Chklóvski) na *Cantata*, é preciso estudar como ocorre o processo de banalização propiciada pelos meios de comunicação. Assim, poderemos compreender o primeiro passo desta desautomatização ressignificada nos contos de Solha sobre a banalização da violência, para então chegarmos ao segundo passo da intersemiose: como entender a violência do texto ressignificada na música.

1.3. Estética da Violência

Alguns questionamentos impulsionaram este debate, a saber, a presença de tantas cenas violentas em nosso cotidiano expostas em vários meios de comunicação, bem como a própria apatia ou insensibilidade frente a estes mesmos fatos. A importância de termos certo tempo de discussão para este fenômeno é justificada por ser este material jornalístico a base sobre a qual ocorreram todas as semioses que serão estudadas na *Cantata*. Solha escreveu, durante mais de uma década, contos baseados nestes fatos violentos, publicando-os posteriormente em um livro que serviu como base para a construção do referido concerto.

Para um melhor entendimento deste problema, outras questões foram levantadas. Como a violência é retratada nos meios de comunicação? Por que ela é banalizada ao ponto de fazerem chistes, principalmente se forem contra as camadas mais pobres da população? Podemos falar, de fato, em uma estética da violência?

Estas questões direcionam a pesquisa para olharmos a influência dos meios de comunicação sobre a construção da sensibilidade humana. Hoje, mais do que nunca na história da humanidade, vivemos uma era da informação, cada vez mais conectados através de dispositivos que fazem a ponte entre pessoas nos mais recônditos cantos do mundo. Como as relações entre o humano e a técnica possibilitaram o desenvolvimento desta natureza violenta e conformativa dos meios de comunicação? Como categorizar estas relações e quais os impactos dela na sociedade?

A possibilidade de resposta para esta pergunta pode ser encontrada na relação com a categoria Tempo. Os meios de comunicação desenvolveram-se não apenas para encurtar distâncias, mas também para sanar uma sede crescente pelo controle do tempo. Não basta mais a posse da informação, mas sim a velocidade em que são transmitidas. Esta

transmissão, por outro lado, ajuda a impulsionar também outro efeito, caracterizado pela banalização da informação. Portanto, para entendermos o processo de banalização da violência, que por sua vez engendra um tipo de estética, será necessário nos debruçarmos sobre esta categoria, passo esse a ser realizado na seção seguinte.

1.3.1. Compositor de destinos⁹

Embora a necessidade de criação tecnológica que facilitasse a vida humana em sociedade seja algo que acompanhe nosso processo evolutivo, foi a partir da Revolução Industrial que pudemos sentir os impactos mais céleres desta evolução que, dentre outras coisas, possibilitou o surgimento da produção em série de itens para comercialização, o que modificou, além da relação de trabalho em si, a noção de tempo. Em suma, a transformação do fator Tempo está intimamente ligado ao avanço da técnica de produção. Se o século XIX ficou conhecido pela grande produção de bens de consumo e pelo estopim do processo fabril em larga escala, foi a partir do século XX que a informação, aliada aos processos de produção em massa, expandiram sua zona de ação, encurtando não só distâncias, mas principalmente o tempo de veiculação de notícias, fator este essencialmente importante para entendermos a estetização da violência.

O século XX é conhecido por registrar uns dos maiores saltos tecnológicos da existência humana e, ao mesmo tempo, a maior quantidade de guerras, principalmente em escala mundial, sendo por isso chamado por Hobsbawn de “Era dos Extremos”, embora o recente século XXI também já esteja deixando sua marca na história, caracterizada principalmente pela expansão do acesso à internet e pela continuidade das guerras do século XX por finalidades (também) religiosas.

Dentre os avanços notáveis do século XX, com certeza um deles é o gerenciamento da informação. Para além da produção de conteúdos, foi no século XX que se acirrou uma atenção com aquilo que é veiculado, dotando de importância e valor monetário não um bem de consumo, como os óculos, mas um bem virtual, como a informação. Embora não fosse uma área que, no início, houvesse recebido tantos investimentos, era percebida como dotada de um “lucro em potencial”:

⁹ Verso da música “Tempo”, de Caetano Veloso.

No final do século XX, as ações das empresas que trabalhavam com a Internet (ditas “pontocom”) passaram a ter muito valor, embora a maioria tivesse lucro inexpressivo ou até mesmo operasse no vermelho. O que importava era o *potencial* de lucro implicado na empresa. Evidentemente, isto não poderia durar muito tempo, uma vez que existe o contrapeso concreto da economia: muitas empresas ditas “virtuais” terminaram em falência, senão expulsas do mercado por aquelas que efetivamente dispunham de sustentação no mundo “real-histórico”. (SODRÉ, 2008, p. 18)

Muniz Sodré fala de uma realidade mais próxima, já em um mundo interconectado, como o encontramos nesta transição entre os séculos XX e XXI, principalmente sobre empresas virtuais. Mas se observarmos bem, a importância dada ao gerenciamento da informação é bem anterior.

Um exemplo que podemos citar sem sair do século XX para compreender este fato, é o caso de William Randolph Hearst, grande magnata do jornalismo americano, que ficou conhecido por alavancar a chamada “imprensa marrom”, no final do século XIX e passagem para o século XX, disputando com Pulitzer a audiência entre os jornais mais vendidos nos Estados Unidos (Cf. ANGRIMANI, 1995, p. 19). Além das notícias exageradas e, muitas vezes inventadas para conseguir a atenção do público, assim como atingir a outros interesses, a “imprensa marrom” ficou conhecida pela velocidade com que geria a informação. A velocidade que ditava a produção dentro das fábricas também guiava a maneira de transmissão das informações. E isso não só dizia respeito às indústrias ou à imprensa. Este *modus operandi* também se instaurou na vida, no cotidiano das pessoas, estendendo para a ordem do dia o fetiche da velocidade.

A velocidade, para Marcondes Filho, é um dos traços característicos desta era tecnológica. Mas não por uma “evolução biológica” dos seres humanos, e sim por uma adequação a este novo formato de vida pós-tecnológico:

O compasso da vida torna-se mais ligeiro não porque tenhamos nos tornado de uma hora para a outra mais rápidos, mas porque as tecnologias fornecem muito mais possibilidades de ação, de trabalho, de formas de lazer e outras tantas atividades a um só tempo. (MARCONDES FILHO, 1993, p. 92).

A possibilidade de desenvolvimento mais acelerado das atividades nos impulsiona a dar conta de tudo em um tempo cada vez menor, ou seja, comprime-se o tempo.

Este processo de adaptação implica em outras mudanças também, pois a enxurrada de informações às quais estamos submetidos compromete a forma como nós percebemos e nos posicionamos perante o mundo e as outras pessoas. Se o tempo está comprimido, se tudo passa mais ligeiro, obviamente as coisas, os objetos, os bens de consumo e as relações se tornam voláteis, passíveis de troca, de descarte. Seja por conta da perecibilidade dos produtos ou de nossa consciência, como nos informa Marcondes Filho (Cf. 1993, p. 93), a tendência geral é a substituição de tudo em um espaço cada vez menor de tempo. As próprias relações e vivências são afetadas nesta vida em que nossas experiências se sedimentam cada vez menos na memória. Observemos as experiências mais fortes no campo afetivo-emocional pelas quais podemos passar, como dores, morte, luto, amor. Toda esta gama de experiências, agora, é passível de banalização e, de alguma maneira, de descarte, pois não nos é dado o tempo necessário para a efetivação das relações em vida:

E, pela alta velocidade das trocas, inclusive da troca de experiências visuais, sensitivas, emocionais, impõe-se uma acumulação de vivências e experiências muito maior do que se tinha antes, o que traz paralelamente uma sensação entediante de ausência de novidade e tédio existencial. (Idem, 1993, p. 93)

Como percebe-se, o problema ético também advém de um problema técnico. O avanço tecnológico ao qual nos submetemos no século XX também foi criticado por Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*. Para estes filósofos, o avanço tecnológico não propiciou necessariamente uma evolução humana, mas antes, a sua regressão, principalmente cultural. A velocidade e a superabundância dos bens produzidos pela indústria aniquilam a memória, as marcas de sua individualidade, principalmente porque elas também se ligam à miséria causada pelo próprio capitalismo em um contexto de guerras ou do esvaziamento do homem após o seu traspassamento pelo orbe do consumo:

O que um indivíduo foi e experimentou no passado é anulado em face daquilo que ele agora é, daquilo que ele agora tem e eventualmente daquilo para o que pode agora ser utilizado. (...) As pessoas recalcam a história dentro de si mesmas e dentro das outras, por medo de que ela possa recordar a ruína de sua própria vida, ruína essa que consiste em larga medida no recalco da história. (HORKHEIMER, ADORNO, 1985, p. 102)

O desenvolvimento da tecnologia, a reorganização do tempo e, por fim, a reificação das relações humanas sob a égide consumista do capitalismo, são fatores que mudam a própria concepção sobre a vida que, como veremos no próximo tópico, será marcada por um processo de virtualização. A vida, mediada agora por seus respectivos entes virtuais, redefine a forma de relacionamento não só com as pessoas, mas com a realidade.

1.3.2. Da vida digital.

Muniz Sodré, em um artigo publicado em 2001, ao falar sobre a necessidade de criação de um campo epistemológico para a comunicação, apresenta um conceito que, de certa maneira, contempla uma parte desta discussão, o *bios midiático*:

Qual a garantia de objeto para essa autonomia? Antes de mais nada, a especificidade da vinculação social que, em sentido lato, é o objeto de uma ciência da comunicação. Em sentido estrito, a evidência de que as práticas socioculturais [sic] ditas comunicacionais ou midiáticas vêm se instituindo como um campo de ação social corresponde a uma nova forma de vida, que propomos chamar de *bios midiático*. (SODRÉ, 2001, p. 111)

Este campo de ação, denominado de *bios midiático*, é uma quarta forma de existência. Sodré cria este conceito a partir das discussões trazidas por Aristóteles, em *Ética a Nicômaco*, em que classifica três formas de vida, ordenando segundo o foco de interesse. Partindo do princípio de que o objetivo do homem é a felicidade, há, para Aristóteles, três formas de alcançá-la, sendo uma através do prazer, outra pela via política e outra pela via filosófica (contemplativa). Observemos estes conceitos abaixo:

A julgar pela vida que os homens levam em geral, a maioria deles, e os homens de tipo mais vulgar, parecem (não sem um certo fundamento) identificar o bem ou a felicidade com o prazer, e por isso amam a vida dos gozos. Pode-se dizer, com efeito, que existem três tipos principais de vida: a que acabamos de mencionar, a vida política e a contemplativa. A grande maioria dos homens se mostram em tudo iguais a escravos, preferindo uma vida bestial, mas encontram certa justificação para pensar assim no fato de muitas pessoas altamente

colocadas partilharem os gostos de Sardanapalo. (ARISTÓTELES, 1987, p. 12)

O tipo de vida mais vulgar é a que tem por objetivo sanar apenas os prazeres do corpo, por esta razão sendo chamadas de bestiais, pois seria aquilo que mais nos aproximaria dos animais, imagem esta vinculada pelos gregos aos escravos. A vida política seria uma vida que visa alcançar a virtude, a honra. Por fim, a contemplativa é a que mais nos aproxima do aspecto divino, por partir de um princípio de elevação intelectual e contemplação ante o fenómeno da vida. Lembremos que estes conceitos de sociedade dizem respeito à sociedade grega, centrada na figura da polis, que, dentre outras coisas, também era escravocrata.

A proposta teórica de Sodré sobre este quarto tipo de existência (*bios midiático*) decorre de uma vida estruturada pelo fito dos negócios:

Partindo da classificação aristotélica, a midiatização ser pensada como tecnologia de sociabilidade ou um novo *bios*, uma espécie de *quarto âmbito* existencial, onde predomina (muito pouco aristotelicamente) a esfera dos negócios, com uma qualificação cultural própria (a “tecnocultura”). O que já se fazia presente, por meio da mídia tradicional e do mercado, no *ethos* abrangente do consumo, consolida-se hoje com novas propriedades por meio da técnica digital. (SODRÉ, 2008, p. 25)

Como podemos perceber, a consolidação deste quarto bios está condicionada ao desenvolvimento da técnica. Este avanço da tecnologia e sua imbricação com a vida sob o fito dos interesses do capitalismo propiciaram uma espécie de extensão de nossos próprios sentidos. Esta vida, embora simulada¹⁰, faz parte de nosso cotidiano, principalmente hoje, com as chamadas “redes sociais”.

Marshall McLuhan, importante teórico da escola norte-americana de comunicação, observa esta peculiaridade presente nos *mass media*. Nós, seres humanos, utilizamos a tecnologia como extensões de nós mesmos, e isso advém de antes de nossa era midiatizada. Alguns exemplos destas relações podemos encontrar em seu livro *Os meios de comunicação com extensões do homem*: “O que caracteriza um mecanismo é a

¹⁰ Por simulação, entende-se o que diz Sodré, como a “existência de coisa olfato gerador por técnicas analógicas (ondas hertzianas, transmissão por cabo). A partir do computador, a simulação digitaliza-se (a informação é veiculada por compressão numérica) e, nos atuais termos tecnológicos, passamos da dominância analógica à digital, embora os dois campos estejam em contínua interface” (2008, p. 17)

separação e a extensão de partes isoladas de nosso corpo — mão, braço, pés — em pena, martelo, roda.” (1965, p. 190). Ou, sendo mais específico:

No caso da roda como extensão do pé, por exemplo, a pressão das novas cargas resultantes da aceleração das trocas por meios escritos e monetários criou as condições para a extensão ou “amputação” daquela função corporal. Em compensação, a roda, como contra-irritante das cargas crescentes, resultou em nova intensidade de ação pela amplificação de uma função separada ou isolada (o pé em rotação). (Idem, p. 42)

Ao partir do exemplo da roda, McLuhan desenha uma trajetória de “substituição” de determinadas partes do corpo por seus equivalentes tecnológicos, tendo isso ocorrido desde as primeiras etapas da civilização. Obviamente, quando ele fala em amputação ou autoamputação, não se refere ao ato de literalmente e deliberadamente retirar um membro do corpo para substituir por um equivalente “melhorado” (como ocorre nas ficções científicas e seus personagens biônicos), mas sim a subtração/extensão da função deste órgão/membro através do uso de tecnologias. Este é um dos pontos de aproximação entre o pensamento de McLuhan e a escola de Frankfurt, apesar de haverem mais diferenças do que aproximações. Retornaremos a estes conceitos em breve. O importante, por ora, é entendermos o que seria a extensão do corpo humano, conceito importante para avançarmos nas propostas teóricas de Sodré acerca do *bios midiático*.

A extensão do nosso corpo a partir das tecnologias trouxe um outro parâmetro aliado ao grande processamento da informação que encontramos em nossa sociedade no século XX. A percepção de tempo e de espaço foram sendo alteradas paulatinamente no decorrer da história, chegando a um momento em que tais vetores se perderam dentro de um espaço de virtualidade.

Impulsionadas pela microeletr nica e pela computação ou informática, as neotecnologias da informação introduzem os elementos do *tempo real* (comunicação instantânea, simultânea e global) e do espaço virtual (criação por computador de ambientes artificiais e interativos), tornando “composs veis” outros mundos, outros regimes de visibilidade pública. (SODRÉ, 2008, p. 16)

Esta característica atual de nossa sociedade realiza uma transformação sobre o papel da representação. Antes do advento da m dia televis , radiofônica e da internet, a

transmissão da informação era feita de maneira impressa, como os livros, os jornais, revistas e etc. A efígie do tempo, apesar de já modificada pela lógica do trabalho, ainda não acompanhava completamente o fluxo, a dinâmica das notícias em tempo real, mesmo com todo esforço da “imprensa marrom” e suas técnicas redacionais, que às vezes transmitiam a impressão do tempo real de ocorrência. Esta barreira foi transposta com as tecnologias da informação. As notícias não eram meramente representadas, mas sim reapresentadas. O campo do equipamento audiovisual, como a televisão, o cinema e o próprio rádio, dão a dimensão de um ocorrido num tempo “real”, cujo fluxo e a dinâmica do tempo conseguem ser absorvidas e interpretadas pelos seus receptores, ou seja, os espectadores.

Junto a este universo de mundos “compossíveis”, surge o universo digital¹¹, que em ritmo moderado, vem englobando os outros universos analógicos. A possibilidade de digitalizar as relações incursiona uma nova perspectiva de vida, em que deixamos apenas de ser meros receptores das informações dos meios de comunicação para sermos também artífices e sujeitos (em tese) da relação com a informação trafegada.

A realidade digital traz, para Sodré (Cf. 2008, p. 17 e 18), novidades técnicas, econômicas e políticas. O que muda sobre a técnica: basicamente todas as mídias podem ser utilizadas na linguagem digital, que funciona como um *carrefour* dessas tecnologias, reduzindo a barreira entre elas. Neste universo, encontram-se a radiodifusão, a televisão, a mídia impressa, a telefonia e etc.; basta olharmos as redes sociais para percebermos a fusão destes elementos. Hoje é possível, por exemplo, realizarmos desde vídeo-chamadas a realizar webconferências através destes dispositivos digitais. Houve, também, um barateamento dos custos com equipamentos, haja visto que muitos deles podem ser “substituídos” por seus equivalentes simulados.

Quanto às mudanças econômicas, por um lado ocorre a fusão e a criação de grandes conglomerados formados a partir da união de diversos setores, centralizando cada vez mais o controle sobre os meios de produção. Por outro, há a mudança quanto ao consumo, entre a oferta e a demanda, pois o consumidor terá mais “poder de decisão”

¹¹ Breve nota sobre tecnologia analógica e digital. Por tecnologia analógica, diz respeito àquelas que se utilizam de transmissão em frequências em Hertz ou cabos. A tecnologia digital utiliza-se de circuitos elétricos integrados, além de utilizar uma linguagem binária para programação. Pensemos na câmera fotográfica. A analógica utiliza-se de filmes que são sensibilizados à luz, para depois partir para uma revelação através de um processo químico em laboratório para só então poder imprimir as fotos. A câmera digital não. Ela capta a imagem e transforma em códigos que são passados direto para um dispositivo eletrônico, como computador. Estas duas interfaces não se excluem, a princípio, estando sempre em diálogo, apesar de que na atualidade haja uma preferência pelo sinal digital, extinguindo, aos poucos, o sinal analógico, como já ocorre com a televisão aberta.

sobre o que irá consumir. Basta observarmos a possibilidade de montarmos nossa programação de TV por assinatura, bem como a febre do Streaming, tais como a Netflix, o Spotify, o Deezer, dentre outros, como o *on demande*, dando-nos a ilusão que podemos escolher dentre as opções disponíveis em cada um.

Por fim, os impactos políticos. Para Sodré, a expansão das indústrias de telefonia e da computação em áreas antes ocupadas pela radiodifusão redesenham o mapa do controle político das comunicações, muito embora isto privilegie quase que exclusivamente o setor privado e os interesses a eles coligados (Cf. SODRÉ, 2008, p. 18). Não é preciso ir muito longe para entender a função da mídia e dos meios de comunicação na aprovação de determinados projetos políticos.

Eliseo Veron contribui para esta discussão com alguns pontos importantes, a saber, como a relação entre a ideologia e o poder ligados à teoria marxista de superestrutura. Para Marx, a superestrutura ideológica diz respeito a uma gama de instituições e aparatos técnicos que visam confirmar o poder da infraestrutura econômica, ou seja, dos modos de produção. Fazem parte da superestrutura ideológica a escola, a igreja, o Estado, a própria comunicação, etc. A crítica que Veron apresenta a estes conceitos visa, inicialmente, trazer uma releitura dos termos ideologia e poder, pois em sua leitura, a visão trazida por Marx reduz muito a importância destes conceitos.

Para Veron, ideologia e poder não são instâncias com local topograficamente demarcado na sociedade, mas sim dimensões de análises dos fenômenos sociais (Cf. VERON, 1995, p. 43), tais como as relações de produção, circulação e consumo, sendo este último elemento lido por ele também como reconhecimento. Nesta proposta de pensamento, as condições de produção e de reconhecimento são importantes espaços para discutir a ideologia e o poder, pois eles se expressam através da linguagem, ou seja, enquanto produção de sentido, o que lhes garantem a possibilidade de estarem em todos os lugares. Mas estar em todos os lugares é diferente de ser tudo, na opinião de Veron. Apesar de se apoiarem na linguagem, o que define estas relações são os contratos de leitura; são formados por duas partes, sendo uma delas a gramática de produção, ou condições de criação e a outra a gramática de reconhecimento, ou os efeitos de sentido. É a partir disso que se consegue perceber quais são as relações entre a ideologia e entre o poder, não necessariamente uma partida unilateral de uma superprodução ideológica em direção a um público receptor que apenas irá confirmar tais mensagens e ratificar o modo de produção em que vive.

Esta discussão acima é importante para entendermos a dinâmica dos meios de comunicação. Falar de comunicação e poder é necessário para entender o processo de construção e assimilação de significados através das mídias. Neste contrato de leitura, as notícias são transmitidas sob um determinado enfoque que chama a atenção de seu público leitor. Não bastasse esse contrato, baseado em uma torrente de informações em pouquíssimo tempo, na qual circulam concomitantemente fatos violentos e publicidade, ainda se leva em consideração que toda essa informação é percebida através dos extensores de nossa sensibilidade. Se para Platão a arte nos afastava a três níveis da verdade, algo similar podemos atestar sobre a função dos meios de comunicação nos dias de hoje. Dentre estes níveis de “distanciamento da verdade”, podemos citar inicialmente a extensão de nossos sentidos; em seguida o processo de formatação da informação, como uma grande quantidade de notícias em um espaço pequeno de tempo; por fim, o interesse por trás desse gerenciamento, como a escolha por determinados assuntos e a forma como eles são apresentados ao público. Para entendermos melhor a relação entre conteúdo e forma, estudaremos em seguida o que é a violência e como ela é transmitida, ou seja, como ela é estetizada.

1.3.3. Violência vicinal

Como discutido anteriormente, temos nos meios de comunicação uma ferramenta importante para discutirmos a propagação da violência em si. Cada vez mais vemos cenas de violência veiculadas não só nas mídias diretas, como os jornais, televisão, etc., mas também nas redes sociais. A repetição deste tipo de informação enfraquece o sentido das imagens que veicula, causando no espectador certo tipo de conformismo ante a flagelação da vida. Antes de adentrarmos na leitura dos quadros da *Cantata Bruta*, é necessário fazer uma análise deste fenômeno que Belarmino Costa chama de *Estetização da Violência*. Baseado nas teorias da Escola de Frankfurt sobre a Indústria Cultural e o papel da mídia na repetição de informações, Costa nos ensina:

É exatamente nesta busca do efeito e da apreensão da audiência pelo espetáculo, que Horkheimer e Adorno assinalam a anomalia de uma sociedade cujos indivíduos se encontram dessensibilizados frente à repetição da barbárie. A exposição continuada de violências sônicas elimina o choque, a capacidade da audiência reagir e de se indignar diante do grotesco. (COSTA, 2001, p. 7)

A esta repetição da informação, baseada na espetacularização da realidade, é dado o nome de estetização da violência:

Estetizar significa construir uma realidade que se configure como espetáculo. Até mesmo a violência de uma imagem forte, nos telejornais por exemplo, tem maior capacidade de criar o desejo pela sua repetição, que propriamente mobilizar sentimentos de indignação, dor (COSTA, 2001, p. 8).

Muitos exemplos desse tipo de estetização podem ser percebidos em nossa realidade. É o apelo pela observação do grotesco, resguardando o telespectador do choque pela distância com a qual a cena é apresentada.

Paradoxalmente, nós temos dois conceitos a partir desta contextualização: primeiro, vivemos em uma sociedade midiática, em que temos nos *media* uma extensão de nossa sensorialidade, o chamado *bios midiático*, como discutido anteriormente. Segundo, ao estendermos os olhos para além das lentes das câmeras, com a reprodução massiva de inúmeros, mas determinados fatos da vida humana, verificamos o fenômeno da dessensibilização. Em suma, o mesmo meio pelo qual estendemos nossa sensorialidade é o responsável pela neutralização da sensibilidade.

Embora falemos do conteúdo (a violência) nos *media* e o processo de dessensibilização da sociedade, o foco do problema não são apenas as matérias veiculadas em si. Segundo Belarmino Costa, esta discussão já vem sendo tratada pela escola de Frankfurt, especialmente Adorno, Horkheimer e Benjamin. O problema da veiculação começa com a técnica:

Em outras palavras, para que possamos retornar ao essencial: o grotesco não se localiza apenas na exposição de fatos, pessoas, circunstâncias anômalas e caricatas, como recurso para alavancar a audiência em determinados programas televisivos de apelo popular, mas deve ser identificado no formato e na incorporação da racionalidade técnica e científica que perpassa o mundo da produção material e as condições de reprodução simbólica (COSTA, 2002, p. 5).

A capacidade de poder fixar, manipular e propagar o audiovisual é uma das principais características de uma sociedade que se configura cada vez mais pertencentes a um *bios midiático*. Dados os processos de reprodução da informação, a própria distinção

entre original e cópia fica difusa. A partir desta consideração percebemos duas realidades, a concreta e a virtual, em uma relação de diálogo, influência e interdependência. Com a crescente complexidade de desenvolvimento dos meios de comunicação, com tecnologias híbridas, as fronteiras entre o real e o aparente ficam cada vez mais esponjosas. As influências de uma realidade virtual em uma realidade concreta mostram-se de uma maneira ainda mais contundente.

Para falarmos do processo de banalização da violência precisamos explicitar dois pontos nevrálgicos: a capacidade técnica de manipulação da informação através dos medias e a supervalorização dos conteúdos. O anômalo, o grotesco e a violência são de tal forma propagados que acabam abrandando o choque das informações. Segundo Belarmino Costa, este abrandamento ocorre da confusão criada nas relações entre a realidade e a virtualidade.

Observemos a manchete a seguir:

MULHER MORRE CONGELADA NA PORTA DE CASA QUANDO A FECHADURA DA PORTA CONGELA. [sic]

WORCESTER, Mass. (AP). (19 jan. 1994) Uma idosa de 69 anos que não conseguiu entrar em sua casa por conta da fechadura que estava congelada morreu, pois seu vizinho estava com medo de responder à batida na porta.

A polícia, que chegou depois de uma hora após o chamado de Doris Hermann reportando sobre alguém batendo em sua porta, encontrou o corpo de Stella Bilzerian do lado de fora, com um inalador de oxigênio ao seu lado. A temperatura estava cerca de 5 graus abaixo de zero naquela hora, disse o National Weather Service.¹²[Tradução nossa.]

A notícia não é apenas a mera representação de um fato em meio impresso, por isso obedece a uma determinada estrutura. Na parte superior, temos o que se chama de Título, que tem o objetivo de ser o mais chamativo possível para atrair a atenção do leitor. Uma das características de uma notícia é a novidade, que tenta fisgar o leitor através de alguma manchete que gere interesse, além de um design gráfico que também atraia a

¹² “WOMAN DIES OUTSIDE HOUSE WHEN DOOR LOCK FREEZES WITH AM-COLD WORCESTER, Mass. (AP) _ A 69-year-old woman who couldn't get into her house because the lock was frozen died after her neighbor was afraid to answer a knock at the door. Police, who arrived about an hour after Doris Hermann called to report someone knocking on her door, found Stella Bilzerian's body outside, an oxygen inhaler at her side. The temperature was about 5 degrees below zero at the time, the National Weather Service said.” Disponível em: <http://www.apnewsarchive.com/1994/Woman-Dies-Outside-House-When-Door-Lock-Freezes-With-AM-Cold-Rdp-Bjt/id-5fe63bd2eeaddc57b9789e9988196f09>

atenção, como letras grandes, em caixa alta e negrito, dando destaque ao texto curto. Geralmente, os títulos apresentam os verbos no presente, de maneira a trazer a notícia para o tempo do leitor. Em seguida, temos o *lead* (lide), que é o primeiro parágrafo e responsável por realizar o resumo de toda a notícia. De forma breve, tem que trazer respostas a estas questões: quem, o quê, por quê, onde e como (COSTA, 2008, p. 126). Neste momento, a notícia começa a se transformar. O tempo verbal, em geral, sai do presente e vai para o pretérito perfeito, que é o tempo das ações conclusas. O cerne desta notícia gira em torno de Stella, sobre o fato principal e imutável: ela morreu congelada. As conjecturas acerca da ação de seu vizinho, embora ajudem a compor a notícia, não constituem o foco principal. Após o *lead* vem o corpo do texto, que não vem ao caso de trabalharmos aqui nesta análise.

É interessante observarmos como a técnica opera a aproximação e o distanciamento com o leitor. Se em um primeiro momento o título chama o leitor para a matéria por situá-la no presente, no seguinte ela mesma o afasta ao situar-se no pretérito. A este jogo, somam-se outros fatores técnicos característicos, como a própria extensão de nossa sensorialidade, que sempre coloca o espectador distante dos fatos narrados, protegendo-o do contato e, por fim, de uma possível corresponsabilidade com a notícia. É por esta razão que o problema da banalização da violência, mais do que no conteúdo em si, está condicionado a uma questão técnica.

Solha, por sua vez, retrata a mesma notícia, mas com outro tratamento, como poderemos ver a seguir:

109

Stella Bizerian, 69 anos, não consegue entrar em casa, em Worcester, Massachusetts, porque a fechadura está coberta de gelo. Vai pedir ajuda à vizinha, mas ela não abre a porta com medo de assalto. Stella morre congelada na rua. (SOLHA, 2005, p. 117)

Neste conto, a notícia muda seu plano temporal. Não é um título de manchete, tampouco um *lead*, por isso opera em outra dimensão. Diferentemente da notícia veiculada em um jornal eletrônico, o tempo desta notícia situa-se no presente, de forma que nos apresenta Stella em contínuo em estado de morte. Além do estabelecimento de um *continuum* temporal, há a própria concisão do texto. Descartada as informações sobre

o susto do policial, assim como da dor da família, o foco principal do texto é a ação da morte e a condição em que ela ocorre, ou seja, congelada na frente de casa.

A análise desse texto também deve levar em consideração o meio em que ele foi veiculado. Além do impacto provocado por elementos da técnica desenvolvidos no âmbito da escrita, temos que entender também o local de onde ele foi colhido. Não podemos tomar uma análise que parta de uma perspectiva imanente ao texto e obliterar onde e em que situação discursiva ele foi captado, sem que isso possa trazer algum prejuízo para a pesquisa. Por exemplo, sabemos que o texto base para os contos foram notícias veiculadas em jornais, periódico ou fatos históricos. Sabemos também que *A História Universal da Angústia* recebeu em um dos capítulos uma seleção de contos publicados em uma coluna do jornal *O Norte*. É daí que decorre o terceiro nível de ressignificação que é a publicação destes contos em uma obra ficcional. Esses três níveis ressignificam o conteúdo não apenas enquanto estilo, mas também por conta do veículo de difusão em que se encontram e aquilo que se espera de cada um deles, a partir de suas funções culturalmente delineadas em sociedade. Em outras palavras, ao lermos um jornal, sabemos o que esperamos, a partir daquilo que se entende enquanto a função social de um jornal, ou seja, informar. Da mesma forma ocorre com uma obra ficcional, da qual esperamos algo que não seja a mera informação.

Retomando o contexto da *Cantata*, este conto foi ressignificado em dois momentos, sendo um o primeiro Interlúdio, aos 07'22'' e o outro momento, do Quadro D, em 19'14''. O primeiro momento, do interlúdio, é executado com sons eletrônicos, tendo o texto recitado pela narradora. O segundo, por sua vez, é executado pela orquestra, tendo o mesmo texto agora cantado pela soprano, mas com uma diferença: o texto, que antes era contado em terceira pessoa, agora é contado em primeira. Não é mais alguém de fora que vai narrar o acontecido, mas sim a própria Stella, dando voz ao seu próprio martírio.

Como podemos perceber, são vários os degraus de semiose desenvolvidos no contexto da *Cantata Bruta*. Mesmo dentro de um de seus pilares, como é o texto base de Solha, foram vários os níveis de ressignificação que, como observados neste ponto inicial, caminharam de textos jornalísticos ou históricos em direção a uma obra ficcional. Quando chegamos ao concerto, em si, dialogaremos com este vasto conjunto de semioses com outras linguagens artísticas, tais como a música, a iluminação, bem como a atuação dos atores envolvidos, sendo cada uma dessas linguagens, por sua vez, imbricadas de suas

idiossincrasias. A questão que se põe de pronto é: como realizar uma análise dialogando toda essa gama de possibilidades?

Buscando apresentar uma resposta, deparamo-nos com uma matriz teórica que acreditamos possibilitar este estudo intersemiótico, que é a Semiótica da Cultura, conhecida também como semiótica russa. Mais do que uma teoria dos signos, esta linha de estudos se propõe como uma metodologia de análise, na qual podemos conjugar teorias, linguagens e objetos diversos desde que consigamos responder a uma pergunta: como ocorre a semiose? Com o objetivo de entendê-la e aplicá-la como a ferramenta analítica desta pesquisa, a desenvolveremos no capítulo a seguir, bem como algumas propostas analíticas de observação de um espetáculo.

2. Semiótica da Cultura

Durante os encontros para estudo nos “Seminários de verão”, por volta da década de 1950, vários pesquisadores de diversas áreas se reuniram para criar algo que ficou conhecido como “Escola de Tártu-Moscou”. Não era uma escola com um espaço físico constituído, mas sim encontros em que se debatiam as teorias e o resultado das análises realizadas no decorrer de um ano. Deste modo, profissionais e pesquisadores tanto das humanidades quanto das ciências exatas e naturais discutiam, com base nos conhecimentos de suas áreas específicas, a função da linguagem e como ela ajudaria a estruturar o conceito de cultura. Para Irene Machado,

Se entendemos que os seminários da escola de verão se concentravam na busca do conhecimento das linguagens da cultura, não será difícil descobrir que o núcleo conceitual duro das pesquisas da ETM não foi a cultura propriamente dita, mas, sim, seus sistemas de signos que, conjugados numa determinada hierarquia, constroem um texto – *o texto da cultura*. (MACHADO, 2003, p. 37)

Deste modo, o principal objetivo não foi discutir o conceito de signo, mas sim o da significação. Diferentemente do que propôs Saussure e Peirce – com suas concepções binária e triádica de signo, respectivamente – a semiótica da cultura não se deteve ao conceito de signo, mas estabeleceu como núcleo conceitual duro o conceito de texto, ou seja, das relações entre os diversos *sistemas de signos* que compõem a cultura. Para Iuri Lotman, um dos principais nomes desta corrente de pensamento, “O facto de os sinais não existirem como fenómenos isolados, separados, mas sim como sistemas organizados constitui uma das regras essenciais de qualquer linguagem” (LÓTMAN, 1978, p. 13). Em suma, o objetivo de um estudo que tenha como base a cultura, no entendimento dessa escola russa, não é estudar o signo em si, mas sim os sistemas dos signos e como eles são compreendidos em sociedade.

A organização dos sistemas de signos obedece a um princípio básico chamado de modelização, definido por Lotman (1978, p. 37) da seguinte forma:

Não é preciso compreender “secundário em relação à linguagem” unicamente como “utilizando a língua natural enquanto material”. Se este termo possuíse um tal conteúdo, seria ilegítimo introduzir nele as artes não verbais (pintura, música ou outras). No entanto, a relação aqui é mais complexa: a língua natural não é só um dos sistemas mais

precoces, mas também o mais poderoso sistema de comunicação da colectividade humana. Pela sua própria estrutura, ela exerce uma poderosa influência sobre o psiquismo dos indivíduos e em muitos aspectos da vida social. Os sistemas modelizantes secundários (como todos os sistemas semióticos) constroem-se *sobre o tipo de linguagem*. Isso não significa que reproduzam todos os pontos de vista das línguas naturais.

Em outras palavras, sistemas modelizantes são estruturas, sendo um deles baseado na língua natural, tornando-se o sistema modelizante primário, responsável por codificar, organizar, sistematizar os demais, como os que compõem as diversas linguagens artísticas. Observemos as palavras de Irene Machado, no intuito de clarear ainda mais esta proposição:

Por sistemas modelizantes entendem-se as manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural. (...) Assim considerados, todos os sistemas semióticos da cultura são modelizantes uma vez que todos podem correlacionar-se com a língua. (MACHADO, 2003, p. 49)

Ratifiquemos mais uma vez esta noção: sistemas modelizantes são definidos em duas categorias, sendo o sistema modelizante primário o da língua natural, e o sistema modelizante secundário aquele que se baseia no sistema modelizante primário. Ainda para Machado, “Neste sentido, todos os sistemas semióticos da cultura são sistemas modelizantes de segundo grau porque mantêm correlações com a língua, constituem linguagem, mas não são dotados de propriedades linguísticas do sistema verbal” (MACHADO, 2007, p. 29). Explicando em outras palavras, o modelizante primário se baseia na língua natural, pois é através dele que conseguimos estruturar o pensamento, as ideias e, por conseguinte, os modelizantes secundários, que são os diversos sistemas de signos de nossa cultura. Tomemos por exemplo a linguagem musical. Obviamente, não podemos falar da linguagem musical da mesma forma que nos referimos a uma língua natural, ou seja, não há como achar, em música/sonoridade, a relação de sujeito e predicado, objeto direto e indireto, aposto, substantivação ou demais categorias caras à língua natural, em uma obra musical. Logo, podemos dizer que, se comparada com a língua natural, a musical não possui a mesma “estrutura”. Isso não quer dizer, no entanto, que não possua uma “estruturalidade”: a relação entre acordes, notas, tensão e repouso, tão caras à música tonal, nos faz perceber que a linguagem musical obedece a certos

princípios. Destarte, podemos então afirmar que a descrição dessa estruturalidade está condicionada à língua natural, ferramenta que ora será utilizada para sistematizar este conhecimento. Por fim, entendemos que a música, enquanto um sistema, está condicionado ao mesmo rol de todas as demais linguagens, pertencendo aos domínios dos sistemas modelizantes de segundo grau. Daí a importância do sistema modelizante primário e o seu diálogo com os outros sistemas modelizantes de nossa cultura, ou seja, secundários. Ainda para Lotman, (1978, p. 37) “Como a consciência do homem é uma consciência linguística todos os aspectos dos modelos sobrepostos à consciência, inclusive a arte, podem ser definidos como sistemas modelizantes secundários”. Nós só conseguimos apreender a arte porque a estruturamos com base em nossa língua natural, que é o nosso modelo primário. Ou, novamente com Lotman, (1978, p. 38) “a arte pode ser descrita como uma linguagem secundária e a obra de arte, como um texto nessa linguagem”.

Adentramos aqui no conceito de texto e a sua relação com a linguagem. Ekaterina Américo (2012) traz algumas ponderações sobre esta questão, especialmente a relação entre texto e obra literária. Historicamente, até mesmo pela primazia dos estudos linguísticos e literários estarem pautados em análises livrescas, a compreensão que se tinha de texto era de que ele era o conjunto de sinais gráficos fixados em um suporte, seja o papel ou qualquer outro que permita o manuseio, a leitura e a decodificação. Mais do que apenas definir o texto, havia também diversos enfoques sobre o que era literatura. Havia, por exemplo, uma crítica, no início do século XIX, pautada na detecção de fatores biográficos dentro das obras, como se o objetivo delas fossem apenas revelar detalhes íntimos da vida do autor, como era a proposta de Sainte-Beuve. Saindo do início do século XIX e partindo para o seu final, encontramos as críticas mais sociológicas, como as desenvolvidas sob forte influência do positivismo de Comte, tendo como seu maior expoente Hippolyte Taine, que “relaciona a produção literária com as condições sociais, mostrando, nessa abordagem, a valorização do contexto social na análise dos elementos literários. (BOTELHO e FERREIRA, 2010, p. 14).

Deste enfoque, partimos direto para o apresentado pelos Formalistas Russos, já no século XX, para quem a investigação literária deveria se fixar na própria obra, prescindindo totalmente de fatores externos, como biografia, bem como questões sociais para efetivação de uma interpretação literária.

Decorre desta perspectiva a impressão de que a literatura nos é apresentada meramente como um texto escrito, algo acabado e encerrado em si. Saímos de um

extremo para o outro sem perceber como tais perspectivas poderiam trabalhar de forma conjunta. Para Américo,

De um modo geral, o texto não existe por si só, ele inevitavelmente faz parte de um contexto (determinado historicamente ou convencional. O texto existe como um contragente dos elementos estruturais extra-textuais e está associado como os dois membros de uma oposição. (AMÉRICO, 2012, p. 172)

Percebemos que a primeira crítica de Américo diz respeito ao não reconhecimento de elementos extratextuais para a compreensão e crítica à determinada obra. Uma crítica parecida também é estabelecida por Antonio Candido, considerado um dos principais nomes da corrente “Literatura e Sociedade” no Brasil. Este é um ponto em que percebo uma grande aproximação entre esta corrente e a Semiótica da Cultura:

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: *o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica*. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. (CANDIDO, 2006, p. 17) [Grifo nosso.]

Para Américo, a questão consiste na recusa dos fatores externos para a análise literária, algo similar para Candido, cuja crítica situa-se sobre as visões sociológicas de literatura. Ambas as teorias, embora partindo de caminhos diversos, apontam para o mesmo eixo: a compreensão dos fatores externos como essenciais para a apreensão de uma obra.

Dito isto, partimos agora para a ampliação do conceito de texto. Para Lotman, o conceito de texto vai para além de uma subjetividade ou instabilidade de interpretação. O texto surge, na verdade, a partir do diálogo entre fatores internos e externos a ele. Seguindo a proposta de Lotman, falaremos de alguns itens necessários a essa sistematização.

A expressão. É a necessidade de expressar aquilo que se quer dizer. “A expressão, por oposição à não expressão, obriga a examinar o texto como a realização de um sistema,

a sua encarnação material.” (LOTMAN, 1978, p. 104). Em suma, é a partir do critério de escolha por exprimir determinada ideia que, no caso da literatura, ocorre através da palavra, ou seja, seu código mínimo.

A delimitação. Diz respeito aos limites específicos de determinada linguagem, através do reconhecimento de suas marcas definidoras, sendo estas definidas histórica e socialmente:

“Ser um romance”, “ser um documento”, “ser uma oração”, isso significa realizar uma função cultural determinada e transmitir uma significação acabada. Cada um destes textos é definido pelo leitor segundo um conjunto de marcas. É por essa razão que a transmissão de uma marca a um *outro* texto é um dos meios essenciais da formação das significações novas (a marca textual do documento aplica-se à obra artística, etc.). (LOTMAN, 1978, p. 105)

O conceito de delimitação também dialoga com o que Uspênski chama de molduras, ou seja, as marcas definidoras das diversas linguagens que, pensando em uma obra de arte, define os limites entre o interno e o externo:

Em vista disso, adquire uma importância muito grande o processo da passagem do mundo do real para o mundo do representado, o problema da organização especial das “molduras” da obra de arte. Tal problema apresenta-se como puramente composicional; já do que foi dito é possível depreender que ele está ligado diretamente a uma alternância definida de descrição “de dentro” e “de fora” – ou melhor, à passagem de um ponto de vista “externo” para outro interno e vice-versa. (USPÊNSKI, 1979, p. 174)

Quando pensamos em delimitações ou fronteiras, precisamos ter cuidado para não confundir as informações. A delimitação não quer dizer restrição, mas sim as características compositoras de um determinado objeto. Isso não impede que ele dialogue com outras linguagens ou outros objetos culturais. Retomemos *A História Universal da Angústia*. Trata-se de uma obra ficcional, tendo seus limites enquanto tal dispostos no decorrer da obra, seja pela própria composição física (livro), seja pelas características textuais de um gênero ficcional. Isso não impediu que em um de seus capítulos fosse realizada uma “tradução” de várias notícias para o gênero literário. De maneira análoga ocorreu com a passagem da obra escrita para o concerto *Cantata Bruta*. Cada uma dessas obras possui suas fronteiras ou delimitações, mas elas não são estanques ou rígidas, muito

pelo contrário. Como nos informaria o próprio Uspênski, estas molduras são esponjosas, de forma a permitir que haja uma circulação de informações entre os domínios interno e externo. Por fim, podemos dizer que essas fronteiras são as responsáveis pelo processo de intersemiose entre estes objetos culturais.

Completando os três itens necessários para a sistematização, Lotman nos apresenta o último item, que é o *caráter estrutural do texto*:

Um texto não representa uma simples sucessão de signos no intervalo de dois limites externos. É própria do texto uma organização interna que o transforma, ao nível sintagmático, num todo estrutural. É por isso que para reconhecer um conjunto de frases da língua natural como um texto artístico é preciso convencemo-nos de que elas formam uma estrutura do tipo secundário ao nível da organização artística. (LOTMAN, 1978, p. 106)

Dito isto, não basta delimitar a moldura de determinado texto artístico. Mais do que meramente delimitar, é imprescindível que haja uma sistematização interna que se comunique em um outro nível que não o da língua natural, ou seja, do sistema modelizante primário. A arte, enquanto estrutura e enquanto linguagem, se comunica através do sistema modelizante secundário, sendo este o nível em que ele ocorre, mesmo que através da palavra. Pensando na linguagem do poema, não basta que as palavras estejam dispostas em versos para que ele seja considerado como tal. Essa discussão remonta a Aristóteles e se estende até os nossos dias. Resumindo a discussão, o que garante a “literariedade” do texto, como afirma Eagleton (2003), é justamente a sua estruturação interna.

Até este ponto, temos que, para a Semiótica da Cultura, é imprescindível o conceito de texto. A ele está atrelada a noção de sistematização, necessária para a interpretação de objetos culturais. Essa interpretação, por sua vez, ocorre pelo processo de tradução dos códigos inerentes a determinados objetos à luz da língua natural. Em suma, entender um objeto é sistematizá-lo, é entender como se estrutura este sistema modelizante primário, processo este que Irene Machado nomeou de “tradução da tradição” (MACHADO, 2003, p. 28). A tradução aqui deve ser entendida como sistematização, pois é a partir dela que poderemos entender como os objetos culturais nos comunicam.

É por isso que para entendermos a *Cantata Bruta* precisamos lançar mão dos códigos básicos que compõem este espetáculo. Por ser uma peça de caráter misto, utilizando-se ora de aportes teatrais, ora musicais, nos apoiaremos na semiótica do teatro

para que possamos sistematizar cada um dos signos dentro do concerto para compreendermos como cada um deles - e suas combinações - ressignificam a violência e a angústia.

2.3.1. Teatro e semiótica

Para entendermos a problemática levantada por Tadeusz Kowzan (2006) em seu texto “Os signos do teatro - Introdução à arte do espetáculo”, precisamos, mesmo que brevemente, estudar o desenvolvimento da crítica literária na história. No início do século XIX, tendo como um dos seus grandes expoentes Sainte-Beuve, havia uma perspectiva analítica biografista, em que objetivava-se entender a obra enquanto um reflexo dos escritores. Partindo para o fim do século XIX, devido ao avanço das teorias positivistas, pensava-se em uma crítica literária sujeita ao universo das ciências. Temos, portanto, uma crítica antropossociológica, que visava entender a literatura enquanto um cenário de aplicação de diversas teorias científicas. É no início do século XX, já com a ascensão da linguística enquanto uma ciência específica da linguagem, que surgiu outra perspectiva sobre a qual estudar a literatura. Foi quando surgiram os chamados “Formalistas Russos”, que visavam estudar o fenômeno literário sob um enfoque científico, mas não sociológico, encontrando na linguística o lastro teórico que respaldasse as suas pesquisas. É desta época que surgem as primeiras indagações sobre o que garantiria a literariedade de um texto e a necessidade de focar a análise apenas naquilo que dele emana, obliterando dele a vida do escritor. Dentre os teóricos desta escola, podemos citar Chklóvski, Eikhenbaum, Tynianov, bem como o próprio Jakobson.

Estes estudos foram importantes para sedimentar o terreno ocupado pelos estruturalistas da década de 1960 (os semiologistas/semioticistas). Se podemos perceber uma coisa que ainda se manteve constante durante todo este percurso foi a primazia pelo estudo da arte enquanto uma linguagem verbal. Embora pudéssemos observar uns vislumbres de estudo sobre outras áreas, como a realizada por Barthes e seus estudos sobre a publicidade, pouca atenção foi dada a outra arte que não a verbal. Umberto Eco, por exemplo, reconheceu o teatro como “a terra prometida da semiótica” (Cf. ECO, 1995) durante uma conferência, mas não desenvolveu um estudo que embasasse essa afirmativa. De forma similar, podemos citar Jakobson, que também indicou ser o cinema como uma

linguagem não linguística (Cf. JAKOBSON, 2007), mas um estudo detalhado e esmiuçado sobre artes não-verbais ainda era raro.

O que Kowzan fez foi realizar um estudo que, se pensarmos a partir concepção semiótica de Lotman, seria entendido como um processo de modelização de segundo grau: ele sistematizou a linguagem dos signos do teatro. Nesse texto, Kowzan apresenta a definição de vários elementos constituintes de um fazer teatral, algo em torno de treze signos. Esse número, embora não seja pequeno, ainda não consegue abarcar todos os elementos que possam dialogar no palco (ou fora dele). A bem da verdade, é difícil pensar em um signo ou sistema de signos que não possa ser incorporado ao teatro, principalmente depois de tantas propostas diferentes para a montagem de um trabalho. É o que observa Michel Costa, em sua dissertação. Citando suas palavras,

Do palco italiano ao teatro de arena; do teatro naturalista ao teatro do absurdo; dos concertos à música de rua; do cinema à fotografia e à pintura, não se consegue, a princípio, pensar em um signo que não possa ser usado dentro da arte do espetáculo. Luz, som, cenário, cores, posturas, palavras, uma infinidade de signos que confluem em um mesmo espaço simultaneamente. (COSTA, 2014, p. 39-40)

Vemos, portanto, que o teatro pode dialogar com vários signos (ou sistemas de signos) diferentes. Como esta teoria será utilizada para nos ajudar a analisar um Concerto, não será preciso estudar todos os sistemas sígnicos propostos por Kowzan, apenas aqueles com os quais trabalharemos durante a análise. Isso não impede uma breve apresentação, de forma a motivar a curiosidade por pesquisas nesta área, apontando, minimamente, uma possibilidade de caminho a ser traçado.

O que chama atenção no diagrama de Kowzan é a forma como estão organizados alguns sistemas sígnicos possíveis dentro de um espetáculo teatral. Para tanto, ele desenvolve um diagrama que parte de dois elementos básicos: o que depende do ator e o que é externo a ele. A partir dessa definição, Kowzan desenvolve a segmentação por agrupamentos, tais como os visuais e os auditivos dentro de cada uma das duas classificações citadas primeiramente. Deste modo, podemos citar signos visuais e auditivos tanto partindo do ator quanto exteriores a ele.

Seguindo a proposta de Kowzan, como citado anteriormente, podemos especificar treze sistemas sígnicos, agrupando-os desta maneira:

- a) Inerentes ao ator: palavra, tom, mímica, gesto, movimento, maquiagem, penteado e vestuário.
- b) Externos ao ator: acessório, cenário, iluminação, música e ruído. (Cf. KOWZAN, 2006, p. 117)

Embora houvesse segmentado os signos desta maneira, Kowzan nos diz que estes sistemas não são estanques, ou seja, as relações entre eles são extremamente intercambiáveis:

Depois destas tentativas para sistematizar os fenômenos semiológicos do espetáculo teatral, convém insistir sobre o fato da intercambialidade dos signos entre diferentes sistemas. Este problema já apareceu no curso da apresentação deste ou daquele sistema. A palavra, em primeiro lugar, tem o poder de substituir a maior parte dos signos dos outros sistemas. O gesto vem em segundo lugar. Mas acontece que os signos mais materiais, os do cenário, por exemplo, substituem-se uns aos outros. (KOWZAN, 2006, p. 118)

Dito de outra maneira, os signos não são estáticos em um fazer teatral. Pelo contrário. Podem assumir diversas significações a depender do contexto em que esteja inserido, do objetivo do corpo cênico e também das experiências do possível leitor, que poderá estabelecer as relações ou não, a partir de seu grau de conhecimento ativado pela peça em questão. Sendo assim, algo que em um momento é um elemento de um cenário pode virar parte de um figurino. No espetáculo *Diário de um Louco*¹³, do Grupo de Teatro Lavoura, o principal personagem, um funcionário público russo, em determinada cena, se abraça com o cenário (longas cartas penduradas sobre o teto), transformando-a em sua capa de rei, logo, o que era cenário converte-se em figurino e vice-versa, ao final da cena. Este foi apenas um exemplo, para comprovar as formas de intercambialidade informadas por Kowzan. Podemos, também, perceber uma ressonância de estudos anteriores, tais como os realizados por Lotman e Uspênski acerca das delimitações ou molduras de uma obra artística. Mais do que apenas restringir, tais fronteiras estabelecem as pontes de intercambialidade de informações entre as linguagens em contato.

Como a análise versará sobre vários signos utilizados na *Cantata Bruta*, faremos uma leitura mais detalhada sobre os signos percebíveis dentro do contexto do espetáculo,

¹³ Texto de Nicolai Gogol. Adaptação e montagem, do Grupo de Teatro Lavoura (2004)

tais como a palavra, a luz, o som e o gesto. Para o início desta seção, faremos uma abordagem sobre o signo Palavra.

2.3.2. Palavra

É o signo primordial de vários espetáculos teatrais, exceto a pantomima e o ballet (Cf. KOWZAN, 2006, p. 103). Por ser um signo verbal, possivelmente é o que mais recebeu estudos no decorrer da história. Mesmo assim, o seu estudo não se limita à dimensão escrita:

Limitar-nos-emos a assinalar que a análise semiológica da palavra pode situar-se em diferentes níveis: não somente ao nível semântico (que concerne tanto às palavras como às frases e às unidades mais complexas) mas ao nível fonológico, sintático, prosódico etc. (...) As alternâncias rítmicas, prosódicas ou métricas podem significar as mudanças de sentimentos ou de humor. Todos estes casos são uma questão de supersignos (signos compostos em segundo e em terceiro grau), onde as palavras, mais do que sua função puramente semântica, têm uma função semiológica suplementar ao nível da fonologia, da sintaxe, ou da prosódia. (KOWZAN. 2006, p. 104)

Este é o signo palavra, que para Kowzan, possui uma abrangência muito maior do que meramente fixar-se na escrita. Através da palavra, podemos tanto ter conhecimento sobre a peça em si, mas também com um mundo de imagens e sentidos que extrapolam os limites do código escrito. Como observar no texto, por exemplo, o processo de angústia, de esvaziamento e de impossibilidade de expressão? Ou, como perceber a semiose da violência em palavra? Este passo inicial é essencial para entendermos não só a ocorrência destes fenômenos no texto, mas também as sequências de semioses que ocorrerão durante toda a *Cantata*, como a ressignificação da violência/angústia através do som, do corpo e da fala dos atores, da iluminação e etc.

Vale ressaltar aqui a importância do “tom”. Este signo, embora tenha recebido uma atenção especial por parte de Kowzan, ao passo de ser considerado um sistema à parte para estudo, quis colocar no mesmo âmbito da palavra, pois diz respeito à sua forma de veiculação. Antes de mais nada, é preciso salientar que agora o “tom” não diz respeito ao campo da música tonal, mas sim à forma como o ator pronuncia as palavras, estando mais para o campo da prosódia. Para Kowzan,

A palavra não é somente signo linguístico. O modo como é pronunciada dá-lhe um valor semiológico suplementar. “C’est le ton qui fait la chanson.” A dicção do ator pode fazer ressaltar uma palavra, seja ela aparentemente neutra e indiferente, os efeitos mais sutis e mais despercebidos. Um comediante do elenco de Stanislavski fez-se famoso pelas quarenta maneiras de dizer “esta noite”, sendo seus ouvintes capazes de adivinhar, na maioria dos casos, seus contextos semânticos. Isto que chamamos aqui de tom (cujo instrumento é a dicção do ator) compreende elementos tais como entonação, ritmo, rapidez, intensidade. É sobretudo a entonação que, utilizando-se da altura dos sons e seu timbre, cria, por todos os tipos de modulações, os mais variados signos. (KOWZAN, 2006, p. 107)

Por ser o tom a forma de expressão vocal que os atores ou cantores prestam às palavras, não quis separar aqui uma seção apenas para este sistema, mas sim pensá-lo de forma sistêmica em união com o signo Palavra. Em verdade, poderíamos até pensar em uma ordem inversa: o sistema do Tom abarcar o da Palavra, mas por uma questão didática quis manter a primeira ordem.

O signo do Tom diz respeito à forma de enunciação que, numa peça de teatro, é realizada por intermédio dos atores. Em geral, diz também respeito à veiculação do texto teatral, embora muitas entonações possam ser utilizadas prescindindo da palavra. Um exemplo disso podemos perceber no monólogo *Juan Salvador Tramoya*, da companhia chileno *La Mona Ilustre*, apresentada em setembro de 2014 em João Pessoa. Mesmo com mais de uma hora de duração, só foram ditas na peça pouco mais que 20 palavras. As demais cenas contavam, além do trabalho de corpo do ator, com o uso de diversas entonações diferentes, suscitando ora medo, ora desejo, ora reflexão.

Na *Cantata Bruta*, temos a presença de um casal de atores responsáveis por parte do texto, embora ainda possamos contar com narrações gravadas e tratadas em equipamento eletrônico, bem como o próprio coro, que ora canta e ora comenta determinados quadros ou interlúdios. Por esta razão, percebemos, a importância desse sistema para a composição da análise que será realizada.

2.3.3. Iluminação

A luz demarca o lugar da ação no palco. Além de demarcar, contornar, a luz pode ser a própria ação motivadora do espanto. Para Kowzan, a iluminação

é capaz de delimitar o lugar teatral: o fecho de luz concentrado numa determinada parte do palco significa o lugar momentâneo da ação. A luz do projetor permite também o isolamento do ator ou de um acessório. Ela o faz não somente com o fim de delimitar o lugar material, mas também para pôr em relevo tal ator ou tal objeto em relação com aquilo que os rodeia; ela se torna o signo da importância, momentânea ou absoluta, da personagem ou do objeto iluminado. (KOWZAN, 2006, p. 113)

Tanto quanto o próprio recurso de iluminação, as cores utilizadas também ajudam a compor esse espectro de significados. Não é apenas a delimitação do espaço, mas o que esse espaço pode significar a partir das cores utilizadas. A depender do contexto e da peça, uma luz azul pode significar algo triste, ou apenas uma noite. Da mesma forma, uma cor âmbar pode indicar um fim de tarde ou mesmo um deserto. Como veremos, em uma execução teatral nenhum signo terá uma única significação *a priori*. Estas significações serão construídas a partir da relação entre eles e o objetivo da direção cênica, a partir daquilo que ele almeja enquanto produto artístico.

Para exemplificar brevemente este signo, discutiremos, *en passant*, o primeiro quadro da *Cantata Bruta*, sobre o depoimento do pintor Edward Munch em que explica como surgiu a concepção de seu quadro *O Grito*. Há uma projeção que se inicia da escuridão para um vermelho intenso por trás da orquestra e do coro. Um vermelho que começa a crescer e se intensificar até a entrada do coral. Neste instante, o iluminador abre uma luz branca em cima do coral que também começa a ser cada vez mais intensificada, até quase sobrepôr as cores vermelhas pelo fundo. É preciso entender que estas escolhas em um espetáculo teatral não são aleatórias. Também não é o objetivo nosso de interpretar como se fosse um processo de adivinhação, ou seja, a crítica não pode se resumir a adivinhar o que os escritores, os compositores e o diretor pensam, mas sim estabelecer uma crítica sobre aquilo que nos é apresentado enquanto objeto artístico, podendo, obviamente, nossa análise coincidir com aquilo que eles pensaram como também verificar outras coisas que eles não pensaram mas que despertaram na análise a partir do próprio repertório cultural epistemológico do analista. Retornemos, pois para as luzes da *Cantata*. Podemos entender este jogo realizado entre as luzes vermelha e branca como as léguas de fogo descritas pelo pintor em seu depoimento. Como podemos identificar, ela não apenas demarca o lugar da ação, mas move os ânimos do declamador e do coro, em uma intersemiose da violência. A cor vermelha – que pode ser ressignificada como sangue –

conjugada com o texto, deixa sugerida a dimensão da angústia passada pelo pintor, ressignificada pelo escritor e, conseqüentemente, pelo compositor.

Como dito anteriormente, o sentido que a luz trará à peça dependerá do contexto em que ela será utilizada, que neste ponto poderá ser identificado a partir da correlação com outros signos. Continuando a pesquisa, trataremos agora sobre o signo Gesto e seus desdobramentos.

2.3.4. Gestos

Para Kowzan, o gesto

constitui, depois da palavra (e sua forma escrita) o meio mais rico e maleável de exprimir os pensamentos, isto é, o sistema de signos mais desenvolvido. Os teóricos do gesto pretendem que seja possível fazer com a mão e o braço até 700000 signos (R. Paget). (...) Diferenciando o gesto de outros sistemas cinéticos, nós o consideramos como movimento ou atitude da mão, do braço, da perna, da cabeça, do corpo inteiro, visando criar signos. (KOWZAN, 2006, p. 106)

Kowzan afirma também que os gestos compreendem várias categorias, podendo substituir ou suprimir elementos de cenário ou sentimentos. Por sua capacidade expressiva, talvez seja o principal signo do teatro, pois é o componente mínimo para a realização de uma peça. Podemos até prescindir do texto, mas não do ator e, conseqüentemente, dos gestos por ele desenvolvidos.

Ampliando o conceito de gesto, Claudia Cotes, em sua tese, defende a ideia de que podemos nos valer tanto de gestos corporais e vocais. Os corporais corroboram as informações trazidas anteriormente pelo próprio Kowzan. A atenção neste momento é trazida para o termo gesto focal, “empregado de modo a abranger a qualidade de voz, a dinâmica da fala, a articulação e a englobar a interação entre a prosódia e o segmento.” (COTES, 2008, p. 63). Embora atue nos domínios da prosódia, do “tom” - como discutido anteriormente -, é preciso entender o porquê dessa nomenclatura. Além de ser amplamente utilizada por pesquisadoras da área de voz, seja para o canto ou seja para a fonoaudiologia, o termo gesto vocal visa evitar a confusão com o termo “tom”, empregado para indicar a prosódia. Tom de voz ou tonalidade de voz são expressões que

podem confundir-se com termos já consagrados na teoria musical, como tom e tonalidade. A fim de evitar esta confusão, optemos por utilizar o termo proposto por Claudia Cotes.

O último signo a ser estudado nesta pesquisa, por uma escolha própria, enquadra-se no amplo espectro do *som*. Kowzan, por sua vez, tem para este campo a divisão entre dois signos, quais sejam a música e o ruído. Embora entenda a importância de dividi-lo desta forma, essa divisão é fruto de uma inconsistência teórica, motivada, possivelmente, pela incompreensão do conceito de música, ligando esta mais àquilo que conhecemos como música tonal, enquanto que o ruído ao universo de efeitos sonoros.

Não só o conceito de música é mais amplo, como o próprio conceito de ruído. Observando diacronicamente a história da música ocidental, vemos o uso gradativamente cada vez mais qualificado daquilo que se chama ruído. Dito isto, os limites entre música e ruído estão cada vez mais esponjosos, permitindo o processo de ressignificação de cada um, de forma que o ruído possa sim ser considerado música também. Este problema teórico será abordado na próxima seção, que versará sobre a análise musical propriamente dita.

2.4.Música, sons e significados

O primeiro capítulo desta tese versou sobre o princípio da angústia e da violência, ao passo que o segundo capítulo discute sobre a Semiótica da Cultura, bem como sobre alguns signos utilizados para interpretar um espetáculo teatral. Esta seção, por sua vez, visa analisar a música – ou a sonoridade, melhor dizendo – sob uma perspectiva semiótica, objetivando uma análise pelo prisma da semiótica de extração russa. Para tanto, seguiremos alguns passos, que consistem em um breve passeio sobre alguns aspectos da semiologia musical, para em seguida entender o que seria a sistematização do som sob o enfoque da Semiótica da Cultura. É deste ponto em diante que vamos procurar as correlações entre a angústia, a violência e a produção sonora da *Cantata Bruta*, cerne este de nossa pesquisa, e que será desenvolvido nas análises a partir do capítulo subsequente.

2.4.1. Revisitando a semiologia musical

São muitos os estudos que se debruçam sobre a música semioticamente (ou semiologicamente, para alguns). Obviamente, a cada uma dessas análises subjaz um entendimento do que seria a semiótica ou semiologia. Jean Jacques Nattiez (2002, p. 11), reconhecido semiólogo da música, apresentou, em um de seus artigos, um mapa semiolinguístico, em que dispõe, tal qual um mapa de metrô, as grandes correntes que deram o lastro para os estudos sobre os signos, a linguagem, a estrutura, o sentido e o uso. A observação deste mapa deixa clara a dimensão dos estudos acerca do fenômeno da linguagem. De maneira análoga, podemos identificar que os estudos semiológicos da música foram fundamentados, como percebemos nas palavras do próprio Nattiez, em algumas “estações” desta viagem. Assim como são várias as correntes ou “estações” linguísticas, também são as que visam interpretar a música semiologicamente. Kofi Agawu, em seu livro *Music as Discourse*, corroborando esta informação, apresenta alguns nomes importantes desta seara:

A semiótica é um campo plural e irredutivelmente interdisciplinar, e fornece, a meu ver, o quadro mais feliz (entre os quadros analíticos contemporâneos concorrentes) para renderizar¹⁴ a música como estrutura e estilo. Escritos de Nattiez, Dougherty, Tarasti, Lidov, Hatten, Dunsby, Grabócz, Spitzer, Monelle e outros exemplificam o que é possível sem limitar o domínio do possível¹⁵. (AGAWU, 2009, p. 9) [Tradução nossa]

Estes estudiosos propostos por Agawu desenvolveram suas pesquisas a partir do passeio por algumas das estações desta “malha metroviária” da semiologia, sendo as principais linhas diretrizes assinadas por Saussure, Hjelmslev, Peirce, Barthes, Lévi-Strauss, Jakobson, Greimas e Eco, dentre outros, menos conhecidos (Cf. NATTIEZ, 2002, p. 9). Como o objetivo deste momento é realizar apenas um breve passeio sobre as

¹⁴ Renderizar é um procedimento técnico que consiste na finalização, na compilação de um produto digital. Em tese, os arquivos digitais de áudio e vídeo são muito pesados para serem processados pelos computadores. Para otimizar a máquina e o tempo, os arquivos são trabalhados em uma qualidade menor, tendo uma qualidade “real” apenas no processo de finalização. Renderizar música e estilo, ao meu ver, consiste em compilar estes estudos tal qual um produto final.

¹⁵ “Semiotics is a plural and irreducibly interdisciplinary field, and it provides, in my view, the most felicitous framework (among contemporary competing analytical frameworks) for rendering music as structure and style. Writings by Nattiez, Dougherty, Tarasti, Lidov, Hatten, Dunsby, Grabócz, Spitzer, Monelle, and others exemplify what is possible without limiting the domain of the possible.”

mais correntes teorias semiológicas acerca da música, não adentraremos neste domínio. A intenção, neste momento, foi notar a existência de uma gama maior de pesquisas semióticas sobre a música, cada qual seguindo seus pressupostos teóricos sobre signo e significação. Em seguida, reduziremos o foco da pesquisa para então apresentarmos esta proposta de análise sob o enfoque da Semiótica da Cultura.

2.4.2. Música e Semiótica da Cultura

Como vimos na seção anterior, são vários os estudos sobre música e semiótica, cada qual filiado ou mais próximo a alguma corrente-base da semiologia/semiótica. O objetivo agora é mostrar uma possibilidade de contribuir com estudos sobre a música sob a perspectiva da Semiótica da Cultura.

Fernando Iazzetta inicia seu artigo “a música, o corpo e as máquinas” com a seguinte citação de Boethius:

Como se explica o fato de que quando alguém ouve voluntariamente uma música com seus ouvidos e sua mente, ele também se volta involuntariamente a essa música de modo que seu corpo responde com movimentos de algum modo similares à música ouvida? (BOÉCIO, *Apud* IAZZETTA, 1997, p. 1)

Esta citação inicia a discussão acerca da relação entre o movimento, entendido aqui enquanto gesto, e suas relações com a produção sonora, ou seja, a relação com o ouvinte. Embora não aprofunde esta discussão, um ponto neste texto merece atenção: “movimentos similares à música ouvida”. Por similaridade, entendemos um processo de aproximação, algo que una estes dois domínios (música e movimento) em um só, o que alimenta a seguinte questão: como ocorre essa relação?

Podemos, brevemente, responder a essa questão explicando o processo de intersemiose, ou seja, a relação entre sistemas de linguagem diversos. É neste ponto que surge outra questão. Seria a música uma linguagem? Esta pergunta alimenta diversos debates, principalmente do fim do século passado para cá. Uma das principais razões para que alguns pesquisadores não considerem a música uma linguagem reside no próprio conceito adotado sobre o que é linguagem. Em geral, muitos teóricos não consideram a música como linguagem por ela não possuir uma dupla articulação. Por primeiro nível de articulação, entende-se como sendo o não-significativo, como os sons e as sílabas de uma

língua natural, que seguem se estruturando até formarem palavras e sentenças, momento este em que ocorre o segundo nível de articulação, quando saímos da esfera morfossintática e partimos para a semântica. Para Borges,

Assim como podemos dizer que uma língua é constituída de sons, acentos, sílabas, etc, podemos dizer que uma língua é constituída de palavras, sintagmas e sentenças. Claramente essas duas articulações são de naturezas distintas. Claramente a música possui a primeira articulação (a dos “materiais de construção”) mas não parece claro que possua a segunda articulação. (BORGES, 2005, p. 3)

Para Borges, portanto, a música não pode ser considerada uma linguagem por não operar em um nível semântico. Por esta razão, ele considera esta imagem uma metáfora. Por não constituir a música uma dimensão semântica palpável, chamá-la de linguagem estaria mais para o campo da metáfora do que necessariamente da língua. Se adotarmos essa perspectiva de Borges, muitas manifestações sígnicas que não são pautadas língua natural (e não apresentam um aspecto semântico aparente) não poderão ser consideradas linguagem. Isso compromete também outras percepções de manifestações artísticas, inclusive. Imaginemos o universo linguístico da poesia e suas representações contemporâneas, desde a poesia concreta aos dias atuais. Muitas dessas produções não são pautadas em um aspecto semântico tal qual como compreendido sob um suporte escrito, ou o alcança a partir do contato com outras interfaces, como é o caso da poesia digital. A poesia de Pignatari, por exemplo, explode a palavra e a mescla com esquemas gráficos diversos. Embora não apresente uma segunda articulação aparente, não poderá ser considerada linguagem?

A supremacia dos estudos sobre a língua natural em perspectiva semiótica é uma das razões para que haja essa confusão teórica. Embora hoje possamos delinear melhor um campo de estudos que vise analisar diversas vertentes artísticas sobre prismas semióticos variados, não quer dizer que sempre tenha ocorrido dessa maneira. Tadeusz Kowzan, no fim da década de 1960, já alertava para esta problemática. Para ele,

A Semiologia, postulada pelo linguista genebrino (e antes dele por Ch. S. Peirce, sob o nome de Semiótica), não conseguiu, durante meio século, constituir-se através das diferentes disciplinas, mas as pesquisas semiológicas fizeram grandes progressos nos últimos decênios, sobretudo em Lingüística e em Psicologia Social. Tentou-se introduzir os métodos da análise semiológica em alguns domínios constituídos por repertórios de signos: códigos rodoviários, a moda, a alimentação, os

gestos, as insígnias. Entretanto, muito pouca atenção foi dada à Semiologia da Arte, com exceção da arte literária, a mais próxima da Lingüística. (KOWZAN, 2006, p. 94)

Se a Linguística, enquanto ciência e seara de estudos, ainda é recente, mais ainda são os estudos posteriores, tais como a semiologia e a semiótica. Deste modo, não é de se admirar que boa parte destes estudos ainda guardem consigo traços constituidores das primeiras pesquisas acerca da língua/linguagem. Assim como Kowzan, outros teóricos, tais como Barthes, Nattiez, Uspênski, dentre outros, conseguiram vislumbrar e realizar suas pesquisas sobre sistemas que não os verbais. Dentre estes teóricos, segue uma proposta de análise da música a partir dos ensinamentos computados a Iuri Lotman.

Retomando a discussão apresentada sobre a Semiótica da Cultura, sabe-se que esta teoria já surgiu interdisciplinar. Foi do contato com outras áreas do saber, como a cibernética, a antropologia, as ciências naturais e a literatura que surgiu uma metodologia de análise tal qual a concebemos hoje, e que tem como núcleo duro a discussão acerca do texto, ou melhor, dos *textos da cultura*.

Por textos da cultura, Lotman entende que são os diversos sistemas de signos que compõem a cultura. Estes signos, por sua vez, não existem isoladamente, mas sim em contato com o outro. Este outro, segundo Irene Machado, remonta ao conceito bakhtiniano de dialogismo, para o qual a comunicação diz respeito a um processo dinâmico de interação. Ainda segundo esta pesquisadora,

Trilhando o caminho já consolidado por Mikhail Bakhtin (1895-1975) em seus estudos sobre o dialogismo e sobre o cronotopo, Lotman investiu na compreensão da dinâmica dos encontros culturais no sentido de explicar como duas culturas se encontram, que tipo de diálogo elas travam entre si e como elas criam experiências capazes de reconfigurar o campo das forças culturais (MACHADO, 2007, p.16)

Neste ponto, encontramos uma interseção entre o conceito lotmaniano de fronteira e o apresentado por Uspênski, sobre o nome de molduras. A fronteira, para Lotman, diz respeito aos limites de dada semiosfera, responsável por estabelecer o contato entre os fatores interno e o externo àquela linguagem, possibilitando o diálogo através de experiências de contato:

A fronteira semiótica é a soma de tradutores - "filtros" - bilíngües através dos quais um texto é traduzido para outra linguagem (ou

linguagens) que está fora da semiosfera dada. O "caráter fechado" da semiosfera se manifesta em que não pode estar em contato com textos alosemióticos ou com os não-textos¹⁶. Para que eles adquiram a realidade para isso, é essencial traduzi-los para uma das línguas do seu espaço interno ou para semiotizar os fatos não semióticos. (LOTMAN, 1996, p. 12) [Trad. nossa]¹⁷

Uspênski, por sua vez, nos apresenta o conceito de moldura, entendido como as fronteiras limite de uma obra de arte, separando os pontos de vista interno e externo em relação a ela.

Para se ver o mundo sob forma de signo é indispensável (embora nem sempre suficiente) antes de mais nada demarcar fronteiras: são justamente elas que conformam a representação. É característico a esse respeito notar que em certas línguas “representar” encontra-se etimologicamente ligado com “limitar”). (USPÊNSKI, 1979, p. 177)

Demarcar, nesse sentido, diz respeito à compreensão de determinada obra de arte, ou seja, aquilo que a representa a partir da compreensão de seus traços distintivos. Apesar do nome, a função das molduras não é restringir, mas sim garantir a confluência de informações entre uma perspectiva externa ou interna à determinada obra.

Tanto para o conceito de fronteira quanto para o de moldura, os limites entre as linguagens culturais são mecanismos de contato e tradução que permitem a saída, a entrada e a ressignificação de informações entre estas linguagens. Sim, para Lotman, os sistemas artísticos podem ser chamados também de linguagens, pois embora não possuam uma estrutura tal qual a língua natural e suas relações de sujeito e predicado, ainda possuem uma estruturalidade a ser extremamente considerada. Tomando como exemplo a execução de música tonal em uma determinada situação (como uma apresentação de voz e violão em um bar), até uma pessoa não musicalizada pode perceber algum estranhamento na execução de um dado repertório quando os intérpretes tocam alguma

¹⁶ Os conceitos de “texto” e de “não-texto” dizem respeito à interpretação de determinados objetos culturais. Ele é entendido como “texto” quando consegue ser interpretado, sistematizado, ao passo que o não-texto opera no âmbito da não-sistematização, logo, da incompreensão.

¹⁷ “la frontera semiótica es la suma de los traductores-«filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada. El «carácter cerrado» de la semiosfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. Para que éstos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos.” (LOTMAN, 1996, p. 12)

nota ou acorde “errados” àquela textura musical pré-definida¹⁸. Em suma, uma estrutura em música é possível, embora não falemos dela com os mesmos parâmetros que utilizamos para descrever a língua natural, como afirma Sloboda:

Em primeiro lugar, seria tolo afirmar que a música é simplesmente uma outra linguagem natural. Há muitas diferenças fundamentais que não podem ser ignoradas, sendo a mais óbvia o fato de que nós utilizamos a linguagem [natural] para fazer afirmações ou perguntas sobre o mundo real e os objetos e relações que há nele. Se a música tem qualquer tipo de conteúdo, este certamente não pode ser o mesmo que o da linguagem comum. (SLOBODA, 2008, p. 19).

Dito isto, entendemos que a música pode ser uma linguagem e, conseqüentemente, ser um dos textos da cultura, visto que eles não se limitam apenas à linguagem verbal grafada. Etimologicamente, o termo texto é oriundo do latim *textum*, que, para Ernesto Faria, é traduzido como “subs. n. I - Sent. próprio: 1) Tecido, pano (Ov. Met. 8, 640), por extensão: 2) Obra formada de várias partes reunidas, contextura (Verg. En. 8, 625)” (FARIA, 1965, p. 995). Podemos afirmar, então, que os textos que compõem a cultura se assemelham a um tecido, no qual cada fio, embora possua sua individualidade, soma-se a outros para enfim criar uma textura, um produto maior, um “tecido cultural”. É com base neste tecido que não podemos desconsiderar o aspecto linguageiro das manifestações artísticas. Mesmo que elas não produzam significado da mesma forma que a língua natural, ainda podemos identificar nelas a presença de uma estruturalidade que atua em outro nível significativo.

¹⁸ Muitos teóricos discorrem sobre como ocorre o processo de aquisição da linguagem, como podemos observar em Schuelter (1979) e, mais recentemente, em Scarpa (2012). Obviamente, estes trabalhos versam sobre a aquisição da língua natural, mas nos deixam abertos caminhos para pensarmos sobre como isso também possa acontecer com a linguagem musical. Principalmente para Scarpa, com base em estudos interacionistas, a aquisição da linguagem (língua natural) ocorre a partir da imersão da criança em um meio de uso de determinada língua, aprendendo-a de forma interacional com os outros sujeitos do discurso, como os adultos. Esta fase é anterior à “metalinguística” e escolar, na qual vão aprender as regras de constituição de determinado idioma. Algo similar ocorre também com a música, embora a maioria da população não receba algum tipo de formação posterior “metalinguística” em música. Mesmo não recebendo esta formação técnica, não podemos negar a absorção de determinadas estruturas a partir do contato que se tem com determinado tipo de música. É assim que podemos perceber, em nossa sociedade urbana ocidental, uma predisposição maior para a construção de um ouvido tonal, tendo em vista que essa é a base de quase a totalidade do repertório escutado desde a infância, nos mais variados contextos de apreciação musical. O fato de escutar-se um tipo de música desde a infância, não quer dizer que este ouvinte compreenderá todas as regras da estrutura tonal - podendo isto ocorrer após um processo de formação técnica. Isso não impede de uma pessoa poder assimilar, minimamente, traços dessa estrutura, tornando-a capaz de poder reconhecê-la mesmo que rudimentarmente nos mais variados contextos.

Ney Carrasco, conhecido por estudar as relações entre música e cinema, acrescenta uma importante informação para esta discussão:

O signo musical não pode ser abordado a partir dos mesmos parâmetros que orientam o estudo do signo verbal. A definição de Saussure (1916), que distingue significante e significado no signo verbal, pressuposto básico da lingüística, não pode ser aplicada com eficácia à música. Contudo, dizer que música não possui significado cria um problema ainda mais sério. O que podemos perceber é que, em música, a estrutura significante e significado não podem ser dissociados. Também notamos que o tipo de significação gerado pela linguagem musical não se baseia em conceitos. A música não permite a articulação objetiva de uma estrutura que possua, indiscutivelmente, o mesmo significado de “ser ou não ser, eis a questão”. Logo, o processo significativo em música deve passar por outra via de nossa percepção. (CARRASCO, 2003, p. 20)

A questão que se impõe ao observar a música sob esse prisma consiste em entender esta outra via de percepção. Para tanto, Ney Carrasco se apoia no conceito musical de polifonia. Por polifonia, entendemos uma música que se constitui a partir de várias “vozes”, ou seja, melodias, frases musicais que se organizam sob determinada ordem. Observe que para tratarmos de determinados elementos da música, a tradição musicológica se apoia em alguns domínios da língua natural, justamente por perceber uma proximidade entre estes dois campos do conhecimento. Ao tratar sobre polifonia no cinema, Ney Carrasco propõe um prisma de análise que visa estabelecer o elo entre estes diversos fios culturais que compõem o tecido fílmico. Neste sentido, podemos perceber que as “vozes” da polifonia não se resumem apenas ao espectro sonoro, mas estende-se para outros domínios, como a imagem, o movimento, as cores, dentre outros. Dito isto e refazendo o diálogo para a esfera musical, concebe-se que as teias de significado da música se constroem a partir dos encontros intersemióticos entre ela e os diversos sistemas em contato. No caso da *Cantata Bruta*, além da própria sonoridade, temos a própria situação de concerto em si, bem como o texto que é veiculado tanto pelos atores quanto pelos cantores e coral, logo, tanto as palavras, os gestos (vocais e físicos) quanto a própria iluminação são sistemas que nos ajudam a entender e construir as relações de significação deste evento musical. Novamente retomamos o conceito de fronteira, ao constataremos que os domínios inerentes a cada um desses sistemas apresentados propiciam a ressignificação para a construção de um outro produto. Ainda para Carrasco,

Neste ponto, vale a pena lembrar de uma máxima para a música de cinema: a referência musical deve ser sempre algo que o público perceba como a representação musical do objeto referido. Em outras palavras, quando é necessário localizar musicalmente um país, uma época, etc., nem sempre se obtém o melhor resultado utilizando a música daquele país ou época em questão, mas aquela que o público entenda como tal. Assim, para caracterizar a Idade Média não é necessário apresentar música medieval, mas um tipo de sonoridade que o público identifique como medieval. (CARRASCO, 2003, p. 97)

Este processo de identificação do que o público entenda o que é a música, diz respeito ao processo de tradução da tradição, compreendido aqui como a sistematização destes objetos culturais. Ao trabalharmos com “aquilo que o público entende como sendo tal época”, acabamos por adentrar em um espaço semiótico, em que os diversos signos são produzidos e veiculados segundo o entendimento que se tem deles naquele espaço-tempo. A este *locus* significante, Lotman chama de Semiosfera, sendo descrito da seguinte forma,

Em separado, nenhum deles tem, de fato, a capacidade de trabalhar. Eles só funcionam submersos em um *continuum* semiótico, completamente ocupado por formações semióticas de vários tipos que são encontrados em vários níveis de organização. Para esse *continuum*, por analogia com o conceito de biosfera introduzido por V. I. Vernadski, chamamos de semiosfera. (LOTMAN, 1996, p. 11) [Tradução nossa.]¹⁹

É interessante perceber esta correlação entre biosfera, apresentada por Vernadski, e a de semiosfera, apresentada por Lotman. A biosfera diz respeito ao domínio de toda matéria viva, aos organismos vivos em relação ao espaço que ocupam, ao passo que a semiosfera se refere ao universo sócio de cada um dos sistemas culturais. Pelo o que foi entendido, cada sistema cultural é caracterizado como uma semiosfera, com suas fronteiras/molduras, e que podem entrar em contato com outras semiosferas, cada qual com suas fronteiras/molduras. É do contato entre estes filtros que se estabelece a intersemiose, ou seja, o processo de (re)significação entre estes sistemas.

¹⁹ “Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum*, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera.” (LOTMAN, 1996, p. 11)

Antes de seguirmos com uma metodologia de análise do espectro sonoro, é preciso ratificar a seguinte informação: a música, assim como os outros sistemas culturais, são sistemas modelizantes de segundo grau, que só podem ser traduzidos a partir do domínio de um código fonte, conhecido aqui como sistema modelizante de primeiro grau. Um trabalho acadêmico, por exemplo, que explica, sistematiza o funcionamento de determinado sistema cultural, o fará através da língua natural, sendo por isso utilizado o sistema modelizante primário.

Após este aporte inicial, buscaremos entender como realizar uma análise semiótica da música na *Cantata Bruta* com base nos estudos da Semiótica da Cultura. O primeiro passo consiste em definir os elementos inerentes a cada um dos quadros, como as formações musicais utilizadas e como elas dialogam com o conto. Em seguida, estudaremos os diversos signos do teatro aplicados à *Cantata*. Neste ponto, observaremos quais as linguagens em trânsito utilizadas dentro do espetáculo. Por fim, retomaremos a base teórica estudada até então para compreendermos como a angústia, a violência e o medo foram ressignificados em cada um dos diversos momentos do concerto.

3. Analisando as partes da *Cantata*

Os dois primeiros capítulos nos ajudaram a percorrer o caminho teórico que servirá como um lastro interpretativo para a tese. Neste capítulo e nos subsequentes, serão desenvolvidas as análises que, com base nas teorias estudadas até então, poderão nos explicar como ocorre a semiose da angústia e da violência no *corpus* em questão.

Antes de iniciar efetivamente a análise, será preciso apresentar a estrutura da *Cantata Bruta*, que consiste em dez quadros e catorze interlúdios, totalizando, ao final vinte e quatro momentos distintos, sendo alguns deles ligados entre si. Para facilitar a leitura, esboçamos um grande esquema subdividindo os vinte e quatro momentos da *Cantata*. Para os interlúdios e as partes menores, atribuímos uma bola azul, ao passo que para os quadros, atribuímos quadrados e letras maiúsculas. Neste primeiro momento, será preciso compreender a morfologia geral deste concerto, observando no diagrama que seguirá, todos os elementos presentes e as ligações entre eles. A motivação das ligações ocorreu tanto por eixo temático (escolha do mesmo conto) como também por conjunto de composições pessoais e serão demarcadas por setas de cores específicas.

Em geral, cada um destes momentos corresponde a um conto do capítulo *A Gigantesca Morgue*, exceto o interlúdio número três e o quadro J, que se baseiam em diversos contos, realizando uma costura contrapontística entre os fatos narrados e a textura musical. Por ser esta imagem que vamos utilizar muito grande, vamos colocá-la inteira em uma única página, para na seguinte colocarmos a legenda que nos ajudará a reconhecer todos os eventos abordados.

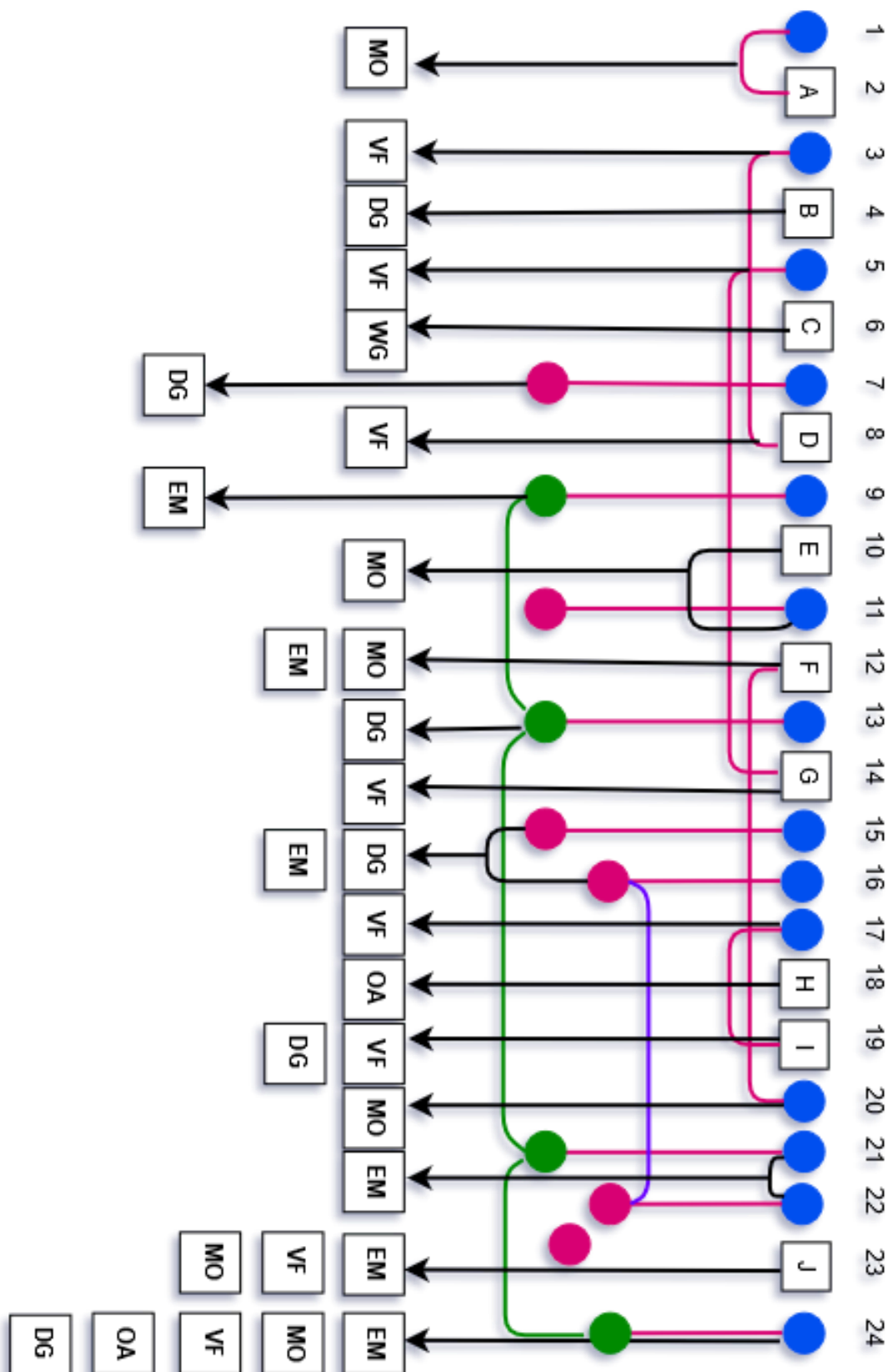


Figura 2: Morfologia da Cantata Bruta

Legendas:

1. Numerações: Todos os eventos
2. Bolas azuis: Interlúdios e partes menores, como o início e o fim.
3. Bolas verdes: um nível de costura da *Cantata*, formada pelos interlúdios com a chamada “*Quer prosseguir?*”
4. Quadrados com letras: os Quadros da *Cantata*.
5. Links cor de rosa: ligação entre momentos distintos da *Cantata*.
6. Links roxos: Intervenções da Orquestra.

Compositores:

MO – Marcílio Onofre

VF – Valério Fiel

DG – Didier Guigue

WG – Wilson Guerreiro

EM – Eli-Eri Moura

AO – Orlando Alves

Nomes de todos os eventos:

- 01 – **Abertura:** “Munch” (narrador)
- 02 – **Quadro A:** “Léguas de Fogo” (orquestra, coro e mezzo-soprano)
- 03 – **Interlúdio:** “Fechadura Congelada” (narradora e sons gravados)
- 04 – **Quadro B:** “Alláh Akbar” (orquestra, coro e tenor)
- 05 – **Interlúdio:** “Surdez Necessária” – Valério Fiel (sons gravados);
- 06 – **Quadro C:** “Almas Submersas” (orquestra, coro, narradora e sons gravados)
- 07 – **Interlúdio:** “Eles Merecem” (narradores e sons gravados)
- 08 – **Quadro D:** “Fechadura Congelada” (orquestra e mezzo-soprano)
- 09 – **Interlúdio:** “Quer Prosseguir?” (coro)
- 10 – **Quadro E:** “Salão da Lembrança” (orquestra, coro, mezzo-soprano, tenor e narradores)
- 11 – **Interlúdio:** “Vozes do Medo” (narradora e sons gravados)
- 12 – **Quadro F:** “Ninguém me Olhava” (narradora e coro)

- 13 – **Interlúdio:** “Quer Prosseguir?” (sons gravados)
- 14 – **Quadro G:** “Surdez Necessária” (orquestra, coro masculino, mezzo-soprano, narradores e sons gravados)
- 15 – **Interlúdio:** “Se um Olho” (orquestra e sons gravados)
- 16 – **Intervenção A:** (Orquestra)
- 17 – **Interlúdio:** “Massacre” (narradora e sons gravados)
- 18 – **Quadro H:** “Fernanda” (orquestra, coro e narrador)
- 19 – **Quadro I:** “Massacre na Escola” (cordas, coro, narrador e sons gravados)
- 20 – **Interlúdio:** “Lágrimas Minhas” (mezzo-soprano, narradora e sons gravados)
- 21 – **Interlúdio:** “Quer Prosseguir?” (narrador)
- 22 – **Intervenção B:** (Orquestra)
- 23 – **Quadro J:** “Hiroshima” (orquestra, coro, tenor, mezzo-soprano, narradores e sons gravados)
- 24 – **Encerramento:** “Quer prosseguir?” (narradora, orquestra, sons gravados)

Essa estruturação preliminar nos apresenta uma gama de formações utilizadas nas diversas seções da *Cantata*. É interessante também notar que estas formações não se repetem. Ou seja, o único quadro em que podemos perceber um *tutti* com todos os elementos do concerto é o Quadro J, ao passo que o único que apresenta apenas a narradora junto com os sons gravados é o décimo interlúdio. Deste modo, podemos dizer que cada uma das seções possui uma formação única, informação muito relevante para a condução das análises.

Como dito anteriormente, cada uma destas seções corresponde a um ou mais contos do capítulo *A Gigantesca Morgue*. Por esta razão, sempre que formos analisar uma seção específica, indicaremos qual(is) o(s) respectivo(s) conto(s). Para tornar a análise mais dinâmica, cada um dos seguintes capítulos será responsável por um determinado número de seções. O primeiro passo foi apresentar o plano geral da obra, para podermos compreendê-la em sua completude, a sua forma. Em seguida, vamos analisar algumas peças dos compositores em questão, buscando agrupar, quando possível, um conjunto de suas peças.

É preciso também falar um pouco sobre uma mudança de metodologia adotada para a análise da tese. Existe uma limitação particular minha, enquanto pesquisador.

Embora eu seja músico também, o conhecimento adquirido com esta prática não é suficiente para exercer uma análise com mais acuidade sobre este concerto. Sou um músico popular, apesar de também ter estudado determinados elementos em música que me permitam minimamente flertar com esta linguagem. No entanto, o nível de complexidade desta *Cantata* foge aos meus conhecimentos prévios, motivo pelo qual fui orientado a realizar uma série de entrevistas com os compositores já na reta final da escrita, a fim de entender, inicialmente, o que cada um pensa acerca de sua composição. Deste modo, uma entrevista semiestruturada foi realizada com cada um dos seis compositores, para os quais foram feitas algumas perguntas que giravam em torno dos temas abaixo, a saber:

- a. “Por que você escolheu este texto de Solha?”
- b. O que fica e o que sai do texto original de Solha?
- c. Como você materializou o texto em música?
- d. Como você define a forma de sua peça?

O contexto conversacional não se resumia essas perguntas, necessariamente. Elas serviram de guia inicial para a entrevista, pois muitas questões surgiram no momento do diálogo, respeitando tanto a especificidade da peça como também a memória do entrevistado, tendo em vista que o concerto foi composto em 2011 e as entrevistas serem realizadas no final de 2018.

A estas perguntas, os compositores em geral versam sobre aspectos técnicos de suas obras, explicando-as numa perspectiva mais musicológica. Vale salientar que todos os compositores são professores do curso de bacharelado em música da UFPB, com habilitação em composição, exceto Wilson Guerreiro, que é professor aposentado da UFCG, mas do curso de engenharia elétrica. Esta peculiaridade faz com que versem sobre suas obras com uma linguagem muito técnica da música. É deste ponto em diante que nós nos apoiaremos para verticalizar a análise, buscando dialogar estas informações com outras oriundas da própria tese. As entrevistas giraram em torno de 15 minutos a uma hora. Delas, transcrevi as partes principais e as trouxe para cá, disponibilizando-as completas em uma mídia a parte.

Antes de continuar, é preciso salientar que o único registro fílmico do qual dispomos diz respeito a uma gravação com câmera fixa, a uma distância que, embora não permita captar os mínimos detalhes das cenas, nos possibilita enxergar a obra a partir de

um plano geral. Fora este registro, dispomos de uma grade da orquestra fornecida pelo diretor geral do espetáculo, Eli-Eri Moura, em que constam todos os quadros, mas nem todos os interlúdios.

É preciso salientar também que o trabalho de análise não se resume a reproduzir o que os compositores pensam sobre suas obras, embora estas informações possam dirimir eventuais dúvidas quanto à forma e ao uso de determinados elementos. Não é o objetivo desta análise também tentar “adivinhar” o que pensam os compositores ou apenas realizar uma análise confirmando as informações obtidas. Como é um ponto já muito debatido e, certa maneira, resolvido no campo das Letras, todo objeto discursivo (ou seja, fruto da ação humana) é produzido segundo determinadas condições, e colocado em contato para o outro que irá lê-lo a partir de sua própria bagagem sociocultural. Em resumo, um objeto discursivo é formado por signos, e estes, por sua natureza, são polissêmicos. Se isso nós podemos perceber em vários gêneros discursivos de nosso cotidiano, como o jornalístico, o bilhete ou até mesmo as correspondências oficiais, o que dizer então de objetos artísticos?

Ditas estas palavras iniciais, começaremos na seção seguinte as esperadas análises do concerto, de forma a identificar como ocorre o processo de semiose da angústia e da violência em som, ou melhor dizer, na performance.

3.1. Quadro H: Fernanda (Orlando Alves)

A primeira menção a esse quadro foi realizada na página 27 desta tese, em uma seção que visava discutir alguns aspectos da teoria freudiana sobre a angústia. Neste momento, foi explicitada uma questão ética (moral) envolvendo a análise. Destarte, sugiro o retorno para esta discussão antes de continuarmos esta seção. Deste ponto, será apresentada uma primeira visão acerca deste quadro com base na entrevista realizada com o seu compositor, Orlando Alves. O momento seguinte será analisar a peça com as informações obtidas. Segue, portanto, a seleção dos principais pontos desta entrevista.

P: Como foi o processo de escolha do conto?²⁰

²⁰ Como metodologia adotada, todas as perguntas e falas do entrevistador estarão em negrito, antecedidas de um “P”, ao passo que as respostas, além de não estarem com marcas de formatação, serão antecedidas pela letra “R”.

R: íamos para todas as reuniões do Compomus para conversar sobre a composição da peça. Eli-Eri pediu para escolhermos em média uns três contos. Eu escolhi, além do da Fernanda, outro conto com os quais havia simpatizado mais. Poderia ter três quadros ou fantasmas (interlúdios), mas como estava muito assoberbado de trabalho, não consegui fazer mais. Até tentei fazer outro quadro, mas não consegui terminar a tempo. Escolhi os que mais despertavam a minha criatividade. Por isso, contos muito grandes eu já descartava.

O de Fernanda eu escolhi porque foi o que mais simpatizei, o que achei mais denso, trágico, pra seguir a linha da *Cantata* e tinha que ser só um mesmo, porque não conseguiria trabalhar em dois. Não tinha tempo.

P: E como foi a forma da música? Percebi, escutando e observando a partitura, que você gosta de trabalhar com cromatismos e com trítonos.

R: Sim, com certeza. Mas isso não foi por conta da *Cantata* não. Há mais de dez anos que estou com essa fixação com trítonos e semitons.

P: Mas existe algo também motivacional nesta escolha pelos trítonos e semitons? Ney Carrasco fala sobre a poética musical do cinema. É como se fossem criados códigos. Por exemplo, pra falarmos no período helenístico ou dos reis, sempre colocamos aqueles instrumentais cheios de metais e com intervalos de quarta. Não temos ideia do que seria a música daquele período, mas quando escutamos esta sonoridade, devido aos códigos criados, sempre nos remetemos àquela época. Fico pensando na sua escolha pelos trítonos e pelos cromatismos. Tem uma relação parecida com isso também?

R: Certo. Não tem relação, pois os trítonos eu já estava trabalhando desde 2004 e a *Cantata* foi de 2011. Ainda continuo, de certa forma, mas tento sair. Desde 2005, toda a minha composição era sobre trítonos e semitons, na necessidade de criar uma linguagem específica e de me identificar, para quando alguém for escutar a minha música dizer: olha essa peça é do Orlando. Foi um sonho que consegui concretizar, mas que agora está virando um pesadelo, pois está difícil de sair do ouvido. Foram muitos anos, com muitos motivos, muita coisa. Independente de qualquer coisa, esses recursos dos trítonos iriam estar lá na *Cantata* de qualquer maneira. Mas foi um recurso muito bem-vindo, pois são histórias muito tensas, muito trágicas. Como Ney Carrasco abordou aí, o trítono traz em si essa carga dramática, de terror, dentro de intervalos consonantes, obviamente. Se você usa em intervalos consonantes o trítono, que a princípio é um intervalo dissonante, ele vai gerar tensão, neuras, terror, principalmente porque ele não se resolve no contexto tonal, embora não seja o meu contexto, porque utilizo o trítono independente do contexto tonal.

Mas independente de qualquer forma, é um intervalo que tem essa carga, que quando você escuta, independente da sua resolução, você se remete a um pesadelo, a uma coisa de terror. Então, o trítono caiu como uma luva, mas não foi em função da *Cantata* que eu utilizei.

Você me perguntou sobre o processo de musicalização do texto, né?

P: Isso, pois, tem uma coisa interessante que você gosta de fazer que é pegar umas palavras e picotá-las no coral.

R: Isso. Eu pensei em duas coisas, num narrador. Ah, o quadro Fernanda é um drama grego. Tem um narrador e um coro. O coro antecipa, colore; o coro floreia o que o narrador está falando. O coro só vai trazer mais emoção praquela momento. É bem clássico grego da utilização do coro e do narrador.

O narrador vai conduzir a história e o coro nas intervenções, vai trazer algumas palavras-chave que vai remeter ao clima da história. Aí selecionei palavras de quatro sílabas, por conta das quatro vozes do coro. Fernanda não tem quatro sílabas, por isso fiz uma elisão. Fernanda. As demais foram palavras mais impactantes que tivessem quatro sílabas.

P:Você teria alguma coisa a falar sobre o processo do coro? Nenhuma voz consegue dizer a palavra completamente.

R: Sim, o que eu queria era perder o óbvio, fazendo o coro cantar aquelas escadinhas (cromáticas) que são refratárias. E pode contar também com a ideia da história, sobre a desconstrução, da tragédia, da perda da inocência dela, da vida.

Não sei se você vai observar isso, mas acho bom falar.

A orquestração é muito simples. Nada rebuscado, justamente para não atrapalhar a inteligibilidade do texto cantado pelo coro, apesar de utilizar a orquestra completa. Mas ela será sempre menos que o coro, justamente para não ofuscar as palavras fortes. E acaba de forma súbita também. É uma tragédia muito grande. É um assunto terrível e acaba de forma súbita como acaba o texto também. E acaba bem seco, com o chicote. Que é para ter essa ideia de *secura* mesmo. Falta de amor, de tudo, de qualquer coisa que não seja violência. [Informação verbal]

Essa entrevista nos apresenta as motivações para escolha do conto e também apresenta determinadas características composicionais não só desta obra em si, mas do próprio autor.

O compositor Orlando Alves nos deixa algumas pistas sobre as características desta peça. A escolha do conto, por exemplo, motivada pelo tamanho e pela tragicidade dele. É um conto curto e impactante ao mesmo tempo, haja vista que trata sobre um assunto extremamente delicado para nossa sociedade: estupro de um incapaz seguido de morte, além da própria violação do corpo *post mortem*. Além das questões trabalhadas entre as páginas 27 e 29 desta tese, vou trazer outros elementos para complementar a análise, portanto, sempre que necessário for, indicarei a página a qual recorrer para compreender o assunto abordado, de forma que o estudo fique mais enxuto.

Começamos pela formação instrumental. Para este momento, foi utilizada a formação de orquestra, coro e narrador. No vídeo, está presente entre 35'30'' e 38'52''. Na partitura, há um recurso que chamamos de “Letras de Ensaio”, que divide a partitura

em seções para facilitar os momentos de ensaio da orquestra. Esta mesma divisão será aproveitada para subdividirmos as partes deste momento da *Cantata*.

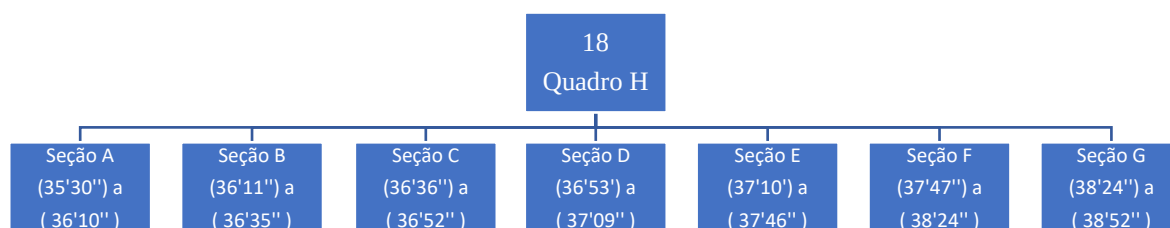


Figura 3 Divisão do Quadro H: "Fernanda"

Esta divisão não marca necessariamente a separação entre trechos vocais e instrumentais, mas sim o início ou o fim de um trecho vocal, seja do coral ou do narrador, por conter em si os fraseados musicais. Estas marcas são escolhidas pelo próprio compositor/arranjador. As quatro primeiras seções são marcadas pelo coral cantando algumas palavras específicas, assim como informado pelo compositor Orlando Alves, quais sejam: “Fernanda”, “arrastada”, “estuprada” e “degolada”. Logo após esta parte, na seção E, entra o narrador citando uma parte literal do conto de Solha. Em resposta, o coro canta a palavra “arrastada”, para então o narrador retomar sua fala, estando elas duas transcritas logo abaixo.

NARRADOR

Fernanda, 12 anos, está indo para a escola da Fazenda Serrinha, a 38 quilômetros de Goiânia, Goiás, quando é atacada por Vicente e João Maria – dois conhecidos da família dela.

(...)

[Seu corpo é] arrastad[o]²¹ para o matagal.

A seção F se inicia com o coro cantando as palavras “estuprada” e “degolada”, seguida do narrador, cujo texto será descrito abaixo, e respondido pelo coral, que repete o nome “Fernanda” para então ser seguido do narrador novamente.

NARRADOR

o sangue [coletado]²² recolhido de seu pescoço é [armazenado] conservado durante quatro dias [na] numa geladeira.

²¹ Estas marcas em colchete indicam uma alteração no texto original de Solha e que também não constam na partitura do compositor Orlando Alves. Provavelmente foi algo que surgiu no calor da emoção por parte do ator. É um evento relativamente comum no teatro o ator mudar uma palavra ou outra do texto desde que mantenha a ideia central naquele respectivo momento.

²² Mesmas alterações da citação anterior.

(...)

depois bebido com farinha, azeite-de-dendê e cachaça, num ritual realizado no Cemitério Campo da Esperança, em Brasília.

A seção G, última desta peça, apresenta o coro clamando o nome de Fernanda pela última vez, para então ser respondido pelo narrador com o seu texto final:

NARRADOR

... comandado pelo pai-de-santo Edmilson Barbosa da Silva, para livrar João Maria da impotência sexual

Esta descrição preliminar nos ajuda a ter uma visão mais geral desta peça. Em posse das informações obtidas na entrevista e com esta descrição, verticalizaremos a análise segundo os pressupostos teóricos abordados no primeiro capítulo.

Orlando Alves, quando indagado na entrevista sobre a forma de sua peça, o uso dos trítonos e cromatismos, nos revelou que a escolha por estes recursos foi algo independente da função desta peça na *Cantata*, pois é algo que lhe caracteriza, principalmente naquela época, enquanto marca composicional. Isso não modifica, obviamente, a forma como compreendemos determinados usos do trítono em nossa história, em nossa experiência musical. Como informado pelo próprio compositor, o trítono, por sua característica e dentro de um contexto tonal, é um intervalo que busca resolução, estando – a depender do contexto, haja posto não ser uma regra geral – a sua permanência e uso de certa maneira atrelada à tensão, às neuras e ao terror.

Ampliando a análise inicial feita sobre as palavras cantadas pelo coro (Cf. a partir da página 37), Orlando Alves nos informa que a escolha por elas foi motivada pela formação coral, composta por quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixo) em que cada uma basicamente ficaria responsável por uma sílaba, exceto a palavra Fernanda, que recebeu um acréscimo fonético na primeira sílaba para combinar com as demais. Sobre o fenômeno da cisão da palavra e a sua distribuição pelo coro, acredito que o suficiente já foi dito no trecho indicado, sendo preciso agora chamar atenção para outra característica: o coro grego.

Em um determinado momento da entrevista, Orlando Alves nos informa que a inspiração para a criação deste quadro fora o *coro grego* e suas funções de coro e narrador, assim como o percebemos nas tragédias clássicas. Poderíamos aqui até mesmo iniciar uma problematização, como o que seria este conceito de trágico no contexto helenístico e o como ele se comporta no decorrer do tempo, como nos aponta Raymond Williams

(1992) dentre outros pesquisadores, como Peter Szondi (2001) ou até mesmo o próprio Hegel (2004). Mas para além destas minúcias acerca da teoria do trágico e da tragédia, o mais importante agora é discutir, em linhas gerais, qual de fato é o papel do coro. Patrice Pavis assim o define:

O coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados. (...) Em sua forma mais geral, o coro é composto por forças (actantes*) não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores: “Os coros exprimem ideias e sentimentos gerais, ora com substancialidade épica, ora com impulso lírico” (HEGEL, 1832:342). Sua função e forma variam tanto ao longo do tempo, que se faz necessária uma breve rememoração histórica. (PAVIS, 2008, p. 73)

Neste processo de variação, compreendemos que a função desempenhada pelo coro vai mudando a partir de cada contexto social, mudando assim a sua força de atuação, sua necessidade em palco além de sua função comentarista. O coro, portanto, não só comenta, mas julga as ações, ora adiantando alguns elementos que ainda serão apresentados, ora focando em outros.

Podemos dizer que, nesta perspectiva, o coro adianta aquilo que será dito pelo narrador (a prolepse) e faz a ponte com o elemento externo ao texto. Se a análise deste quadro apresentava o problema ético/moral como falado na página 27 justamente por deter atenção apenas para o texto escrito, é na construção musical que teremos a resposta para estes anseios, principalmente por conta do coro. Ainda para Pavis,

Para que o espectador real se reconheça no "espectador idealizado" que constitui o coro, é preciso necessariamente que os valores transmitidos por esse último sejam os mesmos que os seus e que com eles possa se identificar completamente. O coro, portanto, só tem probabilidade de ser aceito pelo público se este se constituir em uma massa solidificada por um culto, uma crença ou uma ideologia. (PAVIS, 2008, p. 74)

O coro da *Cantata*, neste quadro em questão, atua como a ponte entre o interno e o externo à obra, ao conectar-se com os nossos anseios morais enquanto sociedade. Retomando Lotman, é no diálogo entre as fronteiras da literatura e da música que vamos encontrar a resposta para o problema ético, pois o coro representa não só um coletivo, mas também a moral da nossa sociedade. O material que nos falta textualmente para tecer

considerações sobre a angústia de Fernanda é trazido à tona através das palavras repetidas e enfatizadas pelo coral.

Mais do que apenas no texto, o coro agora traz a angústia do espectador para a cena, através da repetição das ações realizadas contra a garota Fernanda, mesmo que fragmentadas entre as vozes do coral, simbolizando, em nosso ponto de vista, o choque de uma população angustiada face à tanta violência, tanto que sequer consegue externar o que sente ante a barbárie praticada. Isso é reforçado, além da própria seleção lexical, pelas estruturas cromáticas e também pelos intervalos de trítomos que nunca possuem uma resolução, sendo sempre tensão em cima de tensão.

Aqui apresentamos um conceito de tragédia para Aristóteles que coaduna com a análise realizada sobre o Quadro H, conforme podemos perceber nesta seleção: (ARISTÓTELES, 2005, p. 24) “É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções.” Nós, enquanto sociedade representada pelo coral, assistimos à operação da catarse frente aos nossos olhos. Cada voz do coral que tenta falar e é silenciada é uma voz simbólica da multidão de frente para o crime. Retomando o R.S.I. lacaniano, este “silenciamento” decorre de uma tensão entre o que não pode ser dito e a única forma de expressar este conceito unívoco. Cada uma das vozes do coral tenta cantar uma única palavra e não consegue, podendo os vocábulos serem compreendidos apenas no todo do coral, mas não na individualidade das vozes. Este efeito pode ser entendido como o Imaginário que tenta se expressar de uma única maneira e não consegue, por encontrar a barreira do Real. Isto nos leva a interpretar tal ação como propulsora de um efeito catártico, mesmo que não sendo em um contexto helenístico tão bem demarcado como propôs Aristóteles, mas que reforça e complementa a noção, a função e a intenção de um coro grego, o que nos leva a compreender como representada a agonia e a angústia de Fernanda e, por conseguinte a nossa, através da pena e do horror do assassinato.

3.2.Abertura (Munch) e Léguas de Fogo – Quadro A

O Quadro A e a abertura já foram brevemente apresentados no primeiro capítulo, para que pudéssemos entender a dimensão da angústia. Neste momento, eles serão retomados para completarmos a análise. Este duplo, composto por Marcílio Onofre, baseia-se no conto 102, e começa aos 04'13'' do vídeo que tomaremos por base.

102

O pintor norueguês Edvard Munch vinha caminhando com amigos sobre uma ponte, quando foi surpreendido por um pôr-do-sol de devastadora beleza. “Léguas de fogo e sangue se estendiam sobre o fiorde negro-azulado. Meus amigos seguiram caminho e eu me detive apoiando-me no corrimão, tremendo de medo.” Levou dois anos para conseguir transformá-lo no quadro “O Grito”. (SOLHA, 2005, p. 114)

Como já observado no primeiro capítulo, este conto apresenta uma citação literal do próprio Edvard Munch, na qual descreve o horror presenciado ante um pôr do sol específico em Oslo (nome atual), na Noruega. Este evento meteorológico o deixou paralisado ante o efeito visual dos múltiplos matizes vermelhos que cortavam o céu azulado sobre o fiorde que atravessava com alguns amigos. Para ilustração, confirmamos abaixo uma das versões do quadro de Edvard Munch.

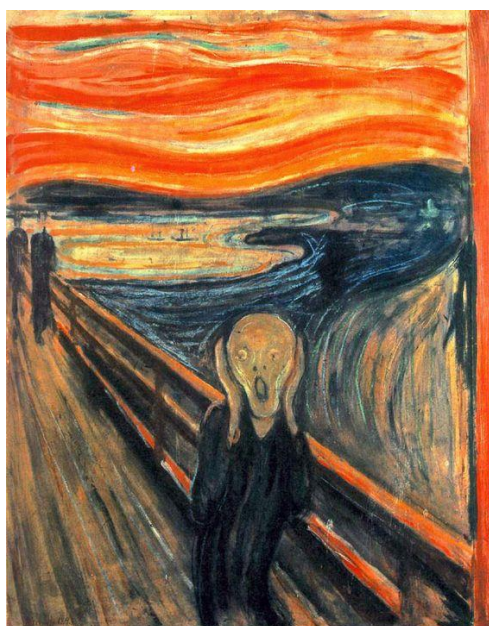


Figura 4: Quadro O Grito - Edvard Munch

Alguns pesquisadores, como Donald Olson, discorrem sobre os registros feitos acerca deste fenômeno durante o período relatado por Edvard Munch. Dentre as proposições, admite-se a possibilidade de ter sido um dos efeitos em nossa atmosfera após a explosão da ilha de Krakatoa, na Indonésia.

Temos, agora, o panorama sobre o qual discorre os dois primeiros momentos da *Cantata*. De um lado, temos o depoimento de Edvard Munch, estetizado por Solha no conto 102. Por outro, temos a ciência dos fenômenos e os impactos atribuídos às explosões da ilha de Krakatoa (Cf. capítulo I). Por fim, temos as duas primeiras composições do concerto. Como já afirmado anteriormente, Heidegger nos ensina que “A angústia corta-nos a palavra”. Este corte, por si só, seria o impeditivo que a angústia traz à palavra que tenta expressar o que lhe aflige. Ao mesmo tempo, temos a expressão deste sentimento através do referido quadro. Para entendermos este nível de expressão, utilizamos como ferramenta a psicanálise lacaniana, que nos ajudará a entender como a angústia se expressa através da linguagem, ou até mesmo de sua “não-expressão”. Este passo nos ajudará a entender como ocorre a semiose no concerto, ajudando-nos a estruturar um leque interpretativo do espetáculo.

Para Lacan, a análise psicanalítica deve levar em consideração a fala do paciente. Seja o caráter polissêmico, o caráter unívoco ou até mesmo a impossibilidade de expressão, o importante é entender que isso será expresso através da linguagem. No caso de uma obra de arte, devemos nos ater às informações que nos são repassadas a partir das diversas linguagens envolvidas, de forma a estabelecer as possíveis relações de significado a partir delas. Por esta razão, analisaremos o referido quadro a partir das linguagens observadas no espetáculo em diálogo com o seu respectivo conto.

3.2.1. Do texto para o espetáculo

Antes de iniciar este momento, é preciso trazer algumas considerações pontuadas por Onofre durante a nossa entrevista. Estes dados nos ajudarão a consubstanciar melhor a nossa análise, ao dirimir determinadas dúvidas, além de sinalizar alguns possíveis caminhos para a análise.

Como é que foi o processo de escolha desses textos?

R: Foi muito livre, Michel. São temáticas que cada um tinha maior ou menor sensibilidade. Pelo o que me lembre, eu peguei *Léguas de Fogo*, o quadro do Edvard Munch, que é um negócio muito forte. É um quadro muito representativo, expressionista. Essa é uma coisa que tenho trabalhar em minhas obras, de maneira intencional. Porque criar vínculos com a tradição você está sempre criando, seja consciente ou não. Na minha obra, especificamente, tento fazer com que seja explícito. A pintura é uma obra expressionista, muito representativa, apesar da minha música não ter um viés expressionista como os compositores como Schoenberg e a segunda escola de Viena, eu procurei linkar com o que vinha antes, que era justamente o que vinha antes, que era justamente o texto. Essa foi uma temática, que tinha essa coisa da tradição, de uma pintura muito conhecida e que está abordada aqui de uma maneira muito poética, na verdade. [Informação verbal]

Como percebido nessa entrevista, para além da liberdade de escolha dos textos, que ocorreu sem maiores ressalvas do escritor Solha ou dos próprios membros do Compomus, uma das características composicionais de Onofre não é o diálogo com a tradição *per si*, que pode inclusive ocorrer de maneira inconsciente não só com ele, mas com qualquer compositor. O que lhe caracteriza é a consciência deste diálogo, de modo que ele se torna explícito em suas composições. Temos, portanto, um quadro expressionista de cores e traços fortes, como é o de Munch. Assim como foram as pinceladas, a paleta de sons organizados por Onofre acentua o que seriam as cores da tela, mas que no caso nos aparecem em forma de texto e som, pois embora o conto fale sobre o quadro *O Grito*, o que nos interessa foi o processo de Edvard Munch e como o compositor Onofre trabalhou esta informação para concluir a sua peça. Mais do que buscar entender traços do quadro dentro da música, em outras palavras, uma ressignificação da tela em sons, o material que serviu de base é o texto escrito. Por esta razão, iniciaremos com uma análise sobre o texto e a sua verticalização enquanto espetáculo.

O processo parafrástico aplicado por Solha às notícias, reportagens e fatos históricos que tomou como base para criação de seus contos, será uma característica corrente do capítulo *A Gigantesca Morgue*. Os verbos, que em jornais – até pela devida necessidade do distanciamento, além de ser uma das características deste gênero textual – são colocados geralmente no pretérito perfeito, ou seja, em um tempo passado e acabado, agora são retomados no referido capítulo, em sua maioria, no tempo presente.

O primeiro impacto dessa mudança é aplicado pela mudança no gênero textual. De notícia, passamos para um conto, um texto literário. Essa mudança no gênero implica, também, nas mudanças do procedimento de leitura. Cada gênero ativa conhecimentos e estratégias de leitura específicos, embora também não sejam fechados e estanques. Dito isto, a forma de leitura de uma notícia transformada por um texto literário já nos conduz a outro tipo de significação. Nos contos em questão, a mudança do tempo verbal atualiza a violência das notícias, de forma que elas não se encontram mais distantes e encerradas no tempo, mas se presentificam no cotidiano do público leitor.

Este texto, no contexto da *Cantata*, recebe alguns acréscimos do próprio compositor. Identificamos que Onofre acrescentou alguns elementos textuais que, embora não estejam presentes no conto, estão a ele relacionados pelo conteúdo semântico que retoma. “Nuvens de sangue, chuva de dor; corpos feridos secos em pó”. Qual seria a correlação entre estes elementos e o quadro *O Grito*?

Ainda no primeiro capítulo, mencionamos a correlação entre o pôr-do-sol a que se referia Edvard Munch ao evento meteorológico causado pela grande explosão do vulcão Krakatoa. Este evento, além de ter destruído uma ilha e matado milhares de pessoas, liberou na atmosfera toneladas de poeira que ardearam o planeta, afetando a incidência da luz solar naquele período, efeito este melhor visível no crepúsculo. Segundo Olson, o pôr-do-sol a que se referiu Munch muito provavelmente foi fruto destas alterações em nossa atmosfera, tendo em vista o período tanto do acidente natural quanto o da concepção do quadro.

O que o compositor Onofre fez, já no contexto da *Cantata Bruta*, foi retomar estes significantes. Nuvens, chuvas e calor são efeitos desencadeados após a erupção. Retomá-los atenta para outro nível de violência não mencionado no conto 102. Se por um lado Solha nos mostra o panorama em que Edvard Munch se baseou para concepção da pintura, Onofre, por sua vez, ativa outros significantes para a construção do Quadro 1.

O texto, por fim, é apresentado da seguinte maneira, já no espetáculo:

Narrador: leitura do conto 102.

Coro: “Nuvens de sangue, chuva de dor; corpos feridos secos em pó”

Solista e coro: “léguas de fogo e sangue no céu” “medo”.

O texto emitido pelo narrador apresenta algumas características. Como nos ensina Kowzan, para além do texto escrito, outro signo extremamente importante é a entonação, ou seja, o “tom” que o ator emprega ao texto no momento em que fala:

Isto que chamamos aqui de tom (cujo instrumento é a dicção do ator), compreende elementos tais como a entonação que, utilizando-se da altura dos sons e seu timbre, cria, por todos os tipos de modulações, os mais variados signos. (...) Cada signo linguístico possui então uma relação normalizada (a palavra como tal), bem como variações (o tom) constituindo um campo de liberdade. (KOWZAN, 2006, p. 105)

Se a própria palavra em si já se constitui enquanto signo, o ator, durante a performance, tem a liberdade de acrescentar mais camadas de sentidos ainda ao texto, ampliando a sua polissemia através da voz. No caso do Quadro A da *Cantata*, o narrador inicia o texto através de uma leitura pausada. A mudança no tom de voz ocorre quando começa a ler o texto do próprio Edvard Munch, citado no conto entre aspas. Neste momento, a leitura fica mais solena, pois o objetivo é transmitir a tensão de Munch ante o já citado evento meteorológico. Chamo atenção para a última fala que antecede a entrada da orquestra. Ela é feita com mais ênfase, pois a intenção é transmitir a dificuldade para confecção da tela.

O próximo texto é cantado pelo coral. Esta adição textual foi feita pelo compositor Onofre e faz a ponte entre o universo da pintura e o do evento de Krakatoa. Ele é antecedido pela entrada da orquestra, com predominância dos metais e estando os trompetes realizando um *frullato*²³ junto com uma percussão. Este recurso é repetido por um flautim enquanto o coro canta a sua primeira frase. Podemos perceber, pela textura musical, uma ideia de tensão, como se fosse este o momento da explosão e da fúria do vulcão. Enquanto a orquestra transmite esta tensão no bloco sonoro, o coro entoia a seguinte frase: “Nuvens de sangue, chuva de dor; corpos feridos secos em pó”. Para melhor visualização da estrutura, o Quadro A será disposto em um organograma logo abaixo:

²³ Consiste em um efeito sonoro que faz com que o trompete soe como um “motor de carro”.

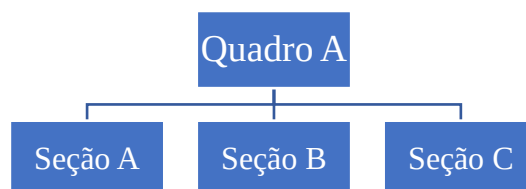


Figura 5

Para facilitar a análise, colocaremos as duas primeiras peças como sendo uma criação só, única, tendo em vista que tanto há uma aproximação temática – pela escolha do conto – quanto pela autoria da composição. Logo, a primeira seção dirá respeito à participação do narrador. A seção B, dirá respeito à entrada da orquestra e do coro. A seção C, por sua vez, será marcada pela entrada da cantora solista, completando a formação específica do Quadro A. O texto desta última seção será justamente a citação do próprio Edvard Munch: “léguas de fogo e sangue no céu”, acrescida do vocábulo “medo”.

A seção C, em contraste com a seção B, é mais serena, mas não menos tensa. Inicia com a entrada da solista e do coro cantando o mesmo texto. É a partir deste momento que conseguimos identificar alguns elementos que simbolizam a angústia.

Percorremos um longo percurso para identificação do conceito de angústia. Da perspectiva filosófica – isso remontando ao período greco-latino a Heidegger – à concepção psicanalítica de Lacan, um dos traços que identificam o sentimento de angústia é o corte da palavra. Podemos, então, dizer que a cisão na linguagem será um signo que nos remeta à esta sensação de angústia no decorrer de todo o concerto.

Na seção C do Quadro A, essa cisão ocorre de várias maneiras. Em um primeiro momento, da entrada da soprano com o coral, como o texto é o mesmo para ambos, a fragmentação começa a ocorrer em nível vertical. Intervalos de segundas menores, bem como outros recursos que visam causar uma sensação de desconforto, encaminham a condução do texto para o clímax na palavra céu. A melodia da soprano é ascendente, chegando ao vocábulo “céu” no ápice desta melodia, momento da entrada da orquestra quase completa.

Este primeiro nível de fragmentação dá lugar a outro, em que conseguimos perceber melhor o efeito da angústia. Tanto a solista quanto o coro cantam a palavra “medo”. Este vocábulo é recitado completamente pela solista, ao passo que no coral, este vocábulo aparece cindido. Uma sílaba é cantada pelas sopranos, sendo repetida pouco

depois pelos contraltos, enquanto que os tenores entram mais tardiamente com outra sílaba. A palavra “medo” não consegue mais ser verbalizada completamente por cada voz do coro, achando a sua expressão somente no mosaico de fragmentação.

Em seguida, a solista canta a frase “léguas de sangue, sangue e medo”, enfatizando bem os vocábulos “sangue” e “medo”. O coro, em resposta, canta apenas o vocábulo “medo”, de forma totalmente cindida.

Outro elemento que trará uma completude para a análise deste Quadro é o recurso da iluminação. Como vimos, este é um dos signos do teatro elencados por Kowzan. Pode tanto definir o espaço de ação quanto definir tempos e atmosferas, bem como sentimentos. O Quadro A possui um contraste entre uma luz branca e outra vermelha. Enquanto o narrador é iluminado sutilmente por um abajur, o fundo do palco é marcado por um desenho formado pelas luzes branca e vermelha. O coro só recebe uma iluminação frontal mais clara a partir do momento em que começa a cantar, estando, no momento anterior, representado apenas como uma sombra. Uma questão que surge neste momento é o porquê da cor vermelha. Em seu dicionário de símbolos, Chevalier e Gheerbrant apresenta várias definições, vários significados para o uso da cor vermelha. É a cor do fogo, do sangue e da ambivalência que isso simboliza para várias culturas.

Cor de fogo e sangue, o vermelho é para muitas pessoas a primeira das cores, por ser aquela que está mais fundamentalmente ligada à vida. Mas existem dois vermelhos, o noturno, feminino, que possui um poder de atração centrípeta, e o diurno, macho, centrífugo, girando como um sol, que joga seu brilho em todas as coisas com um poder imenso e irresistível²⁴. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 888) [Tradução nossa.]

Como em um espetáculo os signos nunca não tomados aprioristicamente, buscamos entender a função deste vermelho no contexto do Quadro A.

Por ser ligada à vida, é tida também como uma cor ligada à força, ao domínio humano, ao natural, mas também ao transcendental, pois remete ao estado de pureza da vida. Mas, neste contexto do concerto, o seu uso pode ativar outros conhecimentos. Remete tanto ao contexto fatídico inspirador do pintor Edvard Munch quanto contexto da explosão da ilha de Krakatoa, ressignificado por Onofre para o Quadro A. Tanto

²⁴ “Color de fuego y de sangre, el rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida. Pero hay dos rojos, el uno nocturno, hembra, que posee un poder de atracción centrípeta, y el otro diurno, macho, centrífugo, remolinante como un sol, que lanza su brillo sobre todas las cosas con una potencia inmensa e irresistible”.

simboliza as léguas de fogo citadas por Munch e representadas em seu quadro, quanto o próprio fogo da explosão de Krakatoa, o vermelho do sangue, da morte e da dor.

Partindo da proposta de Carrasco, na qual realiza uma “leitura polifônica” que a música estabelece com o texto, acrescentamos aqui outras “vozes”, sendo elas os demais signos do teatro. Logo, tanto o texto escrito, a prosódia do narrador, o texto musical e a própria iluminação serão as vozes que, em diálogo, nos ajudarão a construir a imagem do terror, ora messiânico, por simbolizar uma “visão do fim do mundo” – como a que interpretamos a partir da tela de Munch –, ora o próprio fim literal do mundo, como ocorreu para os habitantes da ilha de Krakatoa e adjacências.

Continuando a nossa análise dos demais momentos do concerto, daremos seguimento a outro quadro composto também por Onofre, chamado Salão das Lembranças.

3.3. Salão das Lembranças – “a paz que eu não quero seguir²⁵”....

Este é o Quadro E, da *Cantata*, sendo o décimo momento deste concerto. Teve como base o conto 86, presente logo abaixo.

86

Sem simetria interna, perspectivas forçadas nas escadarias e vigas de aço, inexistência de confronto nas passarelas elevadas que ligam as diversas exposições, elevadores cinzentos e grosseiros, as paredes do Salão das Testemunhas são de tijolo vermelho. Filmes, vídeos, áudios, fotos, desenhos, maquetes, objetos originais, tudo isso bombardeia todos os sentidos do visitante. Mas difícil de atravessar é a sala desse Memorial do Holocausto, em Washington, onde se caminha numa plataforma sobre 4.000 sapatos de vítimas, num estonteante cheiro de couro velho.

Terrível é a enorme torre com aproximadamente 6.000 fotos com velhos, jovens, crianças, recém-casados, recém-formados – todos exterminados na cidade polonesa de Ejszyski em 1941. Num só dia, 3.500.

No terceiro andar, chão de pedra e madeira. Desordem. Beliches. A reprodução da porta de uma câmara de gás. Latas do inseticida Zyklon B. Um vagão de trem com odor de mofo e a sensação do que foi ficar comprimido naquele pequeno espaço com mais de 100 pessoas, por dias sem fim, a caminho de um dos seis centros de extermínio – Auschwitz-Birkenau, Madjadanek, Chetmno, Treblinka,

²⁵ Verso da música “Minha Alma”, gravada pelo Rappa em 1999. Composição de Alexandre Monte De Menezes / Lauro Jose De Farias / Marcelo De Campos Lobato / Marcelo Falcao Custodio / Marcelo Fontes Do Nascimento Vi Santana

Betzec e Sobibo. Vídeos – quase escondidos – mostram imagens horripilantes: “experimentos” de Josef Mengele, suicídios, execuções. Somente no Salão da Lembrança – um espaço reservado para reflexões – reinam a calma e a luz do sol. (SOLHA, 2005, p. 105)

Este conto nos traz uma visão sobre o Memorial do Holocausto, criado em Washington, Estados Unidos, no ano de 1993. O objetivo é que, a partir do reconhecimento da história, não nos esqueçamos do horror trazido ao mundo pelo nazismo. De tipo descritivo, este conto apresenta detalhes de alguns espaços do Memorial, reforçando as cores trágicas que nos remetem à toda sorte de crueldades referendadas pela Alemanha nazista. Desde a desordem às cores frias, todos os elementos citados são signos que nos levam aos escombros de uma situação de guerra. Para além desta situação espacial, os visitantes são levados a experimentar outros sentidos, como o olfato. Sentir o cheiro de milhares de sapatos de couro nos faz sentir o próprio cheiro do abandono, das pessoas, famílias, que tiveram suas vidas destruídas, muitas vezes em poucos dias. Em contraponto a isso, apenas no Salão da Lembrança que os visitantes podem encontrar um momento para refletir sobre este passeio por um dos tristes fatos história humana.

Buscando entender o porquê da motivação por esta temática, assim respondeu Onofre ao questionamento:

A outra peça que gostei bastante de também ter feito, foi Salão das Lembranças. Estudei na Polônia e tem todo esse vínculo direto com o holocausto; visitei Auschwitz duas vezes no inverno, sozinho pois o campo estava até fechado, no dia 27 de janeiro, porque é o dia da libertação, que é o dia da chegada dos soviéticos lá. Não que os soviéticos tenham feito coisas tão boas, mas enfim, libertaram. Daí que você poder visitar aquilo dali e sentir a energia é um negócio absolutamente do outro mundo. E o texto como Solha colocou, fez pensar realmente nas pessoas na câmara de gás sendo conduzidas pelo o que eles chamavam de zonerkomand e os adultos caindo com hemorragia em cima das crianças, porque o veneno se propagava de cima pra baixo. Então isso é uma coisa absolutamente violenta. E depois que entravam ali, já iam pra uma outra sala anexa para serem cremados. Por isso que as pessoas diziam que quando entravam naquela porta, a única maneira de escapar de Auschwitz era pela chaminé. Não que você fosse escapar vivo pela chaminé, mas suas cinzas iam escapar. Isso foi uma coisa absolutamente violenta que me pegou de jeito. E na Polônia morava num bairro judeu, kajmiesh, então você via as coisas, você imaginava as coisas. Você morava numa casa que era um bar para os soldados alemães, um prostíbulo, então não é brincadeira. [Informação verbal]

Nesta entrevista, um dos campos de concentração citados por Onofre é justamente Auschwitz. O motivo foi por tê-lo visitado no tempo em que morou na Polônia, onde cursou parte do doutorado. Por esta razão, visitou espaços marcados na história, como o campo de concentração de Auschwitz. Este e Treblinka foram os campos citados no Quadro E e, não por acaso, foram os campos de concentração mais violentos, os que mais mataram judeus, segundo a BBC Brasil²⁶. Para além do conto 86, foram utilizados também depoimentos de sobreviventes do holocausto, não presentes na obra de Solha. Segundo Onofre,

Isso que ia te perguntar, pois ela lembra um pouco um Réquiem, não é?

R: Exato, esse finalzinho sim, inclusive a letra é a de um Réquiem: “Dai-nos, Senhor, descanso eterno.”, enquanto que a soprano cantava “não se via nada com a luz apagada”. Aqui fiz uma inserção de textos que não tão no livro de Solha. São depoimentos de sobreviventes que eu peguei e adicionei aqui, como uma maneira de trazer o peso da memória pra cá. [Informação verbal]

Esta informação é importante por algumas razões. Em um primeiro momento, entendemos que o conto foi tomado como fonte de inspiração, sendo retomado apenas no momento derradeiro do Quadro, coincidindo o final do conto com o da música. Em seguida, é trazida a força dos depoimentos. Estes depoimentos utilizados foram dados por Motke Zaidl e Itzhak Dugin, dois sobreviventes do campo de concentração de Vilna, na Lituânia, e por Filip Müller, sobrevivente de Auschwitz, e estão presentes em vários sites na internet²⁷. Dos depoimentos, só iremos pegar os trechos citados no Quadro E.

A música foi composta não apenas com as impressões que temos ao passarmos pelo Memorial do Holocausto, mas com as palavras dos sobreviventes a este incidente. Por estas razões, para compreender melhor a estrutura deste quadro, primeiramente será apresentado o texto escrito, para então realizarmos a ponte com a música. Como ferramenta que possibilite uma visualização melhor não só do texto, mas também da estrutura da música, será criado um diagrama, que segue abaixo. Logo após ele, serão apresentados os textos divididos pelas suas respectivas seções.

²⁶ Conferir a reportagem no link: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-46735876>

²⁷ Entre tantos sites onde aparecem os depoimentos, escolhi este para citar: <http://avidanofront.blogspot.com/2009/12/depoimento-de-alguns-sobreviventes-dos.html>

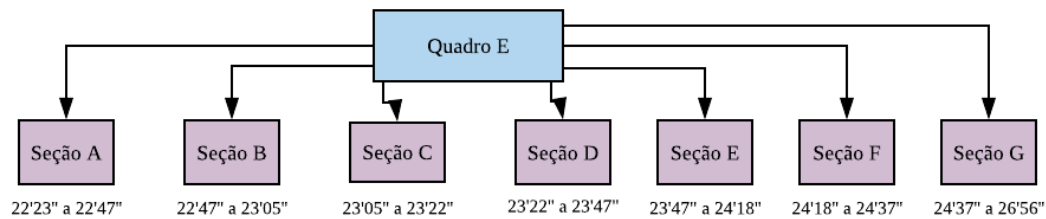


Figura 6: Estrutura do Quadro E

Segue abaixo a sequência dos textos:

Seção A:

Narrador: No momento em que se abriu a última vala, reconheci toda a minha família. / Quanto mais se cavava... .. mais achatados os corpos estavam. / (...) Quando se tentava segurar um corpo, ele esfarelava completamente, era impossível pegá-lo.

Seção B:

Soprano: Tento me recuperar do mal, do mal

Tenor: Tento me recuperar

Coro masculino: Treblinka; Auschwitz;

Seção C:

Soprano: que me fizeram as paredes do salão das testemunhas

Tenor: Testemunhas

Coral: Nas paredes

Seção D:

Coral: via morte, desespero, morte, sangue

Seção E:

Coro masculino: Treblinka; Auschwitz;

Coral: crianças mortas

Seção F:

Instrumental

Seção G:

Coro: *Requiem aeternam, dona eis Domine et lux perpetua; Domine et lux perpetua;*

Soprano: não se via nada com a luz apagada.

Narradora: o gás começava a agir, propagava-se de baixo para cima; A luz era cortada e não se via nada. (...) os mais fortes queriam sempre subir mais alto. Sem dúvida, sentiam que quanto mais subissem, menos o ar lhes faltava. E é por isso, que as crianças e os mais fracos encontravam-se embaixo, e os mais fortes por cima. Nesse combate da morte, o pai já não sabia que seu filho estava lá, debaixo dele.

(...)

Somente no Salão da Lembrança – um espaço reservado para reflexões – reinam a calma, e a luz do sol.

Inicialmente, os textos escritos apresentados desta forma perdem um fator importante. Em geral, eles ocorrem com alguns momentos de concomitância, estando algumas palavras ressaltadas por uma voz ou outra, coisa que se perde quando apenas trazemos os textos sem o aporte da partitura, ferramenta esta que nos traz uma visão mais ampla não só da formação instrumental, mas da ordem de aparecimento dos eventos.

Apesar desta problemática, essa organização nos mostra um elemento que liga todos os textos escritos: as desgraças acometidas contra famílias. Outro fator que merece atenção é a presença de textos em primeira pessoa. Assim como no Quadro D (fechadura congelada), os verbos, apesar de não estarem também no presente, estão em primeira pessoa, pois em sua maioria tratam de depoimentos. Essa divisão apresenta uma pluralidade de interpretações, das quais selecionamos duas.

Em uma primeira interpretação, pode ser realizado um paralelo entre os textos que trazem o depoimento, em geral na voz dos narradores, e os textos dos solistas junto com o coro. Em tempo, a peça chama-se Salão da Lembrança, que é o nome de um espaço dentro do Memorial do Holocausto, em Washington. É também o centro do conto 86. Em vários espaços do Memorial, podemos ver os efeitos do holocausto nas paredes. É importante ressaltar isso, pois temos de um lado os depoimentos, que chocam pela banalização da vida das famílias, e de outro o choque causado pela visualização da tragédia em um Memorial. Isso nos dá a entender os solistas como observadores do Museu, ao passo que os narradores assumem a voz dos sobreviventes do holocausto.

Nesta organização, a soprano funciona como uma observadora que escuta o depoimento e encontra-se em meio ao Memorial. Ela tenta se recuperar do mal que fizeram as paredes do salão das testemunhas. Não bastasse o impacto de violência trazido pelo depoimento, as vozes solistas nos colocam em face às imagens do próprio holocausto. Retomando o conto, a experiência de visita ao Memorial afeta vários sentidos, que vão da visão ao perceber os espaços tortuosos e imagens dos mortos nas paredes, ao olfato, quando se passeia sobre os milhares de sapatos de couro das pessoas assassinadas pelo regime nazista. Neste caso, além destes sentidos, a audição se torna a guia da violência, ao trazerem também os depoimentos. Temos, portanto, que os solistas e o coro operam como sendo nossa presença enquanto espectadores, também, no palco.

Uma segunda possibilidade reside no fato das próprias testemunhas virem para o Memorial do Holocausto. Nesta perspectiva, as vozes dos narradores continuam

funcionando como o depoimento dos sobreviventes. A diferença, agora, consiste na visualização das imagens do Memorial. Se contarmos apenas do fim da Segunda Guerra (1945) até a inauguração do Memorial (1993), contamos uma distância temporal de 48 anos. Logo, por mais que os sobreviventes tenham relatado suas experiências, estar presente em um espaço que evoca visualmente os males vistos, no mínimo há quase meio século, traz uma possibilidade de reviver todo o terror incubado até então. Desta maneira, as vozes solistas apresentam o estado de alma dos sobreviventes após reviverem as marcas de terror deixadas em suas vidas, por isso a tentativa de recuperação ante os males avistados nas paredes.

A todos esses elementos junta-se uma gama de sonoridades em uma polifonia multitextual. Na seção A temos a presença de sons graves, como o piano, juntamente com as pancadas secas da percussão, ao mesmo tempo que temos as cordas e o pícolo sustentando notas agudas. Como informou Onofre sobre sua técnica composicional, há um diálogo consciente com a tradição. Logo, percebe-se este diálogo entre o som contínuo e agudo das cordas juntamente com as pancadas secas da percussão como uma estrutura também comum à linguagem cinematográfica para a criação de um clima de suspense. Este clima é reforçado ainda mais pelo texto proferido pelo narrador.

A seção B é marcada pela entrada da soprano e do tenor solistas, além do coro masculino. Observemos o trecho a seguir:

The musical score for Section B - Quadro E consists of six staves. The first two staves are for Tenor and Soprano soloists. The third staff is for the male chorus. The fourth and fifth staves are for Treble and Bass soloists. The sixth staff is for the male chorus. The music features dynamic markings (f, p, mf, mp) and articulation (accents, slurs). The lyrics are in Portuguese.

Ten - to me re - cu - pe - rar do mal, do

Ten-to me re - cu - pe - rar. do

quase susurrando (q.s.)

Tre - blin - ka

Tre - blin - ka

Figura 7: Seção B - Quadro E

As duas primeiras linhas, correspondentes às vozes da soprano e do tenor solistas, cantam a mesma frase: “tento me recuperar do mal”, ambas em sentido decrescente, como se a tentativa fosse malsucedida. Esta frase é cantada logo após a fala do narrador na seção A, em que conta sobre a tentativa de segurar um corpo que, de tão ressecado, quebrava-se em pó em suas mãos. Logo, a memória do depoimento, da incapacidade de segurar os corpos de seus familiares, vem à tona no momento da visualização da parede das testemunhas. Neste meio tempo, o coro masculino canta soturnamente, quase como um sussurro, os nomes dos campos de concentração, como se fossem os ecos do terror na mente dos solistas.

A seção C é a continuação desta frase cantada pelos solistas. “que me fizeram as paredes do salão das testemunhas”, completando, portanto, o sentido da seção B. Durante todo esse percurso, a orquestração traz notas longas, evidenciando assim o texto cantado pelos solistas e, em seguida, pelo coro. É importante também salientar a função comentarista do coro, que na seção D irá comentar, à capela, a sorte das testemunhas. Como não há instrumentação até a segunda vez que é citada a palavra “morte”, toda atenção é voltada para a mensagem que o coro vai cantar: “nas paredes via morte, desespero, morte, sangue”. Mesmo a instrumentação que se segue a partir do último vocábulo ainda tem o intuito de manter a inteligibilidade do texto, adicionando camadas de tensão trazidas pelas notas sustentadas na região aguda.

Entre as seções E e F, existem momentos de tensão criadas pelo suporte textual escrito em diálogo com as pancadas do piano e da percussão, no entanto, um dos momentos mais fortes deste quadro é justamente a partir da seção G. Os quatro últimos compassos que o antecedem preparam a tonalidade para o que vem a seguir, que é um réquiem, ou seja, uma missa para os mortos. Da estrutura da missa, Onofre utilizou-se apenas da letra destinada ao Introito, sendo ela cantada pelo coro. “*Requiem aeternam, dona eis Domine, et lux perpetua*” pode ser livremente traduzido como “Dai-nos, Senhor, descanso eterno e luz perpétua”.

O coro, nesta seção, executa o Réquiem, que é cantado em Ré menor, modulando para Si bemol menor. O Ré menor, como será discutido mais à frente ao analisarmos algumas contribuições de Didier Guigue, é uma tonalidade mais trágica, pesadosa. Diferentemente do início deste Quadro, neste momento conseguimos identificar melhor uma relação tonal.

Quando o coro inicia sua parte, a narradora cita uma parte do texto: “o gás, quando começava a agir, propagava-se de baixo para cima. A luz era cortada e não se via nada

(...)”. Ao mesmo tempo, a soprano solista canta: “não se via nada com a luz apagada”. Por fim, os últimos textos da narradora:

os mais fortes queriam sempre subir mais alto. Sem dúvida, sentiam que quanto mais subissem, menos o ar lhes faltava. E é por isso, que as crianças e os mais fracos encontravam-se embaixo, e os mais fortes por cima. Nesse combate da morte, o pai já não sabia que seu filho estava lá, debaixo dele.

E aqui reside o ápice da violência neste Quadro. O coro reza um trecho de uma missa para os mortos, pedindo luz. Analogamente, esse também é o pedido das pessoas presas na câmara de gás. Subir, direcionar-se para o alto, além de tentativa de sobrevivência, é a tentativa de alcançar alguma bênção divina que o livre da morte, do mal iminente. Estes signos da religião são ressignificados aqui, pois a dimensão metafísica das ações humanas, tão caras à nossa espécie, são transformadas no mais puro e violento instinto de sobrevivência, fazendo até mesmo os pais desconhecem seus próprios filhos, pisoteados no escuro. A violência, neste caso, é ressaltada pelo contraste entre uma música calma e serena como o réquiem e seu apelo pela luz, e os textos que narram as ações de brutalidade em busca da própria salvação e a ausência total da luz, como foi cantado pela soprano solista. No réquiem, pedimos luz eterna, além de paz. Os depoimentos, por sua vez, mostram o povo querendo subir em direção ao local de onde vem a luz, ou seja, do alto, do espaço destinado à santidade. Enquanto isso, a soprano solista constata a desolação ao perceber que não há luz alguma para guiar quem quer se seja ou consiga escapar do gás mortífero. E aqui está a trágica impossibilidade de escaparem da morte.

Embora o conto 86 tenha servido de inspiração enquanto temática para este quadro, como constatamos na letra mais poetizada de Onofre sobre o espaço do Memorial do Holocausto, o texto direto de Solha foi utilizado apenas no final desta seção, já após o encerramento do coro. “(...) Somente no Salão da Lembrança – um espaço reservado para reflexões – reinam a calma, e a luz do sol.” E assim se encerra este Quadro. Ante o turbilhão de emoções vividos e revividos, não cabe outra forma de expressão que não o choro, a reflexão pacífica e individual dos que vivenciaram ou experienciaram o Holocausto através das imagens, cheiros e sons.

3.4. Fechadura congelada – entre o Interlúdio e o Quadro

Este interlúdio foi composto por Valério Fiel da Costa, em cima do conto 109. Este mesmo conto será retomado mais à frente, em um Quadro específico. Para continuarmos a análise, observemos o referido conto logo abaixo:

109

Stella Bizerian, 69 anos, não consegue entrar em casa, em Worcester, Massachusetts, porque a fechadura está coberta de gelo. Vai pedir ajuda à vizinha, mas ela não abre a porta com medo de assalto. Stella morre congelada na rua. (SOLHA, 2005, p. 117)

Nele, temos a morte trágica de uma senhora, vitimada não só pelo frio, mas também pelo medo que cerca nossa sociedade violenta. O frio que congelou a fechadura também é o frio do medo que petrifica a ação humana e torna-se o impeditivo, em determinados contextos, de uma prática solidária. Triste ironia do destino, percebemos que o nome da personagem principal do conto (e também na reportagem) é de origem latina, como podemos confirmar após a consulta do dicionário de Ernesto Faria: “*stēlla*, -ae, subs. f. I - Sent. próprio: Estrela estrela cadente” (FARIA, 1962, p. 942). Logo, vemos que o fim da vida também é simbolizado pelo fim da chama de uma estrela.

Antes de continuar a análise, é preciso entender o que é um interlúdio. Como consta no dicionário Grove, o interlúdio é compreendido como uma pequena peça, com curta duração, tradicionalmente tocada por organistas entre hinos e salmos das missas. No contexto das óperas ou músicas para concerto, diz respeito a pequenas peças tocadas entre os atos, sendo por isso, chamadas também de *intermezzos*. (Cf. GROVE, 1904, p. 7). São várias as tradições e técnicas para a composição do interlúdio, com formas específicas para cada país, como os citados no próprio Grove, quais sejam a Inglaterra, a França e a Alemanha. Este assunto, no entanto, não nos cabe analisar nesta tese. É importante sabermos que sempre que tratarmos dos interlúdios dentro da *Cantata Bruta*, trataremos de peças curtas distribuídas entre alguns Quadros, além de outras características, como nos informa Fiel da Costa durante a entrevista:

O conteúdo do interlúdio é mais livre. O conteúdo textual. Como você não vai denotar um quadro, não vai pegar um texto do Solha e dizê-lo, que é isso o que é a tônica dos quadros, você pode fazer uma coisa mais livre. Essa também é uma das características do interlúdio. Eu vou me

referir a alguma coisa. É por isso que Didier lá no Eles Merecem, ele usa fragmentos de um monte de textos, porque o compromisso ali (diferente do Alláh Akbar que era um Quadro, e se é um Quadro tem que se referir a um texto específico, àquele texto. Almas submersas é isso; Fechadura congelada também é isso; Salão da Lembrança; Ninguém me olhava; Surdez necessária, acho que todos são assim. Fernanda; Massacre na Escola; e Hiroshima). Então é isso. O Quadro é caracterizado por isso. O compositor vai dar conta de um texto específico que é numerado lá na Gigantesca Morgue. “O texto 126 deixa comigo; O texto 54 deixa comigo;” Isso são os Quadros. Interlúdio é uma coisa mais livre. Você pode pegar um pedaço de um texto, como eu fiz, eu escolhi um texto e me referi ao meu Quadro. E o quê que eu resolvi fazer? No Interlúdio, eu tenho texto. No Quadro, eu não preciso mais do texto. [Informação Verbal]

Em suma, segundo Fiel da Costa, os interlúdios serão caracterizados pela liberdade, em relação aos quadros. Além disso e mais do que meramente se posicionar entre eles, os Interlúdios funcionam como uma liga entre os Quadros, pois estabelecem elos com aquilo que virá ou que já passou no concerto. Como o trabalho com as entrevistas buscou também informações da memória dos compositores, haja visto a distância temporal entre esta tese e a estreia do concerto, é normal que cada um apresente determinados dados sobre a estrutura de cada peça, cabendo aqui realizar as possíveis pontes. Deste modo, o conceito de Interlúdio será ainda mais detalhado em um momento posterior, apoiando-se na fala dos demais compositores. Por esta razão, continuaremos a análise destes dois momentos da *Cantata*, iniciando pelo Interlúdio I.

A formação utilizada por Fiel da Costa no Interlúdio I corresponde à narradora e sons gravados, tratados e tocados eletronicamente. Inicia em 07'23'' e termina em 08'08'' do vídeo de referência. Pode ser dividido também em três seções, sendo a primeira correspondente ao início instrumental, seguida por uma seção com a presença da narradora e terminando em uma terceira seção também instrumental.

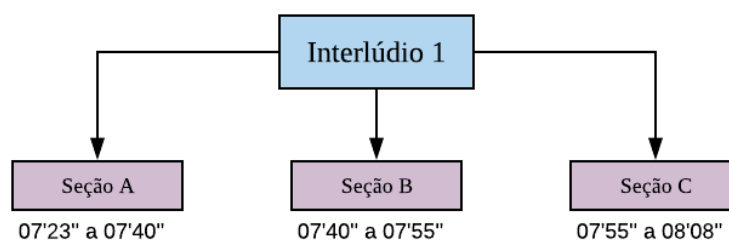


Figura 8: Interlúdio 1 - Fechadura Congelada

A primeira seção inicia com uma base eletrônica. Começa em uma região médio-grave com uma nota pedal, como um instrumento de arco e com o ritmo entrecortado. A música evolui saindo da região médio-grave para uma região médio-aguda, tanto na seção B quanto na seção C. Enquanto a nota pedal se mantém com o ritmo já citado, outras notas se assomam a este movimento, com o ritmo linear, lento e na região aguda, até sumirem em um *fade out*²⁸ na seção C junto com os demais instrumentos, preparando a transição para o Quadro 2.

A fala da narradora se insere na seção B, de forma pausada e pesarosa, também na região mais grave da voz. É importante frisarmos a sua última fala: “Stella morre, congelada, na rua”, citada ainda mais pausadamente do que no início, dando ênfase ao fato trágico em questão: a morte pelo frio.

Como já dito anteriormente, principalmente para a interpretação dos vários elementos da *Cantata*, foi preciso entender a forma como a angústia e a violência foram ressignificadas no espetáculo. Um dos signos que podemos elencar para a significação é a *cisão*. Sendo a angústia um bloqueio, uma interrupção, sempre que identificarmos algo que a isso se assemelhe, poderemos identificar como um signo da angústia.

Neste interlúdio não é diferente. Apesar da narradora não apresentar nenhuma interrupção em sua fala, podemos identificar este signo na música. O som das cordas, ininterruptamente tocadas com o arco, trazem o efeito trêmulo do frio. Em uma primeira leitura, podemos identificar que a nota base varia entre as notas da série harmônica de sol, ao passo que, sobre ela, outras notas são tocadas, não estabelecendo necessariamente uma relação de harmonia, mas sim de tensão. O próprio movimento da música leva a uma culminância que é o desaparecimento em *fade out*, podendo ser interpretado também como um signo da vida que foi esvaindo-se de Stella, como uma estrela que esfria e morre. Esta imagem de morte também é construída pela fala da narradora, que em seu último texto, além de enfatizá-lo através das pausas, o faz também através de uma entonação descendente.

Ainda no contexto do espetáculo, chamamos atenção para o recurso da iluminação nesta cena. Saindo do primeiro quadro, a luz do coral começa a reduzir-se, deixando tanto o coro quanto a orquestra em plena escuridão, salvo pela luz do fundo, que ainda mantém o espectro vermelho, mas com uma luz branca no centro.

²⁸ Fade out é um recurso sonoro que consiste ao, no final da música, ir baixando o volume até cessá-la completamente.

A luz que incide sobre a narradora é azul, muito sutil, marcando apenas o espaço dela, mas também, pela escolha desta cor em especial, apresenta outros significados. Assim descreve Chevalier esta cor:

O azul é a mais imaterial das cores: a natureza geralmente nos a apresenta feita apenas de transparência, isto é, de vazio acumulado, vácuo de ar, vácuo de água, vácuo de cristal ou diamante. O vazio é preciso, puro e frio. O azul é a mais fria das cores, e em seu valor absoluto a mais pura, além do vazio total de branco neutro. Destas qualidades fundamentais depende do conjunto de suas aplicações simbólicas²⁹. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986 p. 163) [Tradução Nossa]

A penumbra criada sobre a narradora pela luz azul nos apresenta vários significados que corroboram o sentido tanto do texto quanto da música. É uma cor fria, que pode ser entendida como o signo do gelo que matou Stella, mas ao mesmo tempo é mais que isso. A polissemia deste recurso nos aponta para a própria frieza da notícia, assim como também para a *presença do vazio*, quase como um paradoxo heideggeriano. Para Heidegger, a angústia seria a expressão de um vazio existencial. Expressar o vazio assemelha-se à o que Lacan discute ao apresentar o nó borromeano como a invasão do Real sobre o Imaginário. Sendo o Imaginário o conceito unívoco, ou seja, que admite apenas uma única interpretação, um conceito, sua expressão se choca com o Real, que é justamente a impossibilidade de dizer. Está feito o panorama da angústia, pois é este vazio criado entre o que se quer dizer e a impossibilidade de emití-lo.

Por estas razões, o azul, que é uma cor fria e que funciona como símbolo da morte congelada, pode ser interpretado também como o signo da angústia. Vale salientar que o azul, para a cultura estadunidense, significa também tristeza. Como este conto fora baseado em uma notícia ocorrida nos Estados Unidos, podemos correlacionar os signos já elencados para a definição da angústia com mais este outro significado, que é o da tristeza.

*

²⁹“El azul es el más imaterial de los colores: la naturaleza generalmente nos lo presenta sólo hecho de transparencia, es decir de vacío acumulado, vacío del aire, vacío del agua, vacío del cristal o del diamante. El vacío es exacto, puro y frío. El azul es el más frío de los colores, y en su valor absoluto el más puro, aparte del vacío total del blanco neutro. De estas cualidades fundamentales depende el conjunto de sus aplicaciones simbólicas.”

* *

O Quadro D se posiciona logo após o Interlúdio 3, intitulado “*Eles Merecem*”, sendo este um dos objetos de análise quando adentrarmos nas composições de Didier Guigue. Por ora, centraremos o foco neste Quadro. Observando a Figura 02 (pg. 75), veremos uma linha rosa que liga o Interlúdio 01 ao Quadro D, pois ambos foram feitos tendo como base o mesmo conto, o 109, que fala sobre o trágico fim de Stela Bizerian. O que ocorre, no entanto, além da mudança de instrumentação, é uma mudança textual. No vídeo base, inicia-se aos 19’14’’ e termina em 22’04’’.

A formação instrumental utilizada por Fiel da Costa neste Quadro consiste no uso de orquestra e soprano solista, diferente do Interlúdio, que se utilizara de sons gravados. A essa mudança instrumental soma-se uma interferência no texto original de Solha. Se podemos pensar no processo de ressignificação feito por Solha sobre o triste fim de Stella Bizerian, que partiu da notícia para o conto, podemos pensar em mais dois níveis de entropia, que no caso, são responsáveis não só pela ressignificação do texto em música, mas também do próprio conto no texto cantado.

Temos aqui, portanto, três passos desse processo. No primeiro, Solha transforma a notícia em um conto modificando os tempos verbais, além de deixa-lo mais conciso por uma questão estilística que caracteriza a escrita de todo o capítulo da *Gigantesca Morgue*. Em níveis seguintes, decorrerão mais dois processos de ressignificação, sendo um o que transforma o conto em música – e, neste caso, em duas –, e o outro o que realiza a transformação no suporte escrito. Neste ponto, o texto sai da terceira pessoa, ou seja, muda o foco narrativo, e vai para a primeira pessoa, se transformando em narrador interno. Não é alguém externo que cita o fato trágico, mas sim a própria Stella Bizerian, que em uma situação *post mortem*, volta para contar sobre a sua fatalidade. Ainda nos apoiando na entrevista de Fiel da Costa, o conto de Solha fora utilizado integralmente no interlúdio, motivo pelo qual não seria mais preciso repeti-lo neste quadro. Isto motivou o compositor a reestruturar o texto, tomando a liberdade de apresenta-lo agora em primeira pessoa.

Esta modificação, além de mudar o tempo e a pessoa da narrativa, operou também no tamanho do conto. Ele ficou ainda mais conciso, resumindo-se apenas aos principais fatos. Para entendermos melhor esta alteração, segue abaixo o texto cantado pela soprano solista:

“não consigo entrar em casa. A fechadura está congelada. Pedi ajuda ao vizinho. Ele não atendeu por medo. Morro congelada na rua!”

Neste processo de ressignificação, alguns elementos permanecem como no texto original, como a manutenção da maioria dos verbos no tempo presente, e isso causa um determinado efeito de sentido. Stella conta a sua tragédia até o momento da morte, mas ao manter o último verbo no presente, o ato de morrer não termina, logo, temos um contínuo da dor da morte perpassando sem fim.

A estrutura musical, por sua vez, dialoga com a frialdade presente no texto. Para visualizar melhor essa estrutura, segue o esquema abaixo:

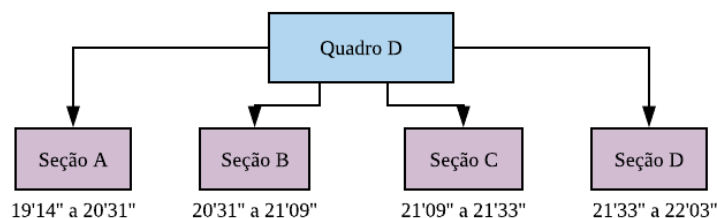


Figura 9: Quadro D - Fechadura Congelada

As seções foram divididas com base nas letras de ensaio e elas se orientam na partitura a partir do texto cantado pela soprano. Esta peça se inicia apenas com as madeiras, entrando na seção A os demais instrumentos, como a percussão, o piano, as cordas e a voz, que canta duas frases: “Não consigo entrar em casa. A fechadura está congelada.” A seção B se inicia com uma instrumentação mais para a região médio-grave, com um trêmulo crescendo no tímpano e com a soprano recitando duas frases em regiões distintas. A primeira, numa região também mediana, trata da sua busca por auxílio: “pedi ajuda ao vizinho”. A segunda, numa região mais aguda, da resposta do pedido: “ele não atendeu por medo”. A seção C apresenta um *tutti* da orquestra com a soprano, em que canta a última frase: “morro congelada na rua!” A partir deste momento, na seção D, a peça fica apenas instrumental, reduzindo sua formação a cordas e madeiras que continuam tocando em piano até o final, quando mistura-se com o Interlúdio “Quer prosseguir?”.

Além das características textuais apontadas há pouco, as frases cantadas pelas sopranos possuem outros detalhes. São períodos independentes, não estabelecendo relação sintática entre si. São flashes de um momento, logo, são ações congeladas no tempo. Desde o interlúdio nós percebemos a presença de alguns signos que nos remetem

ao frio, que vão de um som tremido, podendo ser entendido este como o próprio tremor do frio, à estática presente neste quadro, que ora percebemos no texto. Deste modo, o congelamento que mata Stella Bizerian se alastra na peça pela fala da soprano, que é quem mais realiza movimentos dentro do Quadro.

Em um movimento similar, toda a instrumentação deste Quadro é marcada por notas longas, com pouquíssimo movimento entre si, exceto no piano e em alguns poucos momentos com as cordas e os clarinetes. Observemos o trecho a seguir:

Figura 10: Trecho - Quadro D - Fechadura Congelada

Estas ações, no contexto da peça em si, podem ser vistas também como signos de congelamento. O frio responsável pela morte de Stella começa *piano* com os oboés e vai aumentando gradativamente com os demais instrumentos, de forma a construir a ambiência mais gélida informada pelo conto e ressignificada no texto da soprano. O ápice ocorre na seção C, quando Stella, pela voz da soprano, canta a sua morte. Neste momento, toda a orquestra realiza um arco de crescimento, chamando atenção para os tímpanos, que por sua vez, realizam um trêmulo.

Pensar no congelamento dos instrumentos não significa apenas pensar na paralisação do som ou no gelo, propriamente dito. Temos aqui uma implicação humana

também. Stella morreu por omissão de seu vizinho, embora esta ação não seja incentivada necessariamente por pura maldade. O medo de abrir a porta e dar de cara com o perigo o impediu de agir. O medo de algo que não se sabe trava nossas ações, e é assim com a violência, é assim com a angústia. Na impossibilidade de escolher agir, trememos parados no “conforto” do medo. E aqui cabe uma reflexão: até que ponto, seja por medo ou por comodidade, paralisamos nosso agir em face a vários acontecimentos? Até que ponto a humanidade não estaria com as mãos e as fechaduras congeladas também?

Continuando a análise, se a morte não cessa na voz da soprano, é na orquestra que ela encontrará seu fim. A partir da seção D a instrumentação começa a se reduzir tanto em tamanho quanto em intensidade. Mesmo mantendo as figuras de tempo longas – como em toda a peça –, é deste ponto que a orquestra começa a tocar em piano, minorando a intensidade dos sons até desaparecer, quase que em *fade out*, enquanto começa o interlúdio “Quer prosseguir?”.

Dando seguimento ainda com a leitura de algumas partes da *Cantata Bruta*, partiremos agora para algumas das contribuições do compositor Didier Guigue.

3.5. “Alláh Akbar”: a morte em nome de Deus, pois “Eles Merecem” – Quadro B e terceiro interlúdio.

Esta seção visa analisar duas composições de Didier Guigue, sendo elas o quadro B e o terceiro interlúdio da *Cantata*, especificamente o evento número 7. Durante a entrevista com o compositor, algumas questões da parte técnica foram elucidadas e ajudarão a desenvolver a seguinte análise. Desta maneira, sempre que for preciso, trarei alguns trechos da entrevista para embasar a discussão.

Antes de continuar, é preciso ponderar algumas questões acerca da entrevista. Como decorre um determinado tempo desde a criação da *Cantata Bruta* até a escrita desta tese, detalhes mais próprios do processo composicional não foram recuperados na memória de alguns compositores. Em alguns casos, materiais físicos também foram perdidos no tempo, logo, o processo da entrevista foi também de resgate destas informações, na medida do possível. Retomemos a análise.

O quadro B composto por Didier Guigue utilizou a seguinte formação: orquestra, coral e tenor solista. Teve como base o conto número 24, como poderemos ler logo abaixo:

24

Noite do primeiro domingo de agosto, 1996, Cidade do Cabo – África do Sul. Rashaad Staggie – chefe de uma quadrilha envolvida com narcotráfico e prostituição – pára[sic] sua caminhonete perto de sua casa e é cercado por mais de 200 homens do grupo muçulmano fundamentalista “O Povo Contra Gangues e Drogas” – todos armados e com os rostos escondidos com capuzes e keffiehs, os lenços típicos árabes –, numa ação de “guerra santa” contra os bandidos, decretada numa mesquita do bairro.

Dentro da caminhonete – diante da polícia e das câmaras dos repórteres – Rashaad levanta as mãos no gesto de quem se rende, mas alguém lhe dispara um tiro, à queima-roupa que lhe amputa o lóbulo da orelha esquerda. Atordoado, sai do carro e dá uns passos incertos em busca da proteção dos policiais que correm para socorrê-lo. Nesse momento, um coquetel Molotov é jogado a seus pés. Rashaad pega fogo, ajoelha-se, encara seus algozes com o olhar apavorado dos que vão morrer, levanta-se queimando como uma tocha, corre trinta metros e cai. Um policial tenta salvá-lo com um extintor, mas, ameaçado pelos linchadores, desiste. Rashaad é atingido por vários tiros. Depois de morto é chutado e espancado, e a multidão volta para a mesquita aos gritos de “Alá é grande”. (SOLHA, 2005, p. 67)

No vídeo base, este Quadro ocorre entre 08’10’’ e 11’52’’. O que temos neste conto é uma ação violenta contra quem também comete violência, um tipo de justicamento. Neste caso, temos um público motivado pela fé que busca “fazer a justiça” com suas próprias mãos, cercando, julgando e punindo sumariamente, em nome de Deus (Alláh), um homem na rua. Este homem, Rashaad, era um conhecido chefe do crime na Cidade do Cabo, na África do Sul. O mais grotesco deste fato foi ele ter sido realizado em frente a policiais e à equipe de reportagem em plena ação, que registrou tudo.

A função objetivada por esse Quadro, em especial, remete a determinadas funções tradicionais da música, como o recitativo, embora o seu conteúdo esteja mais ligado às temáticas contemporâneas. Uma primeira definição de recitativo é assim encontrada no Grove:

Uma espécie de música declamatória, amplamente utilizada nas partes de uma ópera, um oratório ou uma cantata, em que a ação do drama é muito rápida, ou o sentimento da poesia também mutável, para se

adaptar ao ritmo estudado de uma ária regularmente construída³⁰.
(GROVE, 1904, p. 83) [Tradução nossa].

Como o próprio nome também já explicita, o recitativo vem expor um determinado assunto de uma forma declamada. O solista em questão nos narra as ações em tempo corrente, como se presenciasse a cena assim como os jornalistas e policiais, sendo respondido pontualmente pelo coro.

Deste conto de Solha, Guigue selecionou trechos para compor a letra cantada pelo tenor solista e pelo o coro. Tirando os momentos das interjeições, os fragmentos escolhidos foram mantidos tal qual os encontramos originalmente no conto. Para uma melhor visualização, será transcrita esta letra logo abaixo. Toda a intervenção do coral será marcada entre parêntesis.

Rashaad sai do carro
No gesto de quem se rende, (de quem se rende)
mas lhe dispara um tiro, à queima-roupa
que lhe amputa o lóbulo da orelha esquerda. (Ahhhhh)

Atordado, dá uns passos incertos
um coquetel Molotov é jogado a seus pés.
pega fogo, se ajoelha, encara seus algozes (com o olhar apavorado dos
que vão morrer),
levanta-se queimando como uma tocha, corre trinta metros e cai. (corre
trinta metros e cai.)

é chutado e espancado, e a multidão (volta à mesquita) aos gritos de
“Alláh Akbar”.

Vemos um crime sendo punido por outro devido a uma inspiração religiosa. A seleção lexical realizada por Guigue evidencia as partes principais do conto, chamando atenção para aquilo que realce a crueldade da ação. Ao se render, Rashaad se entrega sem reação para o que deveria ser a sua prisão. O comentário do coro reforça esta situação, como se o espanto preparasse para algo pior que está por vir. Estes comentários do coro nos remetem à sua função enquanto membro de uma ação, tanto no teatro quanto na música. O coro é um corpo de cantores cantando basicamente ao mesmo tempo. Como consta no dicionário Grove sobre este verbete, muitas dessas experiências remontam ao

³⁰ “A species of declamatory music, extensively used in those portions of an Opera, an Oratorio, or a Cantata, in which the action of the Drama is too rapid, or the sentiment of the Poetry too changeful, to adapt itself to the studied rhythm of a regularly-constructed Aria.”

barroco, mas a inspiração para o seu uso vem das tragédias gregas: “Na ópera, o coro existiu desde o início, como é natural pelo fato da ópera ter começado por uma tentativa de imitar a forma das peças gregas, na qual o coro preenchia uma parte muito importante³¹.” (GROVE, 1904, p. 532) [Tradução nossa]. O coro na tragédia, por sua vez, tinha por função comentar a sorte dos personagens, a trama, servindo como uma voz do povo que comentava as ações. Recomendamos o retorno à página 86 para rever as discussões acerca da função do coro.

Quando pensamos no coro da *Cantata Bruta*, assim como no Quadro H, vemos neste Quadro em especial uma forma de comentário dos pontos nevralgicos do conto. Quando o coro feminino repete a deixa do tenor solista em “de quem se rende”, mais do que uma mera função musical, enfatiza uma série de ações que estão por vir. Primeiro, a rendição de Rashaad e, em seguida, um tiro que lhe arranca o lóbulo da orelha esquerda. Por mais violento ou inescrupuloso que fosse o pivô dessa história, ele estava, neste momento, indefeso e entregue para a sua sorte.

A resposta do coral no fato a seguir é ainda mais polissêmica: a interjeição “Aaaaahhhh”. Pela natureza linguística da interjeição, possui como função a expressão de nossos estados emotivos. Logo, o coro estaria expressando inicialmente um sentimento de espanto, pois acabara de ser narrado um tiro à queima-roupa. Mas um detalhe musical chama a nossa atenção para outro fator. Das mais variadas formas de expressão deste texto, a escolha de Guigue faz com que o coro cante um bloco de notas que, mesmo que internamente não obedeça às regras de harmonia delimitadas para um canto gregoriano, nos remetem a este universo. Esta peculiaridade musical foi tema de uma das perguntas direcionadas ao referido compositor,

Uma coisa que eu estava percebendo nele, é que tem uma coisa de uma tônica religiosa, de violência religiosa. Isso no texto. (...) Mas quando estava escutando o coro e também do que eu lembrava quando cantava, é que às vezes tem um recurso que você usa nessa peça, por exemplo, quando o tenor canta que levou um tiro a queima roupa que amputou o lóbulo da orelha esquerda. O coro, nesse momento, canta algo como uma interjeição. Mas fica com um divide de quartas³².

R: Ah, sim, entendi. Aparentemente, tem um procedimento computacional pra gerar essa música. É possível que tenha pegado um

³¹ “In the opera the chorus has existed from the first, as is natural from the fact that opera began by an attempt to imitate the form of Greek plays, in which the chorus filled an all-important part.”

³² Quartas: Intervalo de quartas, ou seja, a distância de dois tons e meio entre duas notas. Sobre intervalo, conferir a nota de rodapé número 5, na página 29.

material.... Ah, aqui tem uma bela estrutura em quarta na letra D. Isso se reproduz, essas estruturas de quarta?

Esses intervalos de quarta também são retomados mais na frente com o coral.

(...)

R: É possível que este material tenha sido gerido a partir dos meus estudos sobre as quartas de Debussy. Muitas vezes quando analisamos um compositor, ele pode nos trazer coisas criativas. Não posso te garantir, mas como analisei e deve ter sido na mesma época, e essas estruturas quartais me interessaram, eu quis aproveitar também para gerar material a partir daí. Material criativo. Não sei se eu consegui.

(...)

Porque o que me chamou atenção foi justamente esses acordes de quarta e esses certos cromatismos que estou encontrando um pouco nessa melodiazinha aí.

Eu tenho algumas curiosidades. Quando estava lendo um material de Ney Carrasco sobre música e cinema, muito foi falado sobre a forma de representação musical. Por exemplo, não temos acesso a música grega de antes de Cristo, mas temos representações utilizadas que nos “remontam” a um determinado período/contexto. Quando você escolheu essas estruturas quartais ou coisas do gênero, são mecanismos para ajudar a entender essa questão da violência?

R: Pode ser, mas porque que eu peguei esse estudo e não outra coisa, eu não sei. Mas talvez eu tenha encontrado justamente em estruturas não triádicas uma maneira de apresentar uma “não-ocidentalidade”.
[Informação verbal]

Deste momento da entrevista, além da importância das quartas observadas enquanto analisava a peça e confirmada pelo compositor, outros elementos merecem um destaque. O primeiro é a origem deste material. Como falou Didier Guigue durante a entrevista, muito provavelmente a motivação composicional, enquanto sonoridade, ele trouxe a partir de um material coletado durante a análise das quartas em obras de Debussy. O outro elemento diz respeito à busca de uma “não-ocidentalidade” ao evitar o uso de formas triádicas³³.

Pensar na composição de Debussy é, de certa maneira, pensar também na segunda metade do século XIX francês e o diálogo estabelecido por diversos artistas das mais diferentes áreas e como eles pensavam o oriente. Pintura, música, literatura, teatro são algumas das áreas em contato e, dentre os vários experimentos estéticos e buscas poéticas encabeçadas por estes artistas naquela época, havia uma idealização do que seria este

³³ Intervalo de um tom e meio ou de dois tons entre duas notas.

exótico mundo oriental. Paul Bourget, Armand Silvestre, Verlaine, Chateaubriand, enfim, vários escritores, buscaram, em determinada época de suas vidas, entender e ao mesmo tempo, *criar* esta imagem do “mistério” mediterrâneo. Em medida similar, alguns compositores, como Gabriel Fauré e o próprio Debussy, dialogaram proficuamente com estes escritores compondo diversas canções, e nelas, buscando interpretar algo que fugisse um pouco desta “ocidentalidade”, buscando estratégias composicionais diversas.

Como nos aponta Edward Said, a visão que temos sobre o oriente, em geral, é estereotipada, pois é a visão do europeu ocidental sobre o que é/foi esta cultura (podemos falar apenas de uma única cultura oriental?), sendo essa imagem perpassada para vários povos de forma quase canônica. A este fenômeno, ele chamou de Orientalismo, sendo definido desta maneira:

o orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição organizada para negociar com o Oriente - negociar com ele fazendo declarações ao seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o; em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. (SAID, 1996, p. 15)

Mais do que uma localização específica no tempo e espaço, demarcada por suas tradições culturais, o que se entende por oriente é o que o ocidente quis que soubéssemos. São as imagens criadas e que se perpetuam até hoje, como a impossibilidade de transformação da religião islã, totalmente coesa e uniforme inclusive em seu anti-ocidentalismo, em especial o ódio aos norte-americanos; a visão mística e sedutora do universo oriental como trazido por Antoine Galland, além de outras imagens sacralizadas na história. Por estas razões, Said afirma ser o que entendemos como oriente um estereótipo criado pelo ocidente, de forma que, ao defini-lo desta maneira, também lhe dita as regras de existência.

Se a literatura apresenta esta região como um local de disputas heroicas, especíarias, romances tórridos e mulheres extremamente sensuais, a música irá se apoiar em outros elementos. Para Manzano,

Essa moda do oriental ou do conceito oriental que foi feito na Europa, também atinge a música. São gerados uma série de tópicos, a "escala

oriental", o cromatismo, *as sequências de segundas aumentadas*³⁴, os ritmos mais típicos. Em todos esses elementos técnicos podemos observar a nítida diferença entre a riqueza e a variedade de formas e ritmos da cultura islâmica e essas pseudo-imitações conceituais, existentes apenas na mentalidade do músico europeu, que passam a ser uma deformação ou simplificação do real, misturado ou como base de formas musicais e sistemas composicionais e orquestrais característicos da música europeia. No entanto, a conceituação do "oriental" tem sido uma fonte de inspiração que criou grandes obras de arte em todos os campos da Europa. (1991, p. 424)³⁵ [grifo nosso]

É interessante perceber que estes códigos criados para caracterizar o oriente sempre são retomados para indicar esta ambiência através de determinados clichês que vão dialogando com uma memória criada no tempo através de nossas experiências. Formas reduzidas, aparentes e que nem sempre correspondem fidedignamente às culturas dos países específicos localizados neste dito oriente acabam sendo interpretadas como códigos de localização espaciocultural através do uso de determinados cromatismos ou intervalos quartais ou mesmo melismas e certas funções harmônicas. Embora não seja um recurso novo, o uso atualmente é muito intensificado pelas tecnologias dos meios de comunicação em massa, como podemos perceber na linguagem cinematográfica:

Hollywood mostra em seus produtos um enorme universo de clichês musicais que, além da música extra-diegética, vão se repetindo com o passo dos anos. Sempre que a “estrela” do filme viaja para Londres, somos quase obrigados a ouvir *Rule Britainia* acompanhando a imagem introdutória do Big Ben; se a viagem for para Hong-Kong, a música terá que ser invariavelmente, a de um xilofone de madeira junto com o gongo profundo; se o destino for New York, o som será o do engarrafamento de tráfego em Broadway entrecruzado com trechos de alguma música frenética; e se for Paris: a música será a de um acordeão. Mas, no caso do mundo indígena, o tratamento musical resulta ainda mais sintomático. (ROZO, 2007, p. 11)

³⁴ Particularmente, a tradução desta expressão me deixou muito confuso. Não entendi se o que ele queria dizer com “los giros de segunda aumentada” seria tocar um intervalo entre dois acordes de uma “segunda aumentada” de fato, o que soaria estranho, ou se seria tocar o segundo grau da função tonal como um acorde maior, coisa que para mim faz mais sentido.

³⁵ “Esta moda de lo oriental o del concepto de oriental que se había fabricado Europa, llega también a la música. Se generan una serie de tópicos, la "escala oriental", el cromatismo, los giros de segunda aumentada, los ritmos más típicos. En todos estos elementos técnicos se observa la neta diferencia entre la riqueza y variedad de modos y ritmos de la cultura islámica y estas pseudo-imitaciones conceptuales, existentes únicamente en la mentalidad del músico europeo, que vienen a ser una deformación o simplificación de lo real, mezcladas o como base de formas musicales y sistemas compositivos y orquestales característicos de la música europea. Sin embargo, la conceptualización de lo "oriental" ha sido una fuente de inspiración que ha creado grandes obras de arte en todos los terrenos en el ámbito europeo.”

É nesta operação entre os códigos que se institui o leque de significações em música, como apontado por Rozo. Retomando as palavras de Carrasco, “Assim, para caracterizar a Idade Média não é necessário apresentar música medieval, mas um tipo de sonoridade que o público identifique como medieval.” (2003, p. 97). Logo, aquilo que soara como exótico para os escritores e compositores no fim do século XIX ajudara a criar um arcabouço sógnico retomado pela indústria do entretenimento e que ajudou a fixar determinados clichês e/ou estruturas. Desta maneira, é entendível o que podem simbolizar os intervalos de quartas ou outras estruturas não triádicas em determinados contextos musicais/artísticos.

Em tempo, este trabalho não visa criar um dicionário universal de aplicações e leituras, mas sim um material que facilite a análise sob um determinado ponto de vista, mas especificamente sobre a *Cantata Bruta*. O contexto deste concerto é outro, totalmente diferente dos bens culturais veiculados pela indústria cultural, a começar por um ponto simples: não é um concerto que foi vendido ou para o qual cobrou-se um ingresso pago. Esta aparente liberdade do fator econômico possibilitou aos compositores um traçado menos engessado por não terem que se adequar às dinâmicas do mercado e o que ele entende enquanto produto artístico vendável. Logo, cada compositor ficou livre para criar dentro daquilo que lhe interessa musicalmente, estando apenas regidos pelos códigos internos do arranjo criativo, como a escolha pela forma da cantata e a obediência às determinadas formações musicais pré-definidas nas reuniões preparatórias do *Concerto*. Desta maneira, apesar de deter um certo tempo falando sobre as quartas e o orientalismo nesta seção, não quer dizer que esta composição de Guigue foi feita estritamente sobre estes modelos de música preestabelecidos como sendo uma música de intenção muçulmana. Isso também não nega a aparição de recursos que também são comuns às estruturas de músicas étnicas de matriz islã, ou ao menos como nos dizem os clichês aos quais temos acesso.

Dito isto, prossigamos a análise observando a cena a seguir:

que lhe am pu ta o ló bu lo o da o re lha es quer da

D

p

p

p

p

A

A

A

A

Figura 11: Quadro B, Letra D

Nesse extrato do Quadro B, identificamos a presença de determinadas estruturas quartais no coro e que se repetirão também na orquestra em um momento posterior. Retomemos os elementos do conto e também desta peça. O crime se passa na África do Sul, sendo cometido por um grupo muçulmano fundamentalista contra um criminoso chamado Rashaad. Sabemos que o islamismo é uma religião muito forte em vários países da África, não sendo diferente na África do Sul. Dentro dos vários clichês que se criam sobre este povo e sua religião, um que nos aparece muito forte é o da rigidez de seus códigos religiosos, como descritos no Alcorão. Logo, quando nos deparamos com uma ação como a mostrada no conto 24, diversos signos nos vêm em mente, reconstruindo uma evocação imagética de um povo, ou melhor, de uma religião, estereotipada como intolerante e muito agressiva.

Uma das formas de representação desta cultura, ao menos como percebido nesta análise e apoiando-se nas informações do compositor Guigue, consiste no uso de determinadas estruturas não triádicas, como as quartas. Isso seria melhor percebido se estas quartas fossem utilizadas isoladamente e dentro de um contexto tonal, o que não é o caso neste Quadro. Temos estruturas quartais em determinados instrumentos/vozes, mas ao mesmo tempo, elas dialogam com entre si através de intervalos de segundas. Isso faz com que não percebamos um centro tonal na peça, quebrando a noção de expectativa do que seria uma remissão ao oriente. Em suma, o oriente está, mas ao mesmo tempo não

nome de Deus, segundo o Alcorão, que percebemos incutida a interjeição. Para referência, escutemos o vídeo a partir de 09'40'', para que seja melhor ilustrado do que na partitura.

Quando pensamos na interjeição, podemos dizer que é uma interjeição de espanto. Ao mesmo tempo, nos ajuda a construir o nome de Deus. Concomitante a isso, devido ao divise das quartas, o efeito sonoro nos remete a um universo não ocidental, mas também religioso. No entanto, diferente das noções de paz atreladas a essas estruturas quartais em um ambiente religioso, expresso através de um contexto tonal, a relação entre dois intervalos de quarta com distância de segunda maior entre si, percebidas não só no coral, mas também na orquestra deste quadro, geram uma tensão. É perceptível que a perspectiva religiosa aqui não funciona como um ponto de descanso, de paz, mas justamente o contrário, pois é motivado pela religião que o referido grupo fundamentalista comete um assassinato. Assim, as dissonâncias da música reforçam o sentido brutal do texto, pintando com cores fortes o sentido violento da notícia.

Continuando esta cena, o tenor narra a cena que acontece em sua frente. Rashaad, ainda atordoado pelo recente tiro, cambaleia e é atingido por um coquetel Molotov, o que o faz arder em chamas, de joelhos. Estar de joelhos, é um sinal de respeito, mas ao mesmo tempo um gesto utilizado para se pedir perdão. Baleado, incendiado, ajoelhado e em meio a muita dor, Rashaad apenas observa seus algozes “com o olhar apavorado dos que vão morrer”. O coro, ao recitar estas palavras, não apenas constata o medo que sente este homem; também nos inflige o medo do castigo ao qual podemos ser condenados. É recitado bem lentamente, em uníssono. Do coro masculino parte para o coro feminino e todos cantam a mesma pena. À título de curiosidade, o algoz é o executor da pena de morte. Segundo o Dicionário Unesp do português contemporâneo, é oriundo “do árabe *Al-Gozz*. *Gozz* era o nome de uma tribo que fornecia executores de penas aos marroquinos que dominaram a Espanha no séc. XII.” (BORBA, 2004, p. 49). Em suma, ainda nos encontramos dentro do contexto árabe, tanto de punição quando de rendição sob uma perspectiva religiosa.

Os signos da religião, mais explícitos textualmente no conto do que no Quadro, foram retomados em outra linguagem, desenvolvendo um contraponto sígnico. As luzes vermelhas pintam outros matizes de dor. Como visto anteriormente, o vermelho é a cor do fogo e do sangue. Da orelha ferida ao corpo queimado e em seguida espancado, o vermelho tanto é associado ao próprio sangue como também ao calor das emoções deste momento. É uma população em fúria, inflamada por uma orientação religiosa que busca justiça pelas próprias mãos. Essa justiça derrama o sangue de Rashaad como forma de

purificá-lo de seus atos impróprios, sendo o fogo ambivalentemente tanto o castigo como também rendição.

Seguindo com o Quadro, o coro comenta mais uma vez a sorte de Rashaad. Sobre a forma, enquanto o tenor solista tende a ter uma rítmica mais diversificada, operando também com cromatismos. Já o coro, apresenta uma variação rítmica menor, mais uniforme, embora possua certa complexidade harmônica. No último vocábulo da frase “corre trinta metros e cai”, mais uma vez é percebida uma estrutura que nos remete ao signo da religiosidade do canto gregoriano, quase um mantra, pois o fonema “a” continua sustentado, de maneira a quase esquecermos qual a palavra emitida, ficando apenas a entonação da oração e do espanto.

Já nos aproximando do final deste quadro, o tenor solista encerra o martírio de Rashaad, morto, chutado e espancado. O retorno para a mesquita é cantado pelo coral muito pausadamente: “Vai pra mesquita”. Enquanto o tenor solista narra através da declamação, o coro comenta. Logo, o retorno para o espaço da fé feita pelo coral funciona mais como um comentário estarecido do que como uma mera narrativa, pois o retorno ocorre aos gritos de “Alláh Akbar”, ou seja, Alláh é Grande. Neste momento, mais uma vez é retomado o signo da religiosidade através do coral junto com o solista, que cantam o nome árabe de Deus.

Este Quadro, dentro da *Cantata*, é um dos que debatem a questão da violência infligida por uma determinada perspectiva religiosa. Vários signos foram utilizados para ressignificar este tema do conto. A maneira recitativa, a estrutura do coro em diálogo com o solista, bem como as próprias harmonias realizadas pelo coro, além do jogo de iluminação, são alguns dos signos utilizados para dar voz à violência. Nesse contexto, mais do que uma expressão da angústia, é mais latente a expressão da violência em si.

*

*

*

Dentre as peças compostas por Didier Guigue, além do Quadro Alláh Akbar, foi escolhido o interlúdio *Eles Merecem*, podendo ser conferido entre 16’23’’ e 19’10’’.

Sobre os interlúdios, especialmente, é preciso trazer um dado importante para entender este evento da *Cantata*. Eli-Eri, em uma entrevista, explicou melhor o que seria essa dinâmica de Quadros e Interlúdios. A princípio, interlúdio foi um nome dado de última hora para estes eventos que estabeleciam a cola entre os Quadros, já prestes a imprimir o programa do concerto. A primeira menção feita ao seu real nome ocorreu na entrevista com Orlando Alves, como podemos conferir na página 83. Confiramos, agora, um trecho da entrevista de Eli-Eri Moura:

R: Aí a gente pensou que, pra colar isso e não ficar apenas uma sequência de quadros, faríamos, se não me engano, usávamos a palavra “fantasmas”.

Acho que foi Orlando, aqui na entrevista, dizendo interlúdios, mas que na verdade chamavam de fantasmas.

R: Eram fantasmas dos quadros. A ideia é que você tinha um quadro e esse quadro pode ser comentado por outro compositor, pelo próprio compositor, de outra forma.

(...)

R: Esses interlúdios que estão na minha lista aqui, eu coloquei inclusive a palavra interlúdio, acho porque foi assim no Programa. Porque Fantasma era o que a gente chamava de Fantasma. Mas ter que explicar o que danado seria Fantasma, mas então a gente chamou no programa de Interlúdio. [Informação verbal]

Muitos detalhes da *Cantata Bruta* vão se revelando aos poucos com o depoimento dos próprios compositores. Neste trecho da entrevista com Eli-Eri Moura, por exemplo, nos foi melhor explicado o que seriam os quadros, os fantasmas e os interlúdios. Mais do que uma peça de menor duração, como visto anteriormente na página 83, o “fantasma”³⁷ tinha a função de estabelecer uma liga entre os Quadros, sejam do mesmo compositor ou não.

O compositor Guigue, neste Interlúdio, realiza uma ponte não só com outro Quadro da *Cantata*, mas nos apresenta um fio condutor que alinhava episódios violentos também de outros contos da História Universal da Angústia. Para uma melhor compreensão deste Interlúdio, observemos o esquema a seguir:

³⁷ Que era a forma como os compositores chamavam estes eventos na *Cantata Bruta*, sendo posteriormente chamados de Interlúdios.

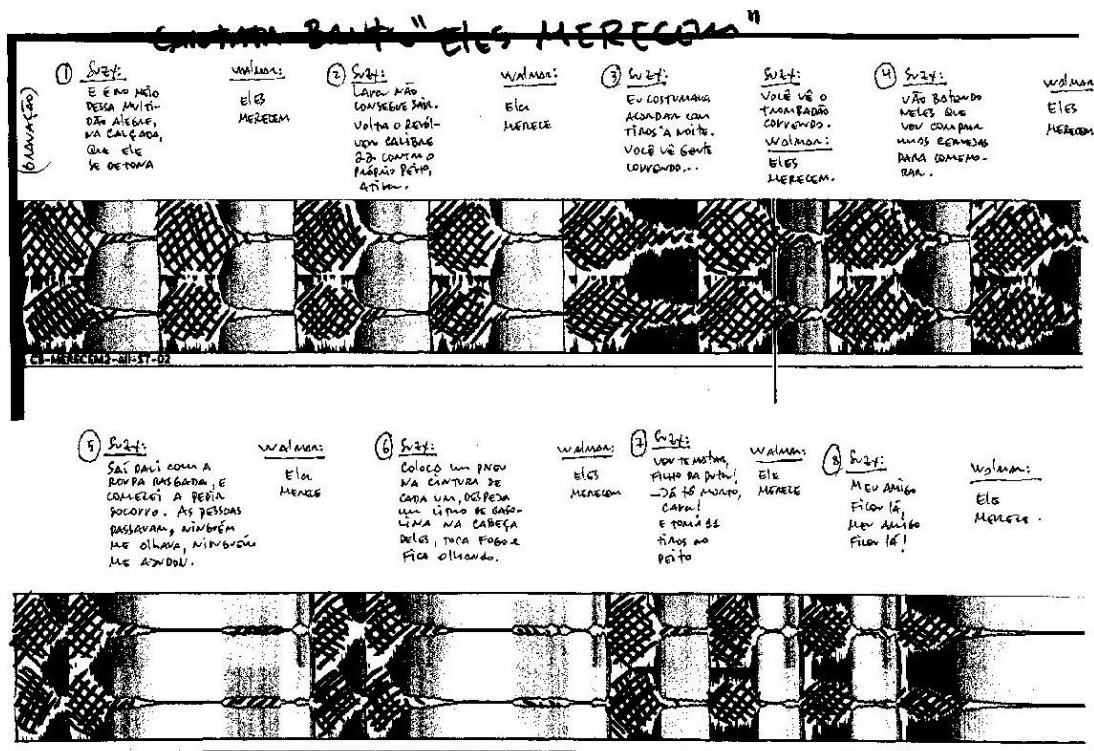


Figura 14: Esquema do Interlúdio *Eles Merecem*

Neste Interlúdio, além do conto 53, utilizado também no Quadro F, Guigue traz uma seleção de textos de mais sete contos. Por ordem de aparição, será citado o conto e o referido trecho utilizado, com exceção do primeiro, que foi utilizado integralmente no início do interlúdio.

119

As primeiras vítimas do pistoleiro pernambucano Mário Pereira de Almeida, de 15 anos, são três rapazes que estupraram e assassinaram sua namorada Adriana, de 16 anos. Quando atira no primeiro, chega a se perguntar se isso está certo. Com os outros dois, é diferente: coloca um pneu na cintura de cada um, despeja um litro de gasolina na cabeça deles, toca fogo e fica olhando.

– Eles merecem. (SOLHA, 2005, p. 123)

05 – E é no meio dessa multidão alegre, na calçada, que ele se detona. (SOLHA, 2005, p. 57)

69 – Lara não consegue sair. Recebe voz de prisão. Volta o revólver calibre 22 contra o próprio peito, atira. (SOLHA, 2005p. 96)

51 – Eu costumava acordar com tiros à noite. Você começa a enxergar coisas, gente correndo. você vê o trombadão correndo. (SOLHA, p. 87, 88)

121 – Vão batendo neles que vou comprar umas cervejas para comemorar. (SOLHA, 2005, p. 124, 125)

53 – Saí dali descalça, a roupa rasgada, e comecei a pedir socorro. Ninguém me ajudou. (SOLHA, 2005, p. 89)

119 – Coloca um pneu na cintura de cada um, despeja um litro de gasolina na cabeça deles, toca fogo e fica olhando. (SOLHA, 2005, p. 123)

101 – Vou te matar, filho-da-puta!

– Já tô morto, cara!

E leva 11 tiros no peito. (SOLHA, 2005, p. 114)

125 – Meu amigo ficou lá, meu amigo ficou lá, meu amigo ficou lá. (SOLHA, 2005, p. 126, 127)

A primeira questão que surge é: o que esses contos têm em comum, além da própria violência? Como vemos na imagem acima, a cada fala da narradora, temos uma resposta do narrador, tendo como centro a frase “eles merecem”. Ainda no plano textual, para entendermos as proximidades entre eles, segmentamos os contos categorizando os que têm algum elemento em comum, como tiros ou explosões. Desta maneira, ficará mais fácil visualizar os temas selecionados pelo compositor.

Quando delimitamos o tema dos tiros, separamos os contos 119, 69, 51 e 101. Por diferentes razões e enredos, a bala é a agulha que alinhava estes quatro contos. O conto 119 fala sobre os primeiros assassinatos do pistoleiro pernambucano Mário Pereira de Almeida, cometido quando ele tinha apenas 15 anos, em uma ação de vingança contra os homens que estupraram e assassinaram a sua namorada. O conto 69 trata do suposto suicídio de Iara Iavelberg, uma das principais militantes do MR-8 e também companheira de Carlos Lamarca, um dos líderes do MR-8. Na iminência de ser pega pela polícia e, após tortura, ter de entregar seu companheiro, uma das principais cabeças do movimento de oposição à ditadura, Iara se suicida com um tiro no peito. O conto 51, apesar de não falar diretamente sobre nenhuma vida ceifada por conta de tiros, traz os temores de uma mulher de classe média a alta em relação à violência que a cercava, com sons de tiros, motivo pelo qual se mudou para uma casa em condomínio fechado de altíssima segurança. Finalmente, o conto 101 versa sobre a morte do ecologista Luiz Eduardo de Carvalho. Ele reagiu a um assalto a ônibus, assassinando um dos assaltantes. Em retaliação, um dos comparsas do assalto se vinga encerrando a vida de Luiz Eduardo com onze tiros no peito.

Os contos 121 e 53 terão como foco a agressão física. O 121 discorre sobre uma medida punitiva imposta por Bill, o traficante Nelson da Silva, contra alguns adolescentes que estavam praticando assalto em sua região, atraindo policiais e atrapalhando seus negócios. Por fim, vinte e um garotos foram caçados nas calçadas do Rio de Janeiro durante a madrugada para serem punidos de várias formas. De surras com direito a

garrafas quebradas na cabeça e tiros na mão, todos os menores sofreram a mesma pena, exceto os três maiores do grupo, que pagaram com suas vidas. O conto 53 trata de uma situação de assalto seguido de estupro. Como se não bastasse a dor que acabara de passar, a mulher do conto em questão amplia a sensação de desolação ao constatar que ninguém a ajudara apesar da situação em que se encontrara: descalça, roupas rasgadas e desorientada após o recente atentado contra a vida.

Por fim, temos dois relatos que têm em comum o contexto de explosões. São os contos 05 e 125. O conto 05 nos apresenta o atentado a bomba ocorrido em Tel Aviv no ano de 1996, na rua Dizenghoff. Na impossibilidade de entrar no centro comercial, o terrorista detona a bomba em meio a famílias que buscavam fantasias para o feriado infantil do Purim. O conto 125, por sua vez, discorre sobre o incidente conhecido como “atentado do Riocentro”, em que dois militares fracassaram ao tentarem instalar uma bomba em um evento organizado pela esquerda que celebrava a abertura democrática pela qual passava o Brasil em 1981. A bomba explodiu antes de chegar no devido espaço, matando o sargento Guilherme Pereira do Rosário, ao passo que deixou gravemente ferido o capitão Wilson Luís Chaves Machado.

Essa é a primeira malha textual identificada, da qual podemos extrair alguns elementos sógnicos que aparecem na música, como as explosões e os tiros. Este ponto será abordado mais em breve. Antes, é preciso atentar para outro fator textual, que é o refrão “*Eles merecem*”. Mais do que a repetição de um mero bordão que apareceu no final do conto 119, sua presença nos aponta para outros sentidos externos ao texto e que remontam a uma “opinião pública”. Sua função na primeira narração gravada fecha em si mesmo o sentido, pois é percebido ainda organicamente dentro do conto. O que ocorre depois, por outro lado, é um efeito diferente. Esta frase atua como resposta para outras questões com as quais não está originalmente ligada, criando um novo efeito de sentido. É neste novo feito que sentimos a conexão entre os fatos narrados nos outros contos com preconceitos e sentimentos diversos percebidos em nossa sociedade. Observemos sua redistribuição abaixo:

05 – E é no meio dessa multidão alegre, na calçada, que ele se detona.
(SOLHA, 2005, p. 57)

Eles merecem.

69 – Iara não consegue sair. Recebe voz de prisão. Volta o revólver calibre 22 contra o próprio peito, atira. (SOLHA, 2005p. 96)

Ela merece.

51 – Eu costumava acordar com tiros à noite. Você começa a enxergar coisas, gente correndo. você vê o trombadão correndo. (SOLHA, p. 87, 88)

Eles merecem.

121 – Vão batendo neles que vou comprar umas cervejas para comemorar. (SOLHA, 2005, p. 124, 125)

Eles merecem.

53 – Saí dali descalça, a roupa rasgada, e comecei a pedir socorro. Ninguém me ajudou. (SOLHA, 2005, p. 89)

Ela merece.

119 – Coloca um pneu na cintura de cada um, despeja um litro de gasolina na cabeça deles, toca fogo e fica olhando. (SOLHA, 2005, p. 123)

Eles merecem.

101 – Vou te matar, filho-da-puta!

– Já tô morto, cara!

E leva 11 tiros no peito. (SOLHA, 2005, p. 114)

Ele merece.

125 – Meu amigo ficou lá, meu amigo ficou lá, meu amigo ficou lá. (SOLHA, 2005, p. 126, 127)

Ele merece.

Percebe-se que houve um processo de concordância da frase “Eles merecem” com cada uma das falas proferidas pela narradora. Logo, o bordão deixa de referir-se ao conto originário para estabelecer uma conexão com cada uma das frases a qual se relaciona, para, assim, nos remetermos a determinados usos desta expressão pela opinião pública.

Em alguns casos, este recurso materializa um uso recorrente de nossos preconceitos sociais, que consiste em culpabilizar as vítimas por terem sofrido as agressões. Observemos os contos 05, 69 e 53. No conto 05, um terrorista detona uma bomba que mata pouco mais de dez pessoas e fere mais de uma centena. Em sua totalidade, eram famílias de civis (incluindo crianças) que festejavam um feriado. O narrador, ao invés de apontar o terrorista como culpado, aponta para a multidão, para o povo. “Eles merecem” esse castigo. Temos aqui uma inversão da culpa. Algo similar também ocorre com os contos 69 e 53, em que há agressões contra mulheres. No conto 69, uma mulher se suicida, mas a culpa é dela. No conto 53, uma mulher é estuprada, mas a culpa continua dela, afinal, “Elas merecem”. Percebemos nesta frase um eco de algo que está culturalmente arraigado em nossa memória patriarcal e misógina, que sempre atribui à mulher a culpa pelos males que lhe afligem. A culpa, nestes casos, não é da polícia e do estuprador, mas das mulheres que se sujeitaram a estarem nestas situações. Este padrão de violência também é retomado nos outros momentos do Interlúdio, desde aqueles em que se justifica a violência contra quem pratica a violência quanto para sanar uma sede de vingança, como podemos perceber nos contos 119, 121, 101 e 125. Do conto

119 compreendemos um sentimento de vingança. Nos demais, percebemos algo que justifica essa violência, pois quem a comete deve por ela ser punido. Assim, os meninos castigados no Morro do Borel mereceram a penalidade aplicada, tanto quanto Luiz Eduardo mereceu ser morto após matar um assaltante no ônibus, e também como a explosão do Riocentro, já comentada acima, que resultou em uma vítima fatal e um sobrevivente com graves sequelas.

Toda essa tessitura textual foi complementada com uma gama de sons trabalhados eletronicamente por Guigue, que como afirmado em entrevista transcrita abaixo, se utilizou de uma série de recursos para ressignificar o som das metralhadoras:

Eu filtrei os samplers dessas armas utilizadas por aí, e filtrei de forma a incluir em uma tonalidade tradicionalmente tida como dramática, principalmente na ópera, que é Ré menor e as relações fundamentais de subdominante e talvez de dominante. E funcionou bem, até onde eu me lembro.

A AK43, que é a que os traficantes usam. E produz o que seria um órgão ou coisa assim, e reproduz, pelo som, a uma coisa meio religiosa, coisa assim, né? [informação verbal]

Chama atenção, neste ponto, a união destes textos culturais, como nos ensina Lotman. Temos o texto escrito que dialoga com o texto musical e também com a atuação dos dois narradores, que pode ser entendido como outro texto cultural, tendo em vista o seu poder semiótico. Esta peça começa com a narração gravada do conto 119, em *fade in*³⁸, como se fosse buscando de uma memória, percebida através do uso de um reverb³⁹. Em seguida, começam os sons indicados por Guigue em sua entrevista. A princípio, não conseguimos perceber que se tratam de sons de metralhadora, mas sim algum instrumento tocando um acorde de ré menor insistentemente.

Cada uma das falas da narradora é investida de um tom de voz específico para cada conto. Desde um tom que indica apenas uma pessoa contando uma notícia, como um narrador externo, à fala da própria personagem, assumindo em primeira pessoa o drama vivenciado. É só a partir da quinta intervenção dos sons gravados que começamos

³⁸ Recurso sonoro que se caracteriza por um aumento de volume suave e discreto até chegarmos à normalidade do som da faixa que vamos escutar. Para entender melhor este recurso, imagine que você vai escutar uma música desde o início e vai aumentando o volume dela saindo do mínimo.

³⁹ É um tipo de efeito que visa simular a sensação do som produzido em um espaço amplo, sem ou com poucos obstáculos para as ondas sonoras. Para entendermos melhor o que é um reverb, lembremos do efeito produzido ao falarmos em uma sala vazia. Em tempo, reverb não é a mesma coisa que eco, pois não é uma repetição. Reverb está mais para um tipo de ambiência que remete a uma intenção de profundidade.

a identificar os sons que serviram de base para o acorde de ré menor. Deste ponto em diante os sons de tiro sem os filtros e sem as mudanças de pitch começam a ganhar espaço na tessitura musical. Aos poucos, um dos fios condutores dos contos, que são os tiros, começam a ganhar mais espaço, em uma perspectiva crescente, até que a narradora apresenta o texto do conto 53, sendo antes, antecedida por um *fade out* do som das metralhadoras, como que preparassem para a intenção que a narradora iria imprimir em sua fala. Ela, por sua vez, apresenta o texto que está em primeira pessoa, e é como se fosse a voz da própria vítima, cansada e triste, desolada, contando sobre a sua própria sorte. As intervenções sonoras em seguida são mais violentas, servindo para catalisar a fúria da narradora ao falar mais um trecho do conto 119. A diferença desta fala para a primeira vez que esse conto aparece consiste no fato de que, pelo tom de voz empregado pela narradora, percebemos que os verbos mudam de modo. Não estão mais no presente do indicativo, como na primeira aparição do som gravado do início do interlúdio. Estão no modo imperativo. “Coloca [tu]”, “despeja [tu]”, “toca [tu]” e “fica [tu]” são os verbos que, pelo tom, estão mais para uma ordem do que para uma afirmação. É uma ordem dada com raiva e requintes de crueldade, como se regozijasse com estas atitudes. A violência dos sons através dos tiros e explosões, cada vez mais aparentes no texto musical, aumentam a violência do texto narrado na cena, ao mesmo tempo que ganham também mais espaço, de forma que ficam mais aparentes do que o som trabalhado por filtros e mudança de pitch. É o que percebemos ao observarmos as últimas falas da narradora, mas principalmente na última, em que apresenta o conto 125 com uma epizêuxis, ou seja, uma repetição: “meu amigo ficou lá; meu amigo ficou lá; meu amigo ficou lá”. Neste momento, percebemos uma gradação na voz da narradora, como se a cada repetição o sentimento de angústia tomasse conta dela ao constatar a situação que se encontrara seu amigo após a explosão antecipada da bomba dentro do carro. Assim, ela não consegue expor nada que não seja um conceito unívoco, uma única frase que insiste em sair ante o choque. Deste ponto, na última intervenção sonora basicamente não escutamos mais os sons trabalhados com os filtros, restando basicamente o som das armas quase que *in natura*.

O que mais chama atenção neste interlúdio é a forma como os textos se reforçam. Temos uma sequência textual que mescla diversos fatores, sejam das violências através dos tiros, das explosões ou das agressões físicas. A estes elementos, o texto sonoro estabelece um arco que parte dos sons trabalhados eletronicamente para não reconhecermos o som das metralhadoras até o momento em que este recurso basicamente

é abandonado para nos mostrar o som cru das armas. Embora esta peça não seja uma música tonal tal como percebemos se compararmos com música popular, ou seja, ela não é uma canção, entendemos que o compositor Guigue trabalha com acordes e com relações comuns à música tonal. Deste modo, assim como informado na entrevista, esta peça está na tonalidade de ré menor, utilizando as funções harmônicas de tônica e subdominante, que são respectivamente os acordes de ré menor e sol menor. Esta tonalidade, ainda segundo Guigue, é muito comum em peças dramáticas, sendo muito utilizada nas óperas.

Temos, por fim, que esta peça resulta da soma de elementos tonais através do som ressignificado das metralhadoras, de explosões, dos textos, mas, principalmente, do ato performático. É este último elemento que nos ajuda a reinterpretar os textos dos contos sob uma perspectiva que vai além do que os textos originais se propuseram. Mais do que um planejamento, tal qual temos no esquema da figura 09, a performance, ao juntar os fragmentos dos textos através do gesto vocal dos narradores e os sons eletrônicos, amplia a capacidade semiótica dos sistemas sógnicos relacionados.

Apesar de Guigue ter composto outras peças para este concerto, resolvemos delimitar a análise apenas a estas duas, por ter como objetivo deixar esta tese mais enxuta. A próxima seção, dando sequência à tese, se deterá sobre algumas das composições de Valério Fiel da Costa.

3.6. Surdez Necessária – Interlúdio 2

O segundo interlúdio da *Cantata* tem a composição assinada por Valério Fiel. Tomou por base o conto 76, que também será retomado mais à frente em um quadro específico. É o relato de Dona Laura, uma senhora de cem anos e a sua estratégia para driblar a violência:

76

Dona Laura Oliveira Rodrigo Octávio – 100 anos –, que todos os verões deixa o confortável casarão de Botafogo (com seus 4.000 livros) e vai para a chácara da família no Alto da Boa Vista – vizinha do Morro Dona Marta, um dos mais violentos do Rio –, tem um jeito de driblar o medo que os tiroteios provocam nos moradores da região.
– Se estiver com meu aparelho de surdez, eu tiro. (SOLHA, 2005, p. 100)

No vídeo-base, este interlúdio ocorre entre 11'51'' e 12'28''. A sua formação musical consiste apenas em sons eletrônicos, na qual percebemos uma voz gravada, a do próprio compositor Valério Fiel, e ruídos. Nele, o conto é lido integralmente, mas uma frase é citada com certa frequência: “Se estiver com meu aparelho de surdez, eu tiro”.

A repetição desta frase ocorre duas vezes antes da leitura do conto e também pouco antes da leitura da frase final. Percebemos que a voz gravada recebeu um tratamento durante o processo de edição, como a adição de um reverb.

As frases repetidas, principalmente nos momentos em que cruzam com o texto narrado, nos dão uma visão de um ato polifônico, em que várias vozes falam ao mesmo instante. Esta simultaneidade nos remonta à forma como processamos a informação em nosso cérebro. Embora emitamos apenas uma fala por vez, em nossa mente várias vozes circulam ao mesmo tempo. Mesmo que consigamos perceber num ato de fala a presença várias outras vozes, dos discursos que nos moldam socioculturalmente, ainda sim é um único ato de fala.

A marca da simultaneidade de vozes organizada neste interlúdio é algo também recorrente em algumas formas artísticas para nos remetermos ao campo específico da mente. É um recurso conhecido em nossa cultura, utilizado no cinema e na música para construir uma intenção de reprodução mental das várias vozes do discurso, especialmente quando a personagem a quem este recurso é atribuído encontra-se em crise.

Outro elemento simbólico que nos ajuda a entender este interlúdio como uma reconstituição de um diálogo interno da mente é o reverb. Este efeito, usado para atribuir uma sensação de profundidade ao som, nos remete ao etéreo. Serve para deixar a onda sonora diáfana, de certa maneira que mistura os elementos sonoros em contato.

Das revistas em quadrinhos e seus balões em forma de nuvens para indicar o pensamento da personagem, às técnicas utilizadas nos filmes, com os filtros que deixam as imagens embaçadas, o prisma diáfano é muito utilizado para expressar os estados internos da mente, seja através das lembranças entrecortadas, seja através das vozes costurando-se na memória.

Temos, portanto, um misto de signos dentro deste interlúdio que nos remetem ao estado interior da personagem. O uso repetitivo da frase “Se estiver com meu aparelho de surdez, eu tiro”, em situações diversas, como uma única emissão ou no fim, com emissões simultâneas, nos leva a pensar que isto se processa na mente da personagem. Esta sensação também é reforçada pelo uso do reverb, que nos remonta também a um estado mental específico.

Mas além destes signos indicarem o estado da mente, também significam a presença do medo. A repetição, a ratificação de um conceito unívoco que insiste em brotar na voz de Dona Laura só ocorre porque é a única forma de tentar driblar o medo.

Estes são os signos percebidos no ato da expressão verbal, mas além destes, há ainda outra gama de sonoridades. Uma onda grave ao fundo, sobre a qual outros sons mais curtos e *staccati* se sobrepõem, constroem uma paisagem sonora dos medos de Dona Laura. Os tiros no Morro Dona Marta são ressignificados nestes sons. A violência que a cerca não está apenas no lado de fora, na vizinhança de sua chácara no Alto da Boa Vista. A violência está internalizada. É algo que está dentro de sua mente e é motivo de reminiscências constantes, com a qual tem que lidar. Por esta razão é que ela insiste em repetir uma frase durante tantas vezes. O musicólogo Pierre Albert Castanet escreveu um livro, cujo título é “Tudo é barulho para quem tem medo⁴⁰”. Este medo de Dona Laura foi ressignificado nos ruídos da paisagem sonora. Ela precisa ter certeza de que seu ato de retirar o aparelho de surdez irá driblar o seu medo dos tiroteios na vizinhança.

Retomando Lacan, temos uma frase constante, “se estiver com meu aparelho de surdez, eu tiro”, que insiste em se firmar. É um conceito unívoco e por esta característica (dentro dos conceitos estudados sobre o nó borromeano, na seção 1.1.2.), não aceita outra interpretação. Sobrepondo-se às inúmeras polissemias oriundas da paisagem sonora dos tiroteios, Dona Laura não encontra outra saída senão ratificar a frase que contém a sua ação para driblar o medo.

Reiteramos a importância da construção sonora não verbal deste interlúdio, pois nos servirá de base também para a interpretação do próximo Quadro da *Cantata*, em que a construção dos sentidos se dará quase que essencialmente pela paisagem sonora e onomatopeias.

3.7. Almas submersas: a espiral do fim – Quadro C

Esta peça foi assinada por Wilson Guerreiro, sendo composta para orquestra, coro, narradora e sons eletrônicos. O conto tomado por base foi o de número 12, e segue logo abaixo, em transcrição:

⁴⁰ Original: CASTANET, Pierre Albert. *Tout est bruit pour qui a peur : Pour une histoire sociale du son sale*. Paris: Michel de Maule, 1999.

Madrugada de 1º de setembro, 1983. Guenadi Ossipovitch dá plantão, o telefone toca.

– “Alerta número um!”

Decola.

Vinte minutos depois avista o avião não identificado que invadira o espaço aéreo soviético na altura da Península de Kanchatka – sede de instalações militares ultra-secretas[sic]. Vê as luzes acesas das janelas laterais, percebe que está diante de um avião de passageiros, recebe ordem de destruir o alvo, hesita, pergunta-se: “Mas o que um Boeing 747 da Korean Air Lines Nova York-Seul estaria fazendo 450km fora da rota?”

Dispara.

Um míssil atinge o aparelho na cauda, o outro na asa direita. Todas as luzes se apagam e ele cai em espiral, com duzentos e sessenta e nove pessoas a bordo. (SOLHA, 2005, p. 61)

Este conto versa sobre um grave incidente envolvendo um Boeing coreano em voo comercial que cruza uma área militar muito importante para a União Soviética. Este incidente, na época, abalou fortemente as relações entre A URSS e os Estados Unidos, envolvendo outros países, como a Coreia do Sul. Esta tragédia – que este ano completa 36 anos – perpassa o tempo no conto e se mostra para nós no tempo presente através deste conto. O movimento do conto para o espetáculo, por sua vez, é feito através de uma formação mista, entre sons interpretados ao vivo e sons gravados. Em entrevista com o compositor Guerreiro, conseguimos estas informações:

Aí qual foi a minha ideia? Chamei a peça de Almas submersas e botei o texto só no final, muito curto. Como que eu planejei a peça? O avião estaria tranquilamente em cruzeiro, aí apareceria a voz do piloto dizendo que a temperatura estaria tal e tals. Aquela voz de piloto mesmo, que eu peguei na internet. Se não me engano, achei até um voo 507, ou 70, alguma coisa que eu transformei o 5 em 0 também para sair 007. Então aquele voo era o 007. Aí fazia aquele sonzinho do bip toda vez que o piloto quer dar um sinal e isso eu peguei na internet de avião real. Aí aparece a sirene. Em seguida da sirene, tem um som de um avião a jato decolando. Foram dois que decolaram, mas esse aqui que disparou. Então ele vai e dispara. Quando ele dispara a primeira vez, acertava a cauda, mas causava pouco dano. É tanto que o avião lá na peça, ele continua. Mas aí ele lança o segundo míssil que atinge a asa. Quando ele atinge a asa, ocorre a queda vertiginosa. E ao mesmo tempo, os passageiros gritando, porque o avião não foi destruído. O avião caiu com todo mundo dentro vivo. O pessoal morreu por conta do impacto lá na água. Porque ele tirou um pedaço da cauda e um pedaço da asa, aí o avião não explodiu. Caiu em espiral. Quando ele cai, eu peguei um som eletrônico da queda do avião no mar, junto com a orquestra. Então tem todo aquele impacto da orquestra, com os tantans e ainda mais o som real mesmo. Em seguida, a gente ouve o barulho de helicóptero

que seria o resgate, a busca. Eu fiz passar um helicóptero em *stereo* por cima da plateia. Ele corta a plateia e vai crescendo, passando por cima da orquestra. Ele passa pela orquestra e vai sumindo. Eu botei uma guitarra também, por isso que tem uma guitarra tocando uma nota mi, senão me engano. Aí isso vai sumindo, sumindo, sumindo, sumindo... Até ficar aquele silêncio. Aí vem só som das ondas do mar, que é também que o coral faz. Aí a declamadora então diz: 269 almas submersas. Não há sobreviventes. A ideia foi essa aí. [Informação verbal]

Nesta entrevista, Guerreiro apontou vários detalhes musicais desta obra, que para melhor entendê-los, serão decupados logo abaixo. O primeiro passo será apresentar estes dados de forma estruturada, juntamente com a análise, para depois tecer algumas considerações sobre o todo deste Quadro. Para tanto, precisaremos apresentar os elementos que deram suporte para a construção desta paisagem sonora, realizada através dos seguintes signos:

- a- Sons eletrônicos: vozes gravadas de comissárias de bordo sobre as normas de segurança dentro do avião, em caso de queda; voz do piloto do avião alertando sobre as condições do voo; sons de avião em voo; sons de radares; trovoadas;
- b- Orquestra: mimetização do som do avião, seu deslocamento e encontro fatídico com os caças, culminando em sua queda.
- c- Coro: representação dos gritos de desespero com a queda do avião no mar; mimetização do som do helicóptero de busca e resgate; ondas do mar;
- d- Narradora: apresenta um texto com base nos contos, em que mostra o número de vítimas fatais.

Este quadro pode ser observado no vídeo-base entre 12'31'' e 16'24''. Para uma melhor observação dos elementos elencados, ele será dividido em quatro seções, sendo uma delas aberta em novas subseções.

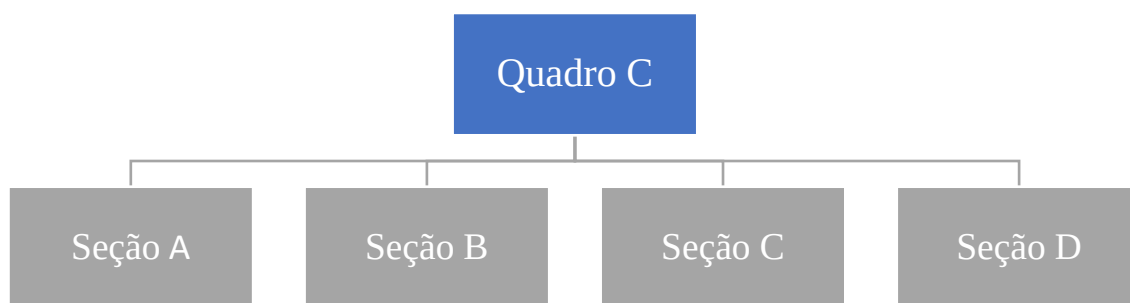


Figura 15

Na seção A, observamos a presença da orquestra e de sons eletrônicos. A entrada do coro ocorrerá apenas nas seções posteriores. Como o conto versa sobre um incidente envolvendo uma queda de avião, percebemos que Guerreiro quis representá-lo em sua composição através dos sons graves dos contrabaixos. É o representante das turbinas de avião em pleno uso. O avião está no início de seu voo e, como de praxe, as comissárias de bordo dão as instruções de segurança, seguidas das palavras do piloto, que fala sobre as condições de voo.

À medida que os demais instrumentos vão sobrepondo-se em camadas, mais elementos de tensão são acrescentados ao Quadro. Para visualizar melhor esta estrutura, será apresentado outro fluxograma:

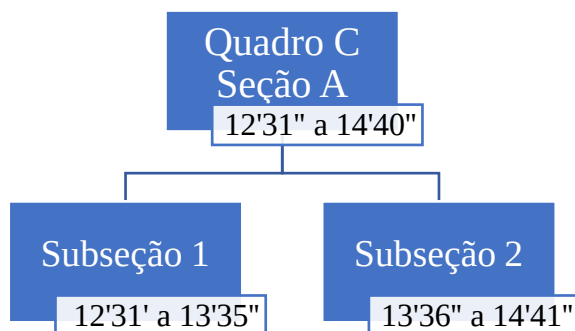


Figura 16

Na primeira subseção, observamos o início do voo. As normas iniciais, as condições gerais. Mas ao mesmo tempo, vemos crescerem os elementos da orquestra, de forma que a tensão começa a ser construída, criando um clima que, por conta de toda a nossa tradição de música para teatro e concerto, entendemos como sendo vinculada ao suspense, ao terror, ao medo.

Na segunda subseção, podemos interpretar o avião em pleno voo, mas ao mesmo tempo que os contrabaixos mantêm a sonoridade do Boeing 747, outros sons eletrônicos são disparados. Neles, contam sons de outros aviões, como se estivessem passando pelo avião construído pelo concerto. Neste caso, seriam os próprios caças soviéticos citados no conto. É o momento em que começa a soar algo que nos remete aos radares. Bips sequenciados, em ritmo constante, nos dão a entender o processo de orientação do avião, mas este som é logo encoberto pelas tensões apresentadas pela orquestra, como se nos indicasse a falha de orientação que fez o Boeing desviar o seu curso, motivando tanto a aparição dos caças quanto a ação de abate.

A seção B, diferentemente da primeira, apresenta uma rítmica frenética. O início dessa seção é marcado por dois sopros fortes dos trombones e trompetes, que logo decaem na malha orquestral. Podemos ressignificá-los como os dois disparos que desencadearam a queda do Boeing. O avião está em queda, e ela é marcada pelos glissandos descendentes dos contrabaixos e dos violoncelos. Assim como há o signo do avião em queda, o que demarca seu movimento em queda espiralada são o carrilhão, o piano (pouco depois) e também as flautas, tocando escalas descendentes e repetitivas, de modo a trazer uma intenção cíclica à queda. Durante todo este panorama, o coro apenas grita de forma aleatória, como se fosse a própria tripulação e os passageiros do Boeing em pleno desespero ante a certeza da morte. O clímax dessa subseção ocorre em 15'10'', com o som de um gongo, simbolizando o momento em que o avião definitivamente cai no mar.

A seção C agora representa as ações após o acidente. Helicópteros de busca e resgate sobrevoam a região em busca de sobreviventes, ou mesmo dos destroços do avião. São ressignificados através do movimento dos violinos e das onomatopeias do coral, o “digue, digue, digue”, que mantêm o mesmo ritmo e simbolizam as hélices do helicóptero. Além desta paisagem criada pelo coro e pelas cordas, outro som eletrônico é inserido. Desta vez, é o próprio som do helicóptero, que se aproxima e se distancia.

A última seção nos remete ao momento após a tentativa de resgate. São disparados sons de ondas quebrando, com os tímpanos tocando suavemente enquanto o coral canta outra onomatopeia. Enquanto a primeira onomatopeia representava o movimento das hélices do helicóptero, as onomatopeias desta seção são responsáveis por uma dupla significação. Primeiramente, representam as ondas, por se encaixarem no som gravado delas. Segundamente, é uma onomatopeia para pedir silêncio. O pedido de silêncio, neste caso, simboliza as vidas perdidas no acidente. Como a própria narradora comenta, já no fim da última seção: “duzentas e sessenta e nove almas submersas. Não há sobreviventes.”

Com as informações trazidas por Guerreiro e decupadas nesta análise, percebemos que esta peça possui um caráter altamente narrativo. O único momento em que percebemos uma menção direta ao conto é no final da última seção, já com a fala da narradora. Em todos os momentos anteriores, o que temos é uma narrativa sem palavras, construída apenas com sons.

3.8. “Mamãe, estou cega!”

As últimas peças da *Cantata Bruta* a serem analisadas são do compositor Eli-Eri Moura. A principal razão de tê-lo deixado por último é porque foi o principal idealizador da *Cantata*, além de diretor geral do concerto. Ele foi o responsável pela regência das récitas, assim como o responsável por unificar estéticas e formas de composição tão distintas – lembrando, foram seis compositores – e tornar este produto entendido como um só. Este ganho estético é um dos grandes feitos deste concerto, ao meu ver, pois apesar de ser uma peça coletiva, a disposição dos quadros e interlúdios foi feito de forma orgânica, o que nos transmite a ideia não de seis compositores diferentes em que cada um teria um momento no concerto para que suas peças fossem executadas e seguidas de aplausos. Longe disso, o concerto pôde fluir de maneira que cada quadro e cada interlúdio conseguia fazer uma ponte com o que vinha antes ou com o que viria logo após, como se fossem peças compostas apenas por uma única pessoa.

Durante a entrevista, além de perguntar especificidades sobre como surgiram as ideias, as intenções de suas peças individuais, conversamos também sobre o conceito da *Cantata Bruta*, de forma geral. Até que ponto seria uma Cantata? Como foi construída a unidade entre todas as composições?

Em linhas gerais, a *Cantata* surgiu como uma homenagem ao multiartista Waldemar Henrique Solha, pelos seus 70 anos. Ele já fora parceiro de Eli-Eri em vários outros trabalhos, o que fez com que estreitassem os laços. Dessa proximidade e aproveitando o ensejo desta data, surgiu a intenção de lhe prestar uma justa homenagem. Depois de algumas reuniões do Compomus com Solha, ficou acertado que o texto base para este concerto seriam os contos do capítulo *A Gigantesca Morgue*, do seu livro *História Universal da Angústia*.

A partir da escolha dos textos, o passo seguinte consistiu em pensar a organização do todo musical. Como seria a instrumentação, se ela se repetiria ou não, e como cada

compositor iria proceder, tanto na escolha como na composição das peças. Pensando nisto, foram criadas as estruturas de Quadros. O problema é que eles, isoladamente, não estariam estabelecendo a liga que precisavam para realizar a unidade do concerto. Pensando nisso, criaram alguns elementos, chamados por eles de “Fantasmas”. Para Eli-Eri Moura:

Eram fantasmas dos quadros. A ideia é que você tinha um quadro e esse quadro pode ser comentado por outro compositor, pelo próprio compositor, de outra forma. Então às vezes há repetições, há comentários sobre quais, não necessariamente sendo a coisa mais linear do quadro. [Informação verbal]

Estes “fantasmas” como eram chamados pelos compositores, foram rebatizados de Interlúdios apenas quando foram para a gráfica, pois daria muito mais trabalho explicar o que seriam Fantasmas do que apenas deixar como Interlúdios no programa do concerto. Em tese, Interlúdio já é um termo conhecido na música, presente inclusive em dicionários da área, ao passo que “Fantasma” seria um termo que careceria de explicação. Além dos interlúdios, outro elo presente na *Cantata* são os bordões “Quer Prosseguir?”, dos quais trataremos na próxima seção.

3.8.1. Elos, perguntas e picos

Isso posto, temos o primeiro nível de organização da *Cantata*, que é a distribuição entre Quadros e Interlúdios. Outro elemento chave apontado por Moura na entrevista, foi o chamado “Quer Prosseguir?”. Ele é baseado no conto 44, que segue logo abaixo:

44

Deitado em seu leito de hospital, o psiquiatra canceroso Richard Faw – 71 anos –, em estado terminal, tem três agulhas espetadas no braço, ligadas a três garrafas de soro contendo substâncias mortíferas. Em seu colo, a tela de matriz ativa de um laptop exibe a mensagem: “Se você teclar o botão com o SIM, uma injeção letal o matará em 30 segundos. Quer prosseguir?” (SOLHA, 2005, p. 83)

Este conto fala sobre o processo da eutanásia e a difícil escolha que um paciente vai realizar. Literalmente, a própria vida está em suas mãos, à distância de um botão. Deste conto, foi pego o bordão “Quer Prosseguir?”. Apesar de fazer menção ao este conto,

especificamente, o seu uso na tessitura da *Cantata* fará ponte com outra ideia. A sua primeira aparição ocorrerá no nono evento do concerto, logo após o Quadro D e antecedendo o Quadro E. A pergunta em questão deixa de remeter ao conto 44 e torna-se um questionamento direto para o público espectador. “Você ainda quer prosseguir? Não cansou de assistir a tanta violência?”

Cada uma das aparições deste elemento obedece a uma formação específica. A primeira formação musical utilizada foi com o coro. A segunda, entre os Quadros F e G, foi composta com sons gravados e tratados eletronicamente, recebe a assinatura de Didier Guigue. A terceira, antes do último Quadro, utilizou-se apenas do narrador, tendo a assinatura de Eli-Eri Moura. Por fim, a última aparição ocorre no derradeiro momento do concerto, em que de fato o conto todo é apresentado pela narradora e é feita a ponte com os bordões citados anteriormente. À título de ilustração, será apresentada só a primeira utilização deste bordão e poderá ser observada entre 22’02’’ e 22’21’’ do vídeo de referência. Segue abaixo o esquema criado por Eli-Eri Moura.



Figura 17: Quer Prosseguir?

O coro começa recitando o bordão com poucos corralistas, e depois passa a utilizar todos os seus integrantes. Vozes diferentes com cores e intensidades diversas, vão

repetindo o bordão aleatoriamente, até serem cessadas para o início do Quadro que vem a seguir. Essa repetição caótica do bordão não nos remete diretamente ao conto 44, como veremos no último quadro da *Cantata*. Mais do que isso, é uma indagação sobre a nossa coragem em continuar vendo, apaticamente, toda a violência que nos foi apresentada. Em tempo, até o momento da entrada deste primeiro elo, oito eventos já haviam passado, versando sobre diversas histórias trágicas. Da tela de Edvard Munch à morte de Stela Bizerian, seguida pelo assassinato de Rashaad Staggie, motivado pela fé. Passamos também pela história de Dona Laura Otávio e sua surdez necessária para manter a paz interior. Mergulhamos com as mortes dos Boeing 007, derrubado em espaço aéreo russo, e visitamos vários fragmentos de mortes “merecidas”. Após toda esta gama de crueldades, a pergunta não é simplória. Ela vem em forma de grito, desordenada, desacreditada de alguém que ainda queira continuar assistindo a tudo isso passivamente.

Este alto nível de entropia, por sua vez, nos traz outras informações. Retomando o conceito fronteira/moldura cunhado por Lotman e Uspênski, os limites que definem a música na *Cantata Bruta* se alargam, possibilitando o trânsito entre a dimensão interna e a externa deste Interlúdio. Ao ultrapassar esta barreira e manter o contato com o público, esta pergunta deixa de ser apenas uma escolha estética, um momento no meio da *Cantata*. Ela traz o espectador para dentro do concerto. Mas ao mesmo tempo que o traz, o atribui responsabilidade. Esta atribuição, em forma de questionamento quase inquisitorial, pressiona o público. Estreita, apertada, oprime, demanda e silencia, angustiando quem assiste e decide ficar ainda na plateia. Dentro desta pergunta estariam subjacentes outros questionamentos: “não seria a violência vista até agora suficiente?” Ou, “tem coragem para continuar?” Por esta razão, o que une tantos instantes diferentes de violência no concerto, dentre outros elementos, são estes elos criados pelo bordão “Quer Prosseguir?”, pois a cada grupo de momentos ele surge demandando do público sobre a possibilidade de continuar a apreciação.

Outro elemento de ligação já foi citado nas análises anteriores, que são os “Fantasmas”, rebatizados no programa do concerto como “Interlúdios” pelos motivos já expostos. Além destes dois, outro elemento que completa o concerto são os picos da orquestra. Consiste em *clusters* que foram tocados em dois momentos distintos do concerto, sendo o primeiro no meio do interlúdio “Se um olho”, e o outro logo após o último bordão do “Quer Prosseguir?”. O *cluster* é um conjunto de notas muito próximas. Traduzindo direto do inglês, pode ser entendido como um grupo, que no caso da música,

é formado por notas com pequena distância entre elas, de forma que não conseguimos perceber um acorde, mas sim um bloco sonoro indefinido.

Estas intervenções da orquestra estão marcadas com linha roxa na figura 2, presente no início deste capítulo. Observando bem essa estrutura, vemos que elas ocorrem em dois momentos com tensões musicais relativamente parecidas. A primeira intervenção ocorre no meio do Interlúdio “Se um olho”, que no vídeo de referência pode ser observado entre 32’46’’ e 33’44’’. A intervenção se inicia em 33’10’’, com um crescendo da percussão para depois entrar o *cluster*. O interlúdio no qual se insere a intervenção inicia calmo, apenas com uma melodia tocada por um *sampler* grave, cujo instrumento não consegue identificar, além de uns ruídos agudos. Em seguida, entra a voz repetindo a mesma frase: “se um olho te faz tropeçar, arranca-o”. Esta voz está trabalhada com alguns efeitos, como delay e reverb. É importante também salientar a estrutura da cena, que nos mostra apenas uma luz branca e avermelhada ao fundo do coral, enquanto todo o grupo apresenta-se no escuro. A partir de 33’10’’ se inicia a intervenção com a entrada da percussão, que chega ao clímax da intervenção aos 33’16’’, com o *cluster* da orquestra, que toca um fortíssimo em todos os instrumentos, além de um *frullatto* nos metais. Neste momento, a cena que até então se encontrara no escuro, recebe uma luz âmbar aberta sobre toda a orquestra. Como nos afirma Kowzan acerca do poder semiótico da iluminação “Ela [a iluminação] o faz não somente com o fim de delimitar o lugar material, mas também para pôr em relevo tal ator ou tal objeto em relação com aquilo que os rodeia; (2006, p. 113). Logo, esta abertura da luz justamente no momento do *cluster*, além de revelar a orquestra, evidencia, amplia o poder desta explosão sonora. O seu efeito sobre o Interlúdio também é percebido. Outros sons, como o de um coração pulsando podem ser escutados logo após o *cluster*, como se fosse uma reação de susto após o estrondo.

O conto que serviu de base para o Interlúdio “Se um olho” é o número 84, e fala sobre um homem perturbado por ter um desejo quase incontrollável de assediar as mulheres. Na tentativa de acabar com essa perturbação, arranca o próprio pênis com uma guilhotina improvisada, pois acha que é a única forma de interromper este desejo. Ele se baseia em um versículo do Evangelho segundo São Mateus, que diz: “Se um olho te faz tropeçar, arranque-o”. Leiamos o conto abaixo:

– Quando pegava o trem em Itapevi, eu não resistia e passava a mão nas mulheres. Eu tinha medo de chegar ao estupro. Além de procurar mulheres fora de casa, pensava em assediar uma sobrinha de 5 anos. É então que, certo de que “não adianta mais orar”, lembra-se das palavras do Evangelho Segundo São Mateus: “Se um olho te faz tropeçar, arranque-o”. Leva um mês arquitetando a construção de uma guilhotina com 25 centímetros de base e 1 metro de altura, na oficina onde trabalha recondicionando peças de automóveis. No topo da engenhoca, o peso de 10 quilos numa lâmina bem afiada. Às 09h10min de domingo, todos ainda dormem quando o atormentado Passos desce à garagem, coloca a guilhotina sobre uma bancada, abaixa as calças, posiciona-se, reza... e solta a lâmina. (SOLHA, 2005, p. 104)

O que temos neste conto é o relato de um homem perturbado e que já tentara todas as estratégias possíveis para suprimir este desejo incontrolável. Por ser um homem religioso, uma ideia lhe aparece fixa na cabeça, que é justamente o já citado Evangelho Segundo São Mateus, mas ao invés do olho, é o próprio pênis que ele arranca, como se com essa ação pudesse dar fim ao seu desejo. A forma como o Interlúdio ressignifica este conto nos faz caminhar por uma estrada de tensão, tal qual a ideia que cresce na cabeça de Edson Passos e vai tomando forma até o ápice de sua execução.

É importante tratar deste interlúdio aqui porque a intervenção da orquestra não faz ponte com nenhum texto, como os outros momentos da *Cantata Bruta*. Pelo fato de a intervenção aparecer dentro do Interlúdio, é com ele que acaba criando uma relação, estreitando a rede de significados.

Como já dito, este Interlúdio se apresenta numa escala de tensão, partindo de uma melodia com samplers e uma voz que repete o referido evangelho. Ele é interrompido pelo cluster da orquestra, e a partir deste ponto, além das cordas, escutamos pancadas secas que se parecem com batidas cardíacas. A repetição da frase recebe mais delays, além de ficar mais rápida e depois termina em um fade out. A ideia constante neste trecho do evangelho nos impulsiona a retirar de nossas vidas tudo aquilo que nos faz mal, ou nos tira do caminho do bem. Como podemos constatar diretamente no respectivo evangelho, Mateus, no capítulo 18 e versículos 8 e 9, tudo aquilo que nos faz pecar deve ser retirado de nossas vidas, seja um pé ou uma mão ou até mesmo o olho. Esta foi a inspiração de Edson Passos para a automutilação, pois simbolicamente arrancando o próprio pênis estaria arrancando de si o desejo.

A arquitetura desta ação foi uma coisa previamente planejada, estando esta ideia possivelmente se repetindo na cabeça de Edson. No Interlúdio, essa preparação parece ressignificada justamente com a repetição do evangelho e encontra o seu clímax com o

cluster. Apesar de ser a intervenção uma peça composicional à parte, ela serve para criar uma imagem do corte presente no conto 84. E é esta a sua função. Assim como a guilhotina improvisada realiza a mutilação, a intervenção da orquestra também aparece incisiva dentro do interlúdio, corroborando a ação do corte. Além desta função, sua aparição na tessitura da *Cantata* serve também para acordar o espectador com algo inesperado. Este recurso é muito utilizado também na linguagem cinematográfica, pois é uma forma de trazer o espectador novamente para a ação, para que não haja relaxamento, mantendo-o sempre atento à surpresa.

Temos descritos, portanto, os quatro elementos utilizados para compor a *Cantata Bruta*, quais sejam o Quadro, o Interlúdio, o bordão “Quer Prosseguir?” e a intervenção da orquestra. A disposição de cada um desses elementos foi algo organizado a *posteriori*, após todos os compositores terem terminado as suas peças. A organização buscou variar a disposição dos eventos para que não ficasse algo tão previsível. Por esta razão, temos no início da peça uma disposição *pari passo* de quadros e interlúdios, sendo quebrada por uma sequência de interlúdios e inserção dos outros elementos da *Cantata*.

Para encerrar a análise, apresentaremos o último Quadro, intitulado Hiroshima, composto por Eli-Eri Moura e que será apresentado na próxima seção.

3.8.2. A tríplice angústia do fogo

O penúltimo evento da *Cantata Bruta* é o Quadro J, intitulado Hiroshima, e recebe a assinatura de Eli-Eri Moura. Ele é um quadro diferente dos demais do concerto, pois não se concentra apenas em um único conto. Havia um consenso entre os compositores sobre como que este concerto deveria terminar, e era com a apresentação completa do conto 44, sendo ele recitado pela narradora. Deste modo, o penúltimo evento deveria ser apoteótico, juntando todos os elementos disponíveis para a realização musical, quais sejam a orquestra, o coro, os solistas, os atores e os sons gravados.

Durante a entrevista, perguntei a Eli-Eri Moura como foi o processo de escolha dos contos, para entender como isso se processava dentro de sua composição. Segue abaixo a resposta:

R: Eu tive a ideia de fazer algo simultâneo, então fui procurando o que podia ser simultâneo. Dois contos que tivessem um evento que nesse evento se colassem, embora longe no tempo, em ordem do tempo

diferente, mas que tivessem um momento sonoro que se colassem. Então a explosão com o incêndio foi o elemento que colava tudo. Foi um fator. Além de Hiroshima ser talvez um dos eventos mais violentos da história humana. Assim, um contexto enorme que reflete um contexto menor, a morte dessas quinhentas pessoas lideradas por um fanático. Os dois casos todos por conta dos fanáticos, sejam fanáticos políticos, ideológicos, sejam fanáticos religiosos. Num contexto menor, mais local, em uma igreja fundamentalista, e um grupo da guerra mundial que fecha com Hiroshima, um genocídio institucionalizado com a bomba lançada pelos Estados Unidos. É a violência institucionalizada. Então, eram eventos de grandes proporções que tinham essa questão de ser também apoteóticos. [Informação verbal]

Os contos mencionados por Eli-Eri Moura são os de número 22, 99 e 126. O primeiro trata sobre o assassinato coletivo incentivado por Joseph Kibwetere e sua companheira, Cledonia Mwerinde. Ambos, líderes de uma seita chamada Movimento pela Restauração dos Dez Mandamentos, incentivaram um suicídio coletivo em sua igreja, onde aproximadamente quinhentas e trinta pessoas, entre adultos e crianças, se mataram tocando fogo sobre o próprio corpo. A razão para este ato residia na crença de que a Virgem Maria, segundo o pastor Kibwetere, os buscava e os levaria direto para o Reino dos Céus. O conto poderá ser conferido abaixo:

22

Os líderes do Movimento pela Restauração dos Dez Mandamentos – Joseph Kibwetere, 68 anos, e a ex-prostituta Cledonia Mwerinde, 40 – diziam possuir fita gravada com diálogo entre Jesus e Nossa Senhora, em que a virgem anunciava o fim do mundo para 17 de março de 2000, porque as pessoas não estavam seguindo as leis divinas. Havia, no entanto, a promessa do Reino de Deus para os fiéis, e o caminho até os Céus seria percorrido numa arca em que apenas eles estariam salvos do Juízo Final: o templo de Kanungu – 320 quilômetros a sudoeste da capital Kampala, em Uganda, África – que teria as janelas e as portas vedadas naquele dia. Cerca de 530 pessoas – entre elas 78 crianças – trancaram-se lá dentro, na data marcada, cantaram hinos e tiveram os corpos embebidos em cerca de 40 litros de ácido sulfúrico misturado com gasolina. De repente um incêndio relâmpago e devastador carbonizou a multidão, deixando-a tão irreconhecível, que os peritos tiveram, depois, dificuldade em contar os crânios. Segundo os líderes do Movimento pela Restauração dos Dez Mandamentos, que desapareceram com seus seguidores, a Virgem, na fita gravada, prometia aparecer em seguida para transportá-los ao Céu. (SOLHA, 2005, p. 66)

Além da própria motivação para o crime comentado neste conto, chama atenção a dimensão simbólica da ação. Por que utilizar o fogo? Várias tradições religiosas, de

diversos matizes, possuem uma simbologia para o fogo, mas entre elas podemos perceber alguns elementos em comum, sendo um deles o papel purificador e também revelador do fogo como veículo de contato com o divino. Segundo Chevalier e Gheerbrant,

Os inumeráveis ritos de purificação pelo fogo, geralmente ritos de passagem, são característicos das culturas agrárias. Eles simbolizam, de fato, os fogos dos campos que "são então embelezados com um manto verde de natureza viva" (...) Assim, a purificação pelo fogo é complementar à purificação pela água, no plano microcósmico (ritos iniciáticos) e no plano macrocósmico (mitos alternados de inundações e grandes secas ou incêndios)⁴¹. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 512)

Além do fogo, podemos também apontar para a relação entre o templo e a arca, presentes no conto. Estes elementos combinados nos apontarão os signos necessários para compor a interpretação deste Quadro, como veremos mais à frente.

Os outros dois contos tratam sobre o mesmo evento, que ficou conhecido na história como “Bomba de Hiroshima”. O de número 99 traz o depoimento de Tsuyo Kataoka, que na época tinha 24 anos. Ela nos conta como foi o momento do acidente sobre sua própria perspectiva, além dos efeitos ao seu redor e, principalmente, em seu corpo.

99

“Meu nome é Tsuyo Kataoka. Eu tinha 24 anos, trabalhava na indústria de armas da Mitsubishi, em Nagasaki, quando – por volta das 11 da manhã de 9 de agosto de 1945 – saí para descansar com duas ou três colegas do lado de fora da fábrica, sob uma marquise. Apesar do barulho dos motores, percebi o ronco dos aviões. Estranhando não ter havido alarme, olhei para o alto... e se deu o clarão!

Ao voltar a mim, semi-soterrada, tive a sensação de que me saíam faíscas dos olhos e constatei que o barulho das máquinas cessara. Saí do entulho e comecei a correr para casa, pensando em mamãe. À margem do Rio Urakami – cheio de cadáveres – vi casas arrasadas, árvores tombadas, implorei: ‘Meu Deus, salve-me!’

Senti o cheiro de queimado e só então reparei em mim mesma: as mangas da blusa e as pernas das calças de meu uniforme tinham desaparecido e eu estava em carne viva: rostos, braços, costas, minhas pernas, do joelho pra baixo.

⁴¹ Cf. “Los innumerables ritos de purificación por el fuego, generalmente ritos de pasaje, son característicos de culturas agrarias. Simbolizan, en efecto, los incendios de los campos que "se embellecen luego con un manto verde de naturaleza viva" (...) Así, la purificación por el fuego es complementaria de la purificación por el agua, en el plano microcósmico (ritos iniciáticos) y en el plano macrocósmico (mitos alternados de diluvios y de grandes sequías o incendios)”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 512)

Encontrei minha mãe paralisada, um pouco adiante de nossa casa destruída, gritei: ‘Okka!’ – ‘Mamãe!’ – e caí cega.

Ao acordar no dia seguinte, abrigada com mamãe num canto do subsolo do Hospital São Francisco – que não mais existia – cheio de gente rezando, gemendo, gritando enlouquecida, vomitei muito sangue negro e senti dor no ouvido esquerdo, de onde escorria pus, pelo que compreendi que tinha estourado o tímpano.

Mais de um mês depois, vislumbrei um fio de luz:

– Acho que estou voltando a ver.

Mais três dias e distingui o vulto de mamãe. Fiz um esforço, vi o local onde nos encontrávamos, olhei para meus braços, apavorada:

– Pareço uma leprosa! Como está meu rosto?

– Sua vida foi salva – ela disse. – É o que importa.

Aos poucos consegui ficar em pé, subi do subsolo para o pátio do hospital. Queria um espelho. Depois de muito procurar, achei um pedaço na rua. Não tive, a princípio, coragem de olhar-me. Afinal, peguei o vidro com a mão esquerda (pois o polegar e o indicador da direita tinham ficado grudados com as queimaduras) e desesperada... não acreditei que aquele rosto fosse o meu.” (SOLHA, 2005, p. 112)

Enquanto que no conto 22 a relação estabelecida com o fogo era de um processo ritual para a passagem para um mundo espiritual, neste conto ele é o oposto. As imagens descritas por Tsuyo Kataoka nos revelam o desespero pós-explosão. O ato em si de rezar confunde-se com os gemidos enlouquecidos daqueles que conseguiram sobreviver à bomba atômica, chamados posteriormente de hibakusha (sobreviventes da bomba). Em seus relatos, Tsuyo nos narra desde o momento em que é atingida pela bomba até o momento em que, mais recuperada, toma ciência de como este evento a transformou. Apesar de toda desgraça que ocorrera em seu corpo, para a sua mãe, o importante foi que elas conseguiram sobreviver.

O conto 126, por sua vez, versa sobre os efeitos da explosão da bomba. Segundo relatos encontrados na internet, basicamente todas as pessoas que se encontravam a um raio de 1km do epicentro da explosão desapareceram no ar, sendo totalmente desintegradas ante a potência da bomba. É um conto mais curto que os outros dois, e serviu como temática para a construção da peça.

126

Hiroshima, 6 de agosto de 1945, oito e quinze da manhã. Quatro ou cinco meninos brincam na rua, uma mulher se aproxima carregando um bebê nas costas, conduzindo pela mão outra criança, de seus três anos. Aí acontece o clarão.

Uma espécie de vapor se levanta da mulher e das crianças, que desaparecem no ar. (SOLHA, 2005, p. 127)

Tão chocante quanto o relato de Tsuyo Kataoka, este conto, com um grande poder de concisão, apresenta o cenário da devastação causada pela bomba. O presente dos verbos cristaliza o vapor dos corpos, e o coloca em nossa frente, parado para que não esqueçamos as consequências de escolhas institucionais motivadas pela ganância, pelo poder e pelo ódio.

Estes três contos serão desconstruídos e remontados no último Quadro, sendo esta uma das peças da *Cantata* que mais realizou alterações textuais no material de base. No processo de alteração, além de mudar alguns tempos e pessoas verbais, a ordem de acontecimentos dos contos foram ora alterados, ora sobrepostos. Para entendermos melhor esta questão, segue abaixo a transcrição das falas com a indicação de quem falou e o que falou, na ordem de aparição no Quadro.

1. **Sons gravados:** Hiroshima, seis de agosto de 1945, 08:15h da manhã. Quatro ou cinco meninos brincam na rua, uma mulher se aproxima carregando um bebê nas costas, conduzindo pela mão outra criança, de seus três anos.
2. **Narradora:** Aos poucos consigo ficar em pé. Quanto tempo faz? Mais de um mês? Um espelho, mamãe, um espelho! Meu Deus, eu não acredito que este rosto seja meu!
3. **Soprano solista:** sua vida foi salva. É o que importa.
4. **Narradora:** Faz mais de um mês? Acho que estou voltando a ver. Eu vejo o seu vulto, mamãe! Meus braços... eu pareço uma leprosa! Como é que tá o meu rosto?
5. **Soprano solista:** sua vida foi salva. É o que importa.
6. **Narrador:** Queridos irmãos do Movimento Pela Restauração dos Dez Mandamentos!
7. **Tenor solista:** Nosso querido líder, reverendo Kibtwetere, nós te escutamos, nós te seguimos.
8. **Coro:** somos os teus servos, te escutamos e te seguimos. Nós te escutamos e te seguimos. Aleluia, Aleluia, Aleluia, Aleluia, Aleluia, Aleluia.
9. **Narrador:** Irmãos, eu vos afirmo, irmãos, e trago aqui esta fita onde estão gravadas as vozes de Jesus e de Nossa Senhora.
10. **Narradora:** Foi ontem? Eu escuto gente rezando, gemendo, gritando... Estamos no hospital, mamãe? Escorre pus do meu ouvido!

11. **Coro:** Salve Nossa Senhora, Salve Nosso Senhor Jesus! Salve Nossa Senhora, Salve Nosso Senhor Jesus! Salve Nossa Senhora, Salve Nosso Senhor Jesus! Salve Nossa Senhora, Salve Nosso Senhor Jesus!
12. **Soprano solista:** sua vida foi salva. É o que importa.
13. **Narrador:** Irmãos, Nossa Senhora diz que hoje, dia 17 de março é o dia do fim do mundo, pois ninguém está seguindo as leis divinas! Mas existe uma salvação, meus irmãos! Uma arca, uma arca que vos levará a todos vós ao Reino de Deus!
14. **Tenor Solista:** Aleluia!
15. **Coro:** Aleluia, Aleluia!
16. **Tenor Solista:** Aleluia!
17. **Coro:** Aleluia, Aleluia!
18. **Tenor Solista:** Ah.....
19. **Narradora:** Saio do entulho, começo a correr pra casa. Mamãe!! Cheiro de queimado... Estou em carne viva... meu rosto, meus braços, minhas pernas!
20. **Narrador:** Irmãos, sabeis onde é esta arca, irmãos, que vos livrará do Juízo Final?
21. **Coro:** É o nosso templo, nosso templo é esta arca! É o nosso templo, nosso templo é esta arca! É o nosso templo, nosso templo é esta arca! É o nosso templo, nosso templo é esta arca! É o nosso templo, nosso templo é esta arca! É o nosso templo, nosso templo é esta arca!
22. **Narradora:** Mamãe, estou cega! O que foi que aconteceu? Estou soterrada!
23. **Narrador:** Sim, meus irmãos, o nosso templo é a nossa arca, aqui em Kanungu, no coração da África!
24. **Soprano solista:** sua vida foi salva. É o que importa.
25. **Narrador:** irmãos, trancai-vos nesta arca, meus irmãos! E banhai-vos com gasolina e ácido sulfúrico!
26. **Coro:** com gasolina e com ácido sulfúrico. Com gasolina e com ácido sulfúrico.
27. **Narradora:** ronco de aviões. Estranho, não soou o alarme. Meu Deus, o clarão!!!
28. **Soprano solista:** sua vida foi salva. É o que importa.
29. **Narrador:** Queimai-vos, irmãos! Queimai-vos! Nossa Senhora nos levará para o Reino de Deus!
30. **Sons gravados:** Uma espécie de vapor se levanta da mulher e das crianças, que desaparecem no ar.
31. **Narradora:** Meu nome é Tsuyo Kataoka, tenho 24 anos, e trabalho na fábrica de armas da Mitsubishi, em Nagasaki. São 11 da manhã de 09 de agosto, 1945. Eu

vou sair com algumas colegas para descansar do lado de fora da fábrica, sob a marquise.

32. **Soprano solista:** sua vida foi salva. É o que importa.

A apresentação individualizada destes textos não é capaz de demonstrar as relações estabelecidas entre eles. A bem da verdade, boa parte destes textos ocorrem concomitantemente, por essa razão será apresentado um diagrama em que dispostemos, aproximadamente, a correlação entre eles, para então prosseguirmos com a análise. No vídeo de referência, este Quadro ocorre entre 46'01'' e 51'32''.

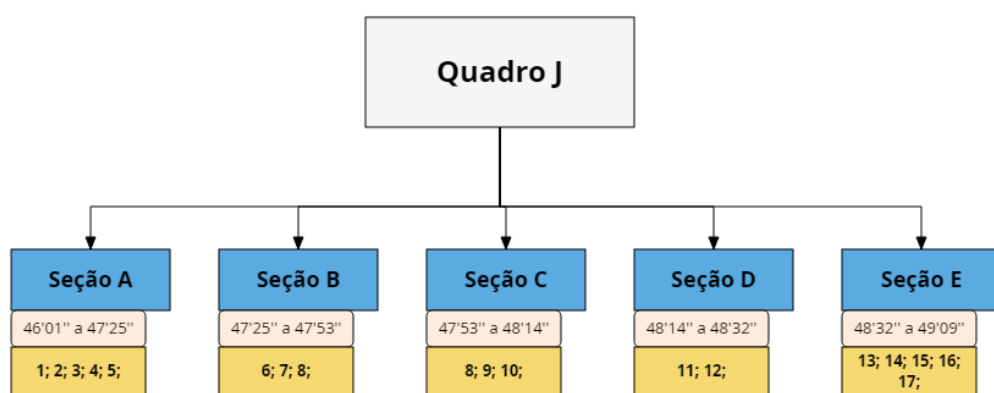


Figura 18: Quadro J

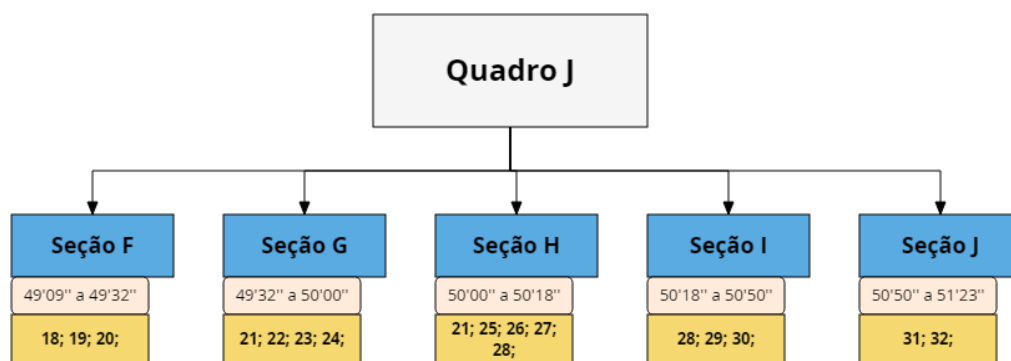


Figura 19: Quadro J

Nesta estrutura, os retângulos azuis indicam a seção do Quadro, enquanto que os rosas indicam a minutagem no vídeo e os beges indicam quais os textos elencados anteriormente foram utilizados em cada seção. Percebamos que alguns textos circulam entre mais seções, como o texto 8, que perpassa as seções B e C. Um movimento similar

faz o texto 21, que pode ser observado nas seções G e H. Já o texto 28 encontra-se tanto na seção H quanto na I.

Os três contos citados foram inseridos no Quadro J de diferentes maneiras, como pudemos constatar em momentos da entrevista ao compositor e também durante a observação desta peça. O conto 126 foi dividido em duas partes, sendo a primeira apresentada na seção A, e depois na penúltima seção. O conto 99 foi reestruturado e com algumas alterações significativas no texto base. A primeira alteração diz respeito à ordem do texto. Ele foi apresentado de trás para frente, começando pelo desfecho da tragédia, até chegar ao momento em que está saindo da fábrica onde trabalhava e vai presenciar a explosão. Já o conto 22 ocorre de maneira linear, mas também ressignificado. O que era um conto transforma-se em um discurso de um pastor nos moldes do que conhecemos aqui no Brasil como sendo de uma religião neopentecostal, embora o fato trate de uma religião de base católica ortodoxa na África. A questão aqui é que esse tipo de gesto vocal nós identificamos com mais frequência em nosso país nas religiões neopentecostais, especialmente as que têm uma perspectiva mais messiânica. É neste discurso inflamado que ele conclama o povo, aos brados de alegria, a retirar a própria vida através do fogo.

A esta primeira segmentação segue-se outra, formada pelos pares de narradores com os solistas e o coro. As duas mulheres, no caso a narradora e a soprano solista, tratarão dos temas relacionados ao conto de Tsuyo Kataoka, ao passo que o narrador e o tenor solista serão as vozes da religião, do conto 22. Assim, os narradores tornam-se internos, transformando-se a narradora em Tsuyo e o narrador em Kibtwetere. Os cantores solistas assumem a função de mãe, no caso da soprano solista, e de líder da igreja, no caso do tenor solista. O coro, por sua vez, torna-se a voz da assembleia, dos fiéis dentro da igreja. Os sons gravados assumem uma função de locutor, como se fosse um repórter dando a notícia da explosão da bomba, através de uma transmissão radiofônica.

A primeira seção apresenta cinco textos, sendo todos eles ligados à explosão das bombas de Hiroshima e Nagasaki. Iniciamos com a transmissão de rádio contando uma parte do conto 126, em que descreve uma cena cotidiana de crianças brincando e uma mãe com seus dois filhos pequenos. A ela, segue-se a primeira fala da narradora. Ela começa pela parte final do conto, quando pede à mãe um espelho para observar a situação do próprio rosto. Este texto recitado pela narradora difere do conto 99 em alguns aspectos. Além da própria alteração cronológica, posto que o texto está disposto ao contrário do original, há uma mudança também na estrutura verbal. Ele deixa de ser um depoimento – ou seja, com os verbos no passado – para tornar-se algo presente, quase como um

monólogo interior. Assim como na maioria dos contos e também nos demais elementos da *Cantata*, este recurso dos verbos no tempo presente reforçam o estado de violência em que se encontram as vítimas ou os pivôs de todos os casos trabalhados no concerto. No último Quadro não foi diferente, o que ajuda também a estabelecer uma unidade com toda a obra. Enquanto Tsuyo volta no tempo através de sua fala, a música mantém o seu fluxo temporal. O desespero da narradora ao perceber como está o seu corpo dialoga com uma música tranquila, como que ainda se preparasse para o crescimento das tensões. Primeiramente ela percebe seu rosto e não o reconhece. Voltando no tempo, ela pergunta como está o rosto quando percebe o estado dos próprios braços, completamente queimados.

A soprano solista canta sempre um único texto, mas sempre com melodias diferentes e em momentos distintos. Assim como o bordão “Quer Prosseguir?”, a fala dela se encaixa em diversos pontos do Quadro J, tornando-se também uma linha dentro dessa textura composicional. Como ela aparece em pontos diferentes, sua função também acaba sendo transformada para o contexto em que se insere. Embora este texto seja da fala da mãe de Tsuyo Kataoka, nem sempre ela funcionará como esta personagem, apesar de assim ser na seção A. Nesta seção, ela responde às constatações de Tsuyo sobre a consciência que ela toma de si, de seu estado físico. Mais que a beleza ou a saúde do próprio corpo, o que importa é que ela está viva.

A seção B se inicia com a fala do narrador, assumindo aqui o papel do reverendo Kibtwetere. Como nos ensina Kowzan, vários signos são utilizados dentro do fazer teatral para compor uma personagem, e vão desde elementos externos ao ator, como o figurino e adereços até a signos internos do ator, como os gestos, a entonação, o movimento corporal e vocal utilizados. Dentre estes, destacamos o figurino, que mesmo não sendo trocado durante todo o concerto, acaba sendo ressignificado a depender do Quadro ou do Interlúdio tocado. Neste Quadro, especialmente, a roupa social juntamente com a gravata ajuda a interpretá-lo como um líder religioso protestante. A isto assoma-se a Bíblia portada por ele apenas neste momento. Nesta mesma seção aparecem o tenor solista e o coro. O tenor canta uma melodia alegre e festiva enaltecendo o reverendo: “Nosso querido líder, reverendo Kibtwetere, nós te escutamos, nós te seguimos”. Esta personagem funciona como uma ponte entre o reverendo e o coro, animando-o para que aceitem as determinações impostas pelo pastor. A esta melodia o coro responde “somos os teus servos, te escutamos e te seguimos. Nós te escutamos e te seguimos. Aleluia, Aleluia, Aleluia, Aleluia, Aleluia, Aleluia”. Por se tratar de um episódio religioso, a escola de Eli-

Eri Moura por um coral não é à toa. Além das funcionalidades do coro descritas anteriormente nas outras seções, devemos atentar para a ponte entre as referências internas e externas a esta obra. O coro, tal como posto aqui, em muito se assemelha aos tradicionais coros das igrejas protestantes, principalmente os de inspiração gospel. É preciso destacar a importância dos ministérios de música dessas igrejas, pois eles são um elemento forte para a atração de fieis para o templo. Como é muito comum neste tipo de música, ela serve como suporte para transmissão do texto e conversão do seu público. Assim, o texto é muito aparente e claro. No caso do coro cantado aqui neste concerto, ele também demonstra o grau de passividade ante o líder religioso, visto como mais que um profeta, atingindo uma dimensão da divindade: “somos os teus servos, te escutamos e te seguimos”. Eles não são servos de Deus, qualquer que seja a sua filiação religiosa, mas sim de Kibtwetere. O coro continua cantando uma louvação, que é o Aleluia e se estende para a próxima seção.

A seção C é marcada pela continuação do coral e entrada dos narradores. A música continua festiva e sobre ela primeiro aparece o narrador, que apresenta um objeto místico: uma fita gravada na qual os líderes da seita afirmam haver mensagens com as vozes de Jesus e Nossa Senhora. O coro cantando o Aleluia parece celebrar este poderoso evento de fé que mostra a grande proximidade que teria Kibtwetere com Deus. Em seguida entra a narradora e estabelece uma relação contrapontística com esse mesmo texto. No meio de sua regressão, ela chega ao momento em que acorda no hospital: “Foi ontem? Eu escuto gente rezando, gemendo, gritando... Estamos no hospital, mamãe? Escorre pus do meu ouvido!”. Dois contextos totalmente diferentes, com uma distância histórica de 55 anos, começam a se cruzar. O canto em oração do coro, totalmente festivo, dá ambiência para a fala da narradora. Ela, por sua vez, relata estar escutando rezas em meio a gritaria e aos gemidos. Logo, dentro da *Cantata Bruta* – que funciona como um elo entre estes momentos tão distintos – as orações do coral se tornam polissêmicas. Tanto significam a euforia dos religiosos do Movimento Pela Restauração dos Dez Mandamentos quanto a outra ponta desta euforia, que no caso seria o desespero vivenciado por Tsuyo Kataoka e o povo ao seu redor. Por fim, são dois picos de emoção em lados opostos de uma mesma moeda, tendo na *Cantata* o níquel que as une.

A ponte entre estes dois contos continua na seção D. O coro continua cantando repetidamente desde a seção anterior a frase “Salve Nossa Senhora, Salve Nosso Senhor Jesus”. Enquanto isso, a soprano solista canta novamente a sua frase, mas agora com outra melodia. A orquestra, que desde a seção B estava tocando um acompanhamento tonal

para o coro, começa a se esfacelar, até a entrada de um cluster, assim como ocorreu com as intervenções da orquestra, discutidos anteriormente. Enquanto que o conto de Tsuyo está retrocedendo até o momento anterior à explosão, o conto de Kibtwetere continua avançando para o clímax do fogo dentro da igreja, por isso a música começa a sofrer também algumas alterações com acréscimos de tensões cada vez menos tonais, pois ela começa a se preparar para o ápice desta peça.

Na seção E a orquestra mantém um aspecto soturno enquanto o narrador discursa sobre o dia do fim do mundo, como lhe foi informado por Nossa Senhora através da gravação na fita. É neste momento que ele anuncia a forma de alcançar o Reino de Deus: através de uma arca. Logo após o discurso, o tenor solista brada uma aleluia a qual é respondida pelo coro. Esse movimento também é uma resignificação do que ocorre nos cultos neopentecostais. Durante a pregação do pastor, é comum ouvirmos brados de “aleluia” ou “glória” ou qualquer outro bordão dentro deste universo discursivo da igreja, de forma aleatória e expressivamente forte, mostrando a solidez da fé. Isso foi retomado na seção E através do jogo de pergunta e resposta traçado entre o tenor solista e o coro, e ocorre logo após o texto do narrador. Além destes, um elemento presente também em alguns momentos nas seções anteriores continua tocando nesta seção: uma nota extremamente aguda tocada por recursos eletrônicos, mas como o seu uso será melhor trabalhado mais à frente, não adiantaremos a discussão.

A próxima seção, a F, se inicia com o tenor solista cantando um longo glissando descendente com a expressão “Ah..”, sozinho, basicamente sem orquestra. Enquanto ele canta esta nota, Tsuyo reaparece contando justamente o momento pós-bomba. Ela recita “Saio do entulho, começo a correr pra casa. Mamãe!! Cheiro de queimado... Estou em carne viva... meu rosto, meus braços, minhas pernas!”. Chegamos ao momento em que ela toma consciência de seu estado físico logo após o ataque. Aqui vemos outro cruzamento entre os contos, sendo agora através do tenor solista, que ao cantar esta glissando descendente e lento, traz em sua voz duas possibilidades de interpretação. A primeira, nos remete à bomba caindo, assim como veremos com este som gravado agudo que escutamos em algumas seções anteriores. A segunda, aponta para a própria vida se esvaindo aos poucos, encerrando-se com o *cluster* da orquestra. Em seguida, entra o texto do narrador que, em uma pergunta retórica, pergunta ao seu público fiel se eles sabem qual é a arca. É importante entendermos o simbolismo dessa construção. Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier, a arca possui uma miríade de significados para diversas culturas, ligadas tanto à navegação quanto ao porte de conhecimentos

necessários para aquele povo. Tomando como um dos mais fortes exemplos de arca em nossa cultura, podemos citar a Arca de Noé, que dentre outras coisas, guarda em si todo o material necessário para a renovação cíclica:

A arca está dentro da tradição bíblica e cristã, um dos símbolos mais ricos: símbolo da morada protegida por Deus (Noé) e salvaguarda da espécie; símbolo da presença de Deus nas pessoas de sua escolha; sorte do santuário móvel que garante a aliança de Deus e seu povo; finalmente, símbolo da Igreja. No cristianismo, tem o triplo significado simbólico de um novo pacto, que é universal e eterno; (CHEVALIER, GHEERBRANT 1986, p. 130⁴²)

A arca é o símbolo da aliança de Deus com os homens, segundo a tradição judaico-cristã. Sendo a igreja também o símbolo da própria arca, é nela que estarão os quinhentos eleitos do Movimento da Renovação dos Dez Mandamentos, prestes a navegar pelo mistério do arrebatamento divino que ocorrerá pelo fogo.

A seção G se inicia com o coro cantando a frase “É o nosso templo, nosso templo é esta arca”. A euforia e a energia com que cantam esta frase é similar à força com que Tsuyo Kataoka grita sobre o seu estado: “Mamãe, estou cega!”. A diferença consiste naquilo que motiva essa energia. Enquanto o coro canta efusivamente por conta da fé na passagem deste plano para o Reino de Deus, o que seria algo a princípio positivo, Tsuyo só consegue verbalizar o terror que repentinamente lhe cobre. O que percebemos aqui são dois estados emocionais extremos que chegaram a esse ápice por vias diversas. Os brados do narrador ocorrem concomitante ao canto da soprano solista. De um lado, o reverendo afirma o que o coral canta e demarca o local para o ritual de passagem. A frase da soprano solista agora faz uma ponte inversa ao do tenor. Ela deixa o conto de Tsuyo Kataoka e embarca no conto de Kibtwetere. “Sua vida foi salva, é o que importa”. A proximidade entre os dois eventos na peça, tanto da explosão quanto a incineração da igreja, permite um fluxo maior de informações, pois as fronteiras que delimitam os dois contos estão em constante contato através da música e também através da aproximação dos dois eventos cataclísmicos. Assim, a soprano canta não só a salvação de Tsuyo, mas também dos

⁴² Cf. “El arca es dentro de la tradición bíblica y cristiana uno de los símbolos más ricos: símbolo de la morada protegida por Dios (Noé) y salvaguarda de las especies; símbolo de la presencia de Dios en el pueblo de su elección; suerte de santuario móvil que garantiza la alianza de Dios y de su pueblo; por último, símbolo de la Iglesia. En el cristianismo reviste el triple sentido simbólico de nueva alianza, que es universal y eterna;” (CHEVALIER, 1986, p. 130)

partícipes da seita pela Restauração dos Dez Mandamentos, justamente aqueles que acreditaram na vida após a morte através do fogo de purificação.

Na seção H os dois eventos acabam por se encontrar. Tanto a explosão da bomba de Hiroshima quanto a explosão da igreja em Kanungu. O coro continua cantando a mesma melodia da seção anterior, mas com uma modulação que aumenta a tonalidade e a carga dramática. Neste momento, o pastor dá a ordem que faltava para a tragédia na igreja. Sendo ela o elo de passagem para o reino de Deus, ele ordena que entrem nesta arca para banharem-se com gasolina e com ácido sulfúrico, ao que o coro responde cantando o mesmo bordão: “com gasolina e com ácido sulfúrico” e de forma cada vez mais festiva e obediente. Com a fala da narradora, voltamos ainda mais no tempo, chegando diretamente no exato momento da queda da bomba. “Meu Deus, o clarão!!!” e é justamente nesse instante, quando as luzes da sala de concerto explodem num branco e também com sons de bombas e a orquestra tocando com *pizzicatos*⁴³ e *staccatos*⁴⁴, que temos o cruzamento das duas catástrofes. Um elemento citado ainda quando discutíamos a seção E agora chega ao seu clímax. É uma nota aguda tocada eletronicamente e que faz um glissando descendente antes do som da explosão. Temos nele um signo da bomba e do percurso que ela percorreu durante todo o Quadro J, atravessando os dois contos e chegando ao seu ponto máximo na seção H, simbolizando a queda da *Little Boy*, nome dado à bomba que causou a tragédia de Hiroshima.

A próxima seção é o desdobrar de toda essa agonia. Enquanto o coro mantém ainda uma estrutura tonal em sua execução, a orquestra se desintegra. Ele continua cantando a Aleluia, adicionando-se aqui a informação de que estão queimando-se: “nós nos queimamos, Aleluia, Aleluia”, demonstrando contentamento com o seu ritual de passagem. Neste Quadro impera o caos como forma de ressignificar o tumulto da explosão e o tumulto do incêndio da igreja. Os dois contos ocorrem ao mesmo tempo, ora contando sua própria tragédia, ora dialogando entre si, numa atitude de reforço de suas tensões. Deste modo, o bordão da soprano aqui torna-se ambivalente, pois a vida que foi salva tanto pode ser a de Tsuyo Kataoka como a dos religiosos que “encontraram a salvação” no ato de autoflagelo.

Assim como o fogo some após queimar todo o seu combustível, a música também vai sumindo no meio da confusão sonora. Os solistas vão se calando, assim como os

⁴³ *Pizzicato* é um recurso técnico que consiste em beliscar as cordas do instrumento, ao invés de tocá-las com o arco.

⁴⁴ *Staccato* é uma figura de articulação. Consiste na diminuição do tempo de duração da nota.

atores. O coral deixa de cantar suas melodias apenas para centrar-se na aleluia desconstruída e entrecortada por choros. A orquestra completa toca agora sons desconexos e que vão diminuindo de intensidade até cessarem, preparando para a entrada do texto gravado. Este, por sua vez, conta a outra metade do conto 126. Enquanto que no início do Quadro J este conto é narrado sem a adição de efeitos, o que ocorre neste momento da peça é a continuidade do esfacelamento da explosão através da adição de efeitos na gravação. São adicionados *delays*, fazendo com que a repetição da frase comece a se sobrepor de uma maneira que o texto se torna completamente incompreensível. A cada repetição da fala dentro da gravação, há uma mistura com a recitação anterior e assim por diante, como se a própria gravação se desintegrasse, assim como os corpos da mãe, seus filhos e as outras crianças.

Chegamos à derradeira seção, quando termina a volta ao tempo de Tsuyo Kataoka e a narradora inicia o seu texto. “Meu nome é Tsuyo Kataoka, tenho 24 anos, e trabalho na fábrica de armas da Mitsubishi, em Nagasaki. São 11 da manhã de 09 de agosto, 1945. Eu vou sair com algumas colegas para descansar do lado de fora da fábrica, sob a marquise.”. Junto com esta personagem, nós voltamos no tempo até o dia e a hora em que cai a bomba no Japão. Ironicamente, ela trabalha numa fábrica de armas e quase terá a sua vida ceifada por uma de destruição em massa.

A fala da narradora nos aponta para uma peculiaridade da escrita de Solha para este capítulo, mas que não foi utilizada neste conto. Por ser ele um depoimento, os verbos no referido conto se encontravam no pretérito. A partir de uma escolha de Eli-Eri Moura, os textos tiveram seus tempos verbais modificados para o presente, criando o mesmo efeito já discutido nas páginas anteriores sobre o instante em que a violência deixa de ser notícia e torna-se algo cristalizado, bem à nossa frente. No entanto, outro efeito de sentido surge neste momento. Temos a ocorrência simultânea de três contos aqui. Um foi dividido ao meio e posto no início e no fim da peça, que é o conto 126. Temos um segundo conto, o 22, que é disposto em uma ordem linear do tempo. E temos o conto 99, de Tsuyo Kataoka, que foi apresentado em uma ordem temporal inversa, apesar de manter os verbos todos no presente. Ao terminarmos a música com o início do conto, surge aqui uma indagação: estaria mesmo a violência terminando ou entraríamos aqui em um *loop* que sempre nos levará para a explosão de Nagasaki? Para a mãe de Tsuyo, representada pela soprano solista, “sua vida foi salva. É o que importa”. Independente do que ocorra, o principal é que a vida dela será preservada.

Por fim, para que não seja necessário abrir um novo tópico de discussão, apresentaremos o último momento da *Cantata Bruta*, em que é esclarecido o bordão “Quer Prosseguir?”. Como discutido anteriormente, ele é um dos elos utilizados para manter a unidade da *Cantata Bruta*. Para sua formação, os compositores escolheram sons gravados, a narradora e cordas da orquestra. Neste momento, as luzes encontram-se apenas na narradora e nas canoplas⁴⁵ da orquestra.

Este conto fora apresentado anteriormente no início da seção 3.8.1. e fala sobre o processo de eutanásia de Richard Faw. No encerramento do concerto, ele se inicia com uma gravação de uma mulher recitando o texto. Este elemento também fora tratado eletronicamente com filtros e delays. E aqui é feita a leitura da primeira parte do conto. Em seguida, entra a orquestra e a narradora. Notas longas e contínuas da orquestra nos preparam um ambiente de tensão para aquilo que será recitado. Neste momento, é feita a leitura integral do conto, ficando claro para o espectador apenas no final quais os elos estabelecidos entre ele e o concerto através da derradeira pergunta: “Quer prosseguir?”.

Logo após a pergunta, todas as luzes do palco se apagam, causando um *blackout*. E aqui reside um valor semiótico muito importante não só para este momento, mas para todo o concerto. Primeiramente, podemos entender este escuro como o fim da vida para Richard Faw, tendo no *blackout* a noção da escolha feita pelo paciente. Mas uma outra leitura possível diz respeito a um cessar da violência, um luto geral quase catártico, que propicia uma reflexão sobre esta cadeia de violências encenadas no concerto. Buscando na memória recente os pontos em que isto foi perguntado, o questionamento feito a Richard Faw nesse instante se soma a todos os outros momentos. Por isso, não seria apenas Richard quem iria prosseguir, mas todo o público presente ao concerto.

⁴⁵ Espécie de luminária. No caso da orquestra, elas ficam presas nas estantes de partitura, para que iluminem e facilite a leitura das partes pelos músicos.

4. Conclusões finais

A análise deste concerto teve como objetivo realizar um estudo semiótico sobre a *Cantata Bruta*. Esta é uma obra extensa e densa, de maneira que as discussões realizadas até aqui não conseguem, por uma série de fatores, esgotar todo o potencial de cada um dos interlúdios e dos quadros. Esta conclusão se agrava mais ainda se nós pensarmos nas correlações que eles estabelecem entre si.

Apesar de reconhecer esta limitação, acredito que tudo aquilo que foi produzido até então nesta tese ainda conseguiu contribuir – minimamente que seja – não só com a linha de estudos semióticos, mas para a análise conjunta de linguagens diversas, como a literatura, a música e as artes do espetáculo.

Vimos o que é a angústia numa perspectiva que foi desde a visão filosófica à psicanalítica. Se pensarmos só na tradição ocidental, a discussão acerca deste sentimento que nos aperta e restringe o que falar, o que dizer, que é tudo o que nos sufoca e, ao mesmo tempo um “nada não” discursivo, já remonta ao menos pouco mais de vinte e cinco séculos de história. Aí nós incluímos tanto aquilo que deu materialidade para a filosofia quanto para a psicanálise. Obviamente só este levantamento seria objeto de uma tese, por isso fizemos um recorte para pegar alguns pontos considerados por nós como principais, partindo de Sêneca, Heidegger, Kierkegaard, Freud e Lacan. Esta discussão nos deu o lastro para sabermos como identificar o que é a angústia, para então entendê-la dentro de um processo intersemiótico.

Estudamos também sobre a violência e como ela se processa dentro da obra. Lembrando, o livro que serviu de base para o concerto chama-se *História Universal da Angústia*, de Waldemar Solha. O capítulo realmente utilizado chama-se Gigantesca Morgue e foi criado a partir de minicontos seus publicados em uma coluna de jornal. Todos estes contos surgiram a partir da releitura de notícias em jornais, revistas e periódicos. Logo, todo o material que ora discutimos e analisamos aqui começou a partir da coleta de informações em meios de comunicação, por isso foi preciso entender como ocorre o processo de banalização da violência neles para só então entendermos a importância de sua ressignificação para o livro e, conseqüentemente, para o concerto.

A grande questão posta após o levantamento destes códigos foi entender como dialoga-los em uma análise. Por esta razão nos apoiamos na semiótica de extração russa,

mais conhecida como Semiótica da Cultura. Esta linha de pensamento, desde sua origem, é interdisciplinar, surgida nos seminários de verão da chamada Escola de Tártu-Moscou. Sabe-se que ela, mais do que uma teoria do signo, é um método de pesquisa que possibilita coadunar diversos estudos das mais diversas áreas para entender o que são os textos da cultura, para então compreender como ocorrem os diálogos entre estes sistemas sógnicos.

Dito isto, buscamos identificar as linguagens e os sistemas de signos utilizados na *Cantata*, quais sejam a literatura, a música e os signos específicos do fazer teatral. Neste ponto, nos apoiamos principalmente nos estudos de Tadeusz Kowzan acerca dos signos utilizados no teatro. Como estudado até agora, há uma linha diretriz na *Cantata Bruta* que permite observar não só na fala dos atores, mas na função do coral e dos solistas, algo que torne este concerto como uma prática não apenas musical, mas que pode ser percebida dentro do universo dos espetáculos. Entender o que tanto Kowzan quanto Cotes falam sobre a entonação e os gestos vocais, bem como o figurino, os recursos da iluminação, a função do coro e o papel dos solistas foi fundamental para a compreender a ressignificação da violência presente nos quadros e nos interlúdios. Organizar isso foi essencial para observar a ocorrência da semiose, perpassando as fronteiras que delimitam cada uma das referidas linguagens em contato para criar um outro produto, que no caso foi a *Cantata Bruta*.

Foi um exercício importante estabelecer a ponte entre diversos sistemas sógnicos em um único objeto artístico. Isso ajudou a confirmar uma possibilidade que almejava desde o tempo da graduação, época em que despertou o desejo para estudar esse espaço entre as fronteiras artísticas. Naquele período havia a fome, alguns insumos, mas não havia a técnica necessária para degustar a análise.

Observando o contexto de surgimento da *Cantata Bruta*, da violência mediada e banalizada, da apatia ante a brutalidade que nos cerca, é que percebo a importância deste concerto. Nada é gratuito na produção simbólica, na paralisa guia de nossas “ações”, por isso foi preciso mexer, transmutar, ressignificar e rever esta humanidade abalada. Só desautomatizando nossa visão para a crueldade cotidiana para, talvez, vislumbrarmos uma possibilidade de mudança. É perceber que no olhar desesperado de Rashaad ante uma multidão enfurecida em nome de Deus está espelhado o nosso olhar pela lente da câmera. E a falta de ação dos policiais, assim como a do próprio cinegrafista, também é a nossa.

É perceber a frialdade do medo congelando um pedido de socorro, apagando o brilho de uma “*Stella*” à porta de casa, que cristaliza no tempo presente a ação de sua

própria morte pela voz de uma soprano. Parece ser mais cômodo que enfrentar não a violência, mas aquilo que a gera, é fazer como dona Laura Oliveira Rodrigo Octávio e retirar o aparelho auditivo para não escutar as balas no morro. Nós, em movimento similar, parecemos retirar não só a capacidade de escuta, mas também a de ver e falar sobre o caos cotidiano. O que a *Cantata Bruta* fez foi trazer à tona nossos sentidos, as histórias obnubiladas pela técnica e pelos interesses defendidos pelos meios de comunicação. Se tomaremos alguma atitude, não é algo certo, mas ao menos não nos esconderemos por trás de uma cortina de fumaça que confunde nossa percepção da realidade.

Sabemos que há muita coisa a ser dita, principalmente porque não foram analisados todos os momentos do concerto, cada qual com igual grau de importância. Mas o nosso objetivo aqui não foi encerrar uma discussão sobre esta obra. Pelo contrário. Mais do que simplesmente encerrar as portas mostrando resultados acabados, nossa intenção foi aguçar ainda mais as pesquisas que queiram se debruçar seja sobre este mesmo objeto, seja sobre outros que dialoguem diversas linguagens, não só a literária e a musical, mas outros suportes que se alimentam da criatividade e da fusão de diversos elementos artísticos.

5. Referências

- ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGAWU, Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. *Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2012.
- ANGRIMANI, Danilo Sobrinho. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. – São Paulo: Summus, 1995.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- ARENDT, Hannah. *Eichmman em Jerusalém*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.D. Ross. seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. — 4. ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1987. — (Os pensadores; v. 2)
- _____. *Poética*. In.: Aristóteles, Horácio, Longino. *A poética clássica*. Int. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. – 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BOTELHO, Cristina. FERREIRA, Luciana Cavalcanti. *Crítica Literária: conceito e evolução*. TRAVESSIA – ANO XII – LETRAS. 2010.
- Disponível em: <http://www.facho.br/artigos.php?codArtigo=1>
- BORBA, Francisco S. (org.). *Dicionário UNESP do Português Contemporâneo*. São Paulo, Editora UNESP, 2004.
- BORGES NETO, José. *Música é linguagem?* Revista Eletrônica de Musicologia, v. 9, out. 2005. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr9-1/borges.pdf
- CANDIDO, Antonio. *Literatura como sistema* In: _____. *Formação da Literatura brasileira, momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte. Editora Itatiaia, 2000.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 9.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2006.
- CARRASCO, Ney. *Syghkronos: a formação da poética musical do cinema* – São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Dicionario de los símbolos. Trad. Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editora Herder, 1986.

CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56

COSTA, Belarmino César Guimarães da. Barbárie Estética e Produção Jornalística: a atualidade do conceito de Indústria Cultural. Artigo publicado no XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Campo Grande/MS, 2001.

_____. Educação dos Sentidos: A Mediação Tecnológica e os Efeitos da Estetização da Realidade. Artigo publicado no XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA, 2002.

COSTA, Sérgio Roberto. Dicionário de gêneros textuais. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2008.

COTES, Cláudia Simone Godoy. O estudo dos gestos vocais e corporais no telejornalismo brasileiro. Tese de doutorado. PUC-SP, 2008.

EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FARIA, Ernesto. Dicionário Escolar Latino-Português – Ministério da Educação e Cultura/Departamento Nacional de Educação (3ª Edição), 1962, p. 77.

FREUD, Sigmund. Inibições, Sintomas e Angústia. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 20. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Rascunho E: Como se origina a Angústia? In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1894/1996.

GROVE, George, ed.; A dictionary of music and musicians. Vol I ao IV. Estados Unidos, Macmillan Company, 1904.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. Cursos de Estética, vol. 4. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo, Edusp: 2004, p. 237.

HEIDEGGER, Martin. O que é metafísica? (1929). In: _____. Marcas do Caminho. Trad. Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

HOBBSAWN, Eric. A Era dos Extremos. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

IAZZETTA, Fernando. A Música, o Corpo e as Máquinas. In: OPUS n.4, 1997.

JORGE, Marcos Antônio Coutinho. FERREIRA, Nadiá Paulo. Lacan, o grande freudiano. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

- KAUFMANN, Pierre. Dicionário enciclopédico de psicanálise: O legado de Freud e Lacan. Trad. Vera Ribeiro, Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. O desespero humano (doença até à morte. traduções de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. — São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- _____. El conpeto de la angustia. Espanha, Madri: ESPASA-CALPE, S.A. 1982.
- KOWZAN, Tadeusz. Os signos do teatro - Introdução à arte do espetáculo. In: Semiologia do Teatro. GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org). São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-124
- LACAN, Jacques. O Seminário: livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954. Trad. Betty Milan. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.
- LEITE, Sônia. Angústia. Rio de Janeiro, Zahar ed. 2011.
- LINS, Lúcio. Perdidos astrolábios. Editora Universitária, 2002.
- LÓTMAN, I. "O conceito de texto". In: A estrutura do texto artístico. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p. 101-112
- MACHADO, Irene. "Um projeto semiótico para o estudo da cultura". In: ____ Escola de Semiótica; a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. S. Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP. 2003, p. 23-66
- MACHADO, Isloany. O conceito de angústia nas teorias de Freud e Lacan e suas relações com a linguagem. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul: Campo Grande - MS, 2013.
- MANZANO, Reynaldo Fernández. "El orientalismo en la música europea." Revista De Musicología, vol. 14, no. 1/2, 1991, pp. 423–427. Disponível em: www.jstor.org/stable/20795466. Acesso em 07 de janeiro de 2019.
- MARCONDES FILHO, Ciro, Jornalismo Fin-de-Siècle. São Paulo: Página Aberta, 1993.
- MARX, Karl. O capital, Volume I – Trad. J. Teixeira Martins e Vital Moreira, Centelha - Coimbra, 1974.
- MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação com extensões do homem. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.
- MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. A pintura trágica de Edvard Munch: um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 67-111, 1993 (editado em nov. 1994).

- NATTIEZ, Jean Jacques. o modelo tripartite de semiologia musical: O exemplo de la cathedrale engloutie, de Debussy. Debates, n. 6, p. 7-40, 2002. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/revistadebate/issue/view/153/showToc>
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PLATÃO. A República. Trad. M. H. Rocha Pereira. 7. ed. Lisboa: F. C. Gulbenkian, 1993
- ROOS, Jonas. "Kierkegaard e a antropologia entre a angústia e o desespero." La Mirada Kierkegaardiana 1 (2010): 68-78.
- ROUDINESCO, Elisabeth. PLON, Michel. Dicionário de Psicanálise. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ROZO, Bernardo. "ORIENTALISMO MUSICAL"? NOS FILMES? Uma alternativa local de análise etnomusicológica [sic] da Música de Filmes. Conferência. Anais da I REA e X RANN. Fortaleza, 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/236648142_ORIENTALISMO_MUSICAL_NOS_FILMES_Uma_alternativa_local_de_analise_etnomusicologica_da_Musica_de_Filmes . Acesso em: 07/01/2019.
- SAID, Edward. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno – São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SÊNECA. Da tranquilidade da alma. traduções e notas de Agostinho da Silva ... [et al.] 3. ed. — São Paulo: Abril Cultural, 1985
- SLOBODA, John A. A mente musical: a psicologia cognitiva da música. Trad. Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. - Londrina: EDUEL, 2008.
- SODRÉ, Muniz. Comunicação, um novo sistema de pensamento? In: NETO, Antônio Fausto. PRADO, José Luiz Aidar. Porto, Sérgio Dayrrel. (Orgs.). Campo da Comunicação. Editora Universitária, João Pessoa, 2001.
- _____. Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- SOLHA, Waldemar H. História Universal da Angústia. – Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005.
- SOLOMOS, Makis. Musique et bruit. n°7 | mai 2008.
- Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=123>
- SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; TEIXEIRA, Will Montenegro; JUNIOR, José Ribamar FERREIRA. O serviço de um jornalismo popular: em contexto do jornal Agora S. Paulo. Intercom; Foz do Iguaçu-PR: 2014.

USPÊNSKI, B.A. "Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra de arte em pintura e literatura". In: SCHNAIDERMAN, Boris (org). Semiótica russa. Trad. Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979, p. 163-218.

VERÓN, ELISEO. Teoria da mediação: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. Matrizes, vol. 8, núm. 1, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

_____. Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización. Buenos Aires: CBC, Universidad de Buenos Aires, 1995.

WERLE, Marco Aurélio. A angústia, o nada e a morte em Heidegger. Trans/Form/Ação, São Paulo, 26(1): 97-113, 2003.

WILLIAMS, Raymond. Cultura. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

YAMAMOTO, Eduardo Yuji. Redescrivendo Muniz Sodré. In: MELO, J.M. de et al. (Coord.). Panorama das telecomunicações e comunicações no Brasil. Brasília: IPEA, 2013.

ANEXOS

Entrevistas

1. Entrevista com Didier Guigue

Interlúdio Eles Merecem

R: Estou vendo “Se um olho”, mas não sei o quê que é isso. Não tô lembrado mesmo. E meus arquivos, infelizmente, só tenho só sobre Eles Merecem, pois eu tenho. (...) Eu tenho a partitura em Sibelius do Alláh Akbar, mas ela não explica o procedimento. Eu não tenho lembranças de como procedi com Alláh Akbar.

(...)

Eu filtrei os samplers dessas armas utilizadas por aí, e filtrei de forma a incluir em uma tonalidade tradicionalmente tida como dramática, principalmente na ópera, que é Ré menor e as relações fundamentais de subdominante e talvez de dominante. E funcionou bem, até onde eu me lembro.

A AK43, que é a que os traficantes usam. E produz o que seria um órgão ou coisa assim, e reproduz, pelo som, a uma coisa meio religiosa, coisa assim, né?

É que em Alláh Akbar você discute religião, né?

R: Sim, sim. Eu não tenho o rascunho. Devo ter perdido, obviamente. Não sei dos motivos da orquestração. (...) É que eu não me considero mesmo um compositor. É mais um hobby, né?

(...)

Para as notas eu uso geralmente um software que gera notas. Aqui eu acho difícil ter feito isso, pois não encontro rastros e deve ter algum motivo extramusical que eu tenha pego de algum, alguma, mas infelizmente tô sem poder te dizer nada sobre ele aqui. Tu analisando talvez que me trouxesse algumas respostas. Por exemplo, essa melodia, eu não sei de onde eu tirei isso.

O “Eles merecem” eu lembro muito melhor. Porque é mais a minha praia de coisa eletrônica. Justamente porque eu peguei os samples das metralhadoras e das armas de fogo que são usadas principalmente no Rio de Janeiro, principalmente as russas “AK não sei o quê”. E construí uma estrutura sonora e filtrei esses sons como você deve ter ouvido e tonalizei, como você ouviu. Ficou em Ré menor. E o procedimento é esse, criar uma dramaticidade a partir da musicalização do som das armas de fogo. Tem os disparos e o sons das metralhadoras com um filtro de ressonância calculado para formar tríades. Muito simples.

(...)

A estruturação não lembro exatamente, mas ela é de repetição e de talvez de aumento de dramaticidade em função dos textos. Tudo o que posso te dizer é isso. [risos]. Infelizmente tentei entender Alláh Akbar, mas não tem rastros no meu computador.

Uma coisa que eu estava percebendo nele, é que tem uma coisa de uma tônica religiosa, de violência religiosa. Isso no texto. (...) Mas quando estava escutando o coro e também do que eu lembrava quando cantava, é que às vezes tem um recurso que você usa nessa peça, por exemplo, quando Edd canta que levou um tiro a queima roupa que amputou o lóbulo da orelha esquerda. O coro, nesse momento, canta algo como uma interjeição. Mas fica com um divide de quartas.

R: Ah, sim, entendi. Aparentemente, tem um procedimento computacional pra gerar essa música. É possível que tenha pego um material.... Ah, aqui tem uma bela estrutura em quarta na letra D. Isso se reproduz, essas estruturas de quarta?

Sim, no coral. Os tenores cantam quartas e as contraltos e sopranos também.

A minha dúvida quando escutei isso é a seguinte: é uma peça que discute violência religiosa, de pessoas motivadas por determinados dogmas religiosos que vão lá matar Rashaad. Ao escutar essas estruturas de quartas, fiquei pensando se não seria alguma menção a alguma estrutura musical religiosa, sei lá, do próprio canto gregoriano ou coisas dessa natureza.

R: Creio que não, pois não tô lembrado disso. É interessante como a pessoa esquece. Estou tentando lembrar como cargas d'água fiz essa música.

Esses intervalos de quarta também são retomados mais na frente com o coral.

R: É possível que este material tenha sido gerido a partir dos meus estudos sobre as quartas de Debussy. Muitas vezes quando analisamos um compositor, ele pode nos trazer coisas criativas. Não posso te garantir, mas como analisei e deve ter sido na mesma época, e essas estruturas quartais me interessaram, eu quis aproveitar também para gerar material a partir daí. Material criativo. Não sei se eu consegui.

(...)

Por exemplo, acabei de encontrar esse tipo de estrutura no OpenMusic de geração de curvas melódicas. Eu me pergunto se é a partir dali que essas coisas de curvas melódicas foram geradas. É possível que eu tenha aproveitado minha análise das quartas de Debussy para gerar material novo. Não é impossível que as partes harmônicas e melódicas podem ter sido geradas a partir desse material oriundo da minha análise de “pour le catre”.

(...)

Porque o que me chamou atenção foi justamente esses acordes de quarta e esses certos cromatismos que estou encontrando um pouco nessa melodiazinha aí.

Isso não seria surpreendente. Sem poder afirmar, que a gestação do nível baixo (das notas) seja estranha à motivação do texto, da coisa religiosa. Como te digo, sempre o que me interessa mais é o som. as notas podem ser “qualquer coisa” não, mas coisas que possam ser geradas de outra forma da minha inspiração. Eu teria operado, então, a parte de interpretação do texto a partir, evidentemente, da distribuição entre as vozes, o coro e a orquestra, a escolha da orquestração, a dramaticidade em particular pelas dinâmicas e pelos intervalos e provavelmente alguma coisa acrescida à mão. (...) Posso ter gerado as harmonias a partir daí, dos estudos sobre Debussy.

A dramaticidade foi acrescida à mão, a partir desse material de base, eu manipulei no sentido de criar, a partir da sonoridade.

Eu tenho algumas curiosidades. Quando estava lendo um material de Ney Carrasco, sobre música e cinema (...). Quando você escolheu essas estruturas quartais ou coisas do gênero, são mecanismos para ajudar a entender essa questão da violência?

R: Pode ser, mas porque que eu peguei esse estudo e não outra coisa, eu não sei. Mas talvez eu tenha encontrado justamente em estruturas não triádicas uma maneira de apresentar uma “não-ocidentalidade”.

2. Entrevista com Orlando Alves

Como foi o processo de escolha do conto.

R: íamos para todas as reuniões do Compomus para conversar sobre a composição da peça. Eli-Eri pediu para escolhermos em média uns três contos. Eu escolhi, além do da Fernanda, outro conto com os quais havia simpatizado mais. Poderia ter três quadros ou fantasmas (interlúdios), mas como estava muito assoberbado de trabalho, não consegui fazer mais. Até tentei fazer outro quadro, mas não conseguiu terminar a tempo. Escolhi os que mais despertavam a minha criatividade. Por isso, contos muito grandes eu já descartava.

O de Fernanda eu escolhi porque foi o que mais simpatizei, o que achei mais denso, trágico, pra seguir a linha da Cantata e tinha que ser só um mesmo, porque não conseguiria trabalhar em dois. Não tinha tempo.

E como foi a forma da música? Percebi, escutando e observando a partitura, que você gosta de trabalhar com cromatismos e com trítonos.

R: Sim, com certeza, mas isso não foi por conta da Cantata não. Há mais de dez anos que estou com essa fixação com trítonos e semitons.

Mas existe algo também motivacional nesta escolha pelos trítonos e semitons? Apresento a argumentação de Ney Carrasco.

Certo. Não tem relação, pois os trítonos eu já estava trabalhando desde 2004 e a Cantata foi de 2011. Ainda continuo, de certa forma, mas tento sair. Desde 2005, toda a minha composição era sobre trítonos e semitons, na necessidade de criar uma linguagem específica e de me identificar, para quando alguém for escutar a minha música dizer: olha essa peça é do Orlando. Foi um sonho que consegui concretizar, mas que agora está virando um pesadelo, pois está difícil de sair do ouvido. Foram muitos anos, com muitos motivos, muita coisa. Independente de qualquer coisa, esses recursos dos trítonos iriam estar lá na Cantata de qualquer maneira. Mas foi um recurso muito bem-vindo, pois são histórias muito tensas, muito trágicas. Como Ney Carrasco abordou aí, o trítono traz em si essa carga dramática, de terror, dentro de intervalos consonantes, obviamente. Se você usa em intervalos consonantes o trítono, que a princípio é um intervalo dissonante, ele vai gerar tensão, neuras, terror, principalmente porque ele não se resolve no contexto tonal, embora não seja o meu contexto, porque utilizo o trítono independente do contexto tonal. Mas independente de qualquer forma, é um intervalo que tem essa carga, que quando você escuta, independente da sua resolução, você se remete a um pesadelo, a uma coisa de terror. Então, o trítono caiu como uma luva, mas não foi em função da Cantata que eu utilizei.

Você me perguntou sobre o processo de musicalização do texto, né?

Isso, pois, tem uma coisa interessante que você gosta de fazer que é pegar umas palavras e picotá-las no coral.

Isso. Eu pensei em duas coisas, num narrador. Ah, o quadro Fernanda é um drama grego. Tem um narrador e um coro. O coro antecipa, colore, o coro floreia o que o narrador está falando. O coro só vai trazer mais emoção praquela momento. É bem clássico grego da utilização do coro e do narrador.

O narrador vai conduzir a história e o coro nas intervenções, vai trazer algumas palavras-chave que vai remeter ao clima da história. Aí selecionei palavras de quatro sílabas, por conta das quatro vozes do coro. Fernanda não tem quatro sílabas, por isso fiz uma elisão. Fe-ernanda. As demais foram palavras mais impactantes que tivessem quatro sílabas.

Você teria alguma coisa a falar sobre o processo do coro? Nenhuma voz consegue dizer a palavra completamente.

Sim, o que eu queria era perder o óbvio, fazendo o coro cantar aquelas escadinhas (cromáticas) que são refratárias. E pode contar também com a ideia da história, sobre a desconstrução, da tragédia, da perda da inocência dela, da vida.

Não sei se você vai observar isso, mas acho bom falar.

A orquestração é muito simples. Nada rebuscado, justamente para não atrapalhar a inteligibilidade do texto cantada pelo coro, apesar de utilizar a orquestra completa. Mas ela será sempre menos que o coro, justamente para não ofuscar as palavras fortes. E acaba de forma súbita também. É uma tragédia muito grande. É um assunto terrível e acaba de forma súbita como acaba o texto também. E acaba bem seco, com o chicote. Que é para ter essa ideia de secura mesmo. Falta de amor, de tudo, de qualquer coisa que não seja violência.

3. Entrevista com Marcílio Onofre

R: Antes de mais nada, é preciso imaginar que a Cantata em um período relativamente curto, então o processo de composição de todo mundo foi muito pequeno e intenso. Muitas vezes, determinadas coisas que tão lá, como foi um processo tão intenso, você realmente se esquece.

Talvez por isso a importância desse trabalho, porque de certa forma retrata um pouco esse processo histórico e coisas que de certa maneira ficariam perdidas. Porque pra gente mesmo, pro compositor interessa sempre a próxima obra. A obra que já tá feita tá lá. A boa vai ser a próxima. (...) Do ponto de vista poético, do criador, a próxima é que é [a boa], e o que passou, passou. Você meio que se distancia. Ela ficou na memória.

Isso que percebo aqui na Paraíba, porque vocês produzem demais. Aí fico pensando nisso. Uma obra como essa da Cantata Bruta poderia circular mais por aí se tivesse projetos.

R: E mesmo acho que poderia ser feita uma temporada. A gente não tem essa cultura da temporada. A gente tem a cultura de apresentar uma música uma vez e acabou. Inclusive nos alunos de instrumento também. Estuda um concerto, toca o concerto na prova e nunca mais volta a tocar esse concerto. Não é como se estivessem estivesse estudando música, estivesse tocando A música. Tocou aquela, vai pra uma mais difícil, outra mais difícil. Seria ótimo, mas uma obra como essa, só foi feita pela convergência de vários fatores, dentre eles, alguns de sorte, alguns de conveniência e alguns realmente de competência, de certa maneira. Porque reuniu as pessoas certas que estavam no lugar certo e na hora certa. Porque se Eli-Eri não estivesse a frente lá na orquestra da prefeitura, isso não teria sido feito.

Eu pensei que tivesse sido com a orquestra sinfônica da Paraíba, mas não. Foi com a da prefeitura, né? Havia esquecido disso.

Era a da prefeitura, do município, na época em que Eli-Eri estava à frente. Uma coisa importante é que, nesse trabalho de composição coletiva, apesar dele ter reunido vários compositores, sempre teve uma certa hierarquia. Eli-Eri sempre foi o compositor condutor. Talvez seja por isso que a coisa tenha funcionado como funcionou. Se você passa uma tábua rasa e todo mundo é igual, às vezes o resultado não é tão eficiente para o curto período de tempo que a gente teve para compor isso aqui. Feita essa estruturação, cada um procurou ser útil ao projeto da melhor maneira possível, explorando aquela linguagem, aqueles materiais em que cada um se sentia mais à vontade. Não tinha uma imposição do tipo “você tinha que fazer isso e você isso.”. Não. Pegamos o texto de Solha e cada um escolheu um conto ou uma temática específica para abordar essa questão da violência.

Acho que isso tem uma vantagem também. Como vocês não fizeram algo como um produto para venda, pensando no mercado – pois tem isso de você ao fazer uma música para o mercado ou para o filão específico, você se adequa de várias formas, né? -, como vocês não tiveram uma preocupação com esse fator financeiro de vender, vocês tiveram a liberdade de criar cada qual segundo aquilo que lhe apraz, né?

R: A gente já vive em um contexto tão assim, digamos, opressor de certa maneira, opressor pelo show business que monopoliza o tipo de música que vai ser tocada nas rádios... Então, quando eu estou compondo – sei que muitos colegas têm atitude semelhante – , o mercado é a última coisa que você pensa, ou muitas vezes, nem pensa. Não sei se isso é um erro ou se é um acerto. Mas se você já vive num contexto que já tem pouco espaço e nesse pouco espaço que tem você vai se castrar para tentar agradar a “algo virtual”, seja a plateia ou o mercado. São coisas extremamente abstratas. O mais honesto que você pode fazer é tentar agradar, acima de tudo, aquilo que você acredita que seja música. A música não meramente como uma arte de entretenimento. Claro que ela tem o aspecto de entretenimento atrelado muito forte. Às vezes as pessoas estão cansadas e vão para os concertos pra se distanciar da realidade de pagar contas... música é um entretenimento, de certa maneira. Mas o importante é que a música não seja só um veículo de entretenimento, mas seja um veículo do pensar. Você vai pro concerto uma pessoa e volta outra pessoa, porque a música, a obra de arte, enfim, fez você lançar o olhar de uma maneira diferente daquilo que você está acostumado a fazer no seu cotidiano.

Acho que esse foi um grande ganho da Cantata Bruta. Quando a gente pensa, principalmente, como você acabou de falar, pela forma da cantata Bruta, dessa estética da composição de vocês, é um negócio que é bem diferente e desautomatiza muita coisa, né?

R: Eu acho que a estética da obra é uma estética plural, porque como eu disse, a obra é uma obra coletiva assinada por todos, como obra como um todo, mas as partes individuais têm a assinatura de cada compositor. **[a marca de cada um, né?]** Exatamente. Essa foi a nossa primeira experiência de composição coletiva, então nós fizemos várias partes e depois, na medida em que começamos a ensaiar e nas reuniões, começamos a vislumbrar a como que essas partes poderiam construir um todo. Utilizando a máxima grega recorrente dos gestálticos, “o todo é mais do que a simples soma das partes”. O que emergiu foi muito mais do que a minha peça, a peça de Orlando, a peça de Eli-Eri, a peça de Valério, a de Didier. Foi muito mais, porque a memória acaba sendo um aspecto muito importante na escuta musical. Por exemplo, se eu tocasse a minha peça sozinha, ela teria um determinado efeito. Mas como toquei a minha peça depois da peça de fulaninho e antes da peça de fulaninho (de outro compositor), principalmente a peça que vem antes cria um contexto, um ambiente no qual a minha peça vai se inserir, seja uma fala, um grito, seja um som eletrônico, isso de certa maneira prepara ou não a percepção do ouvinte para o que vai começar a ouvir.

Isso é uma coisa que as pessoas têm que começar a diferenciar, porque não estamos pensando em um aspecto mercadológico da composição não quer dizer que estamos deixando de lado o aspecto perceptivo, as possibilidades cognitivas da peça. Aí não falo nem em comunicação, propriamente, porque isso é uma caixa de Pandora muito ampla.

Eu falo de pelo menos a plateia, o ouvinte reconhecer e conseguir acompanhar determinados processos composicionais. A partir do momento que eu tenho o meu ouvinte ativo – não é aquele ouvinte que senta na cadeira, deita na cadeira, vai e fica no WhatsApp, simplesmente com uma escuta rasa. Mas é o ouvinte que, “opa, isso aqui aconteceu; gostei disso aqui; não gostei disso aqui; o que vai acontecer depois?” ele está ouvindo a música e ao mesmo tempo está pensando, digerindo dentro da própria cabeça aquilo que ele tá ouvindo. “o que é que vai acontecer? será que vai voltar a esse tema? Isso aqui parece com a música de fulaninho, de sicraninho;”. Então, e uma pessoa que está ouvindo da maneira ativa, quase que na ponta da cadeira. (...) Se você pega esse tipo de pessoa escutando essas partes num contexto em que vem algo antes e algo depois, começa a ter algo interessante do ponto de vista perceptivo. Esse é o nosso grande desafio – mesmo com uma linguagem que não é tonal, com a qual as pessoas estão muito acostumadas –, é conseguir ser expressivo, criar um vínculo; “seduzir” de certa maneira o ouvinte para que ele tenha interesse para saber o que vai acontecer por último.

Isso foi interessante na Cantata pela seguinte questão, como você acabou de falar. Não é uma música tonal [em alguns trechinhos até são], mas tem uns trechinhos por cima que vão quebrando por cima. Aí estudando os formalistas russos, fala-se em desautomatização da linguagem, quando a linguagem tira a gente do lugar comum. E a gente vê hoje que estamos imersos num mundo de violência tão grande que você vai almoçar e vê o sangue escorrendo da televisão nos noticiários. A notícia ficou meio que banalizada; ela passa e a gente não sente, por vários mecanismos da técnica, da mídia e tal. O que achei interessante no concerto é que as mesmas notícias foram trabalhadas de um jeito. Quando Solha pegou as notícias e colocou no livro, ele deu uma transformada porque houve uma mudança no processo estilístico dele. Mas quando vocês colocaram isso dentro do Concerto, como um processo musical, todo mundo prestava mais atenção na violência que estava no cotidiano e ninguém estava ligando. Uma coisa que eu percebi, como estava cantando no coro, eu pude ver o público de frente. E eu vi o pessoal levantando pra ir embora. Minha mãe assistiu e saiu passando mal porque... Então funcionou. Acho que a intenção do concerto era essa. Era pinicar nesses pontos. Deu resultado. Quando vi o povo levantando pra ir embora, foi bom porque eles estavam de fato passando mal⁴⁶ com aquilo, ou seja, a mensagem chegou. Diferente de você estar lá e a mensagem passar e você ficar indiferente.

R: há uma banalização não só da violência, mas de muitas coisas, até em relação à apreciação da própria obra de arte em si. Um quadro muito famoso de Rembrandt, “os vigias noturnos”, no museu, aí tem essa foto de um bocado de adolescentes com os celulares e de costas para o quadro de Rembrandt, atrás. Há uma banalização da observação de tudo quando é bom e de tudo quanto é ruim. Se a gente liga a televisão hoje, vê coisas que são verdadeiras tragédias gregas. Filho que manda matar o pai que trabalha no posto de gasolina porque tá com uma dívida de drogas. É grego, extremamente profundo, mas é apenas mais uma notícia. De certo modo, quando trazemos a violência na Cantata, nós abordamos essencialmente a violência física, a câmara de gás que asfixia,

⁴⁶ No sentido de se sentirem incomodados com aquela música.

o estupro que violenta, o assassinato, não foi a violência psicológica, mais subjetiva. Se talvez tivéssemos escolhido uma mensagem mais sutil, talvez o efeito da obra não tivesse sido assim tão forte. Às vezes temos que abrir mão da complexidade, de uma certa sutileza pra poder ter o ganho do impacto da obra. Abre mão da sutileza na temática, ou seja, a violência explícita do tiro, da câmara de gás, mas em compensação, na hora de passar isso, é quando você tenta justamente criar essa sutileza, não na temática, mas no meio, na maneira.

Como é que foi o processo de escolha desses textos?

R: Foi muito livre, Michel. São temáticas que cada um tinha maior ou menor sensibilidade. Pelo o que me lembre, eu peguei Léguas de Fogo, o quadro do Edvard Munch, que é um negócio muito forte. É um quadro muito representativo, expressionista. Essa é uma coisa que tenho trabalhar em minhas obras, de maneira intencional. Porque criar vínculos com a tradição você está sempre criando, seja consciente ou não. Na minha obra, especificamente, tento fazer com que seja explícito. A pintura é uma obra expressionista, muito representativa, apesar da minha música não ter um viés expressionista como os compositores como Schoenberg e a segunda escola de Viena, eu procurei linkar com o que vinha antes, que era justamente o que vinha antes, que era justamente o texto. Essa foi uma temática, que tinha essa coisa da tradição, de uma pintura muito conhecida e que está abordada aqui de uma maneira muito poética, na verdade. A outra peça que gostei bastante de também ter feito, foi Salão das Lembranças. Estudei na Polônia e tem todo esse vínculo direto com o holocausto; visitei Auschwitz duas vezes no inverno, sozinho pois o campo estava até fechado, no dia 27 de janeiro, porque é o dia da libertação, que é o dia da chegada dos soviéticos lá. Não que os soviéticos tenham feito coisas tão boas, mas enfim, libertaram. Daí que você poder visitar aquilo dali e sentir a energia é um negócio absolutamente do outro mundo. E o texto como Solha colocou, fez pensar realmente nas pessoas na câmara de gás sendo conduzidas pelo o que eles chamavam de zonerkomand e os adultos caindo com hemorragia em cima das crianças, porque o veneno se propagava de cima pra baixo. Então isso é uma coisa absolutamente violenta. E depois que entravam ali, já iam pra uma outra sala anexa para serem cremados. Por isso que as pessoas diziam que quando entravam naquela porta, a única maneira de escapar de Auschwitz era pela chaminé. Não que você fosse escapar vivo pela chaminé, mas suas cinzas iam escapar. Isso foi uma coisa absolutamente violenta que me pegou de jeito. E na Polônia morava num bairro judeu, kajmiesh, então você via as coisas, você imaginava as coisas. Você morava numa casa que era um bar para os soldados alemães, um prostíbulo, então não é brincadeira.

A outra peça que fiz, mista com sons eletrônicos, eu peguei uma gravação. A voz humana é uma coisa absolutamente do outro mundo. E tem determinadas compositoras, determinadas obras que me chamam muita atenção. Eu peguei essa canção da Barbara Strozzi, uma compositora super pra frente, uma mulher super pra frente na época dela [ela é de que o período?], do período barroco. Peguei essa gravação e mescliei isso com o ao vivo, do que estava sendo feito ao vivo. É um lamento, é um momento em que a violência não está ali de maneira explícita, já que é um pós violência, já que é um lamento de algo que já aconteceu. É como se a música, o todo, chorasse ao olhar para si, como se

a música chorasse ao olhar para si e para tudo o que tinha acontecido na própria música até então. É um tipo de peça que não funcionaria no início da obra. Teria que ter já uma história, uma memória criada da obra em si para que depois ela pudesse ter um efeito reflexivo, que retrocedesse, olhasse pra trás.

Acho que é do conto do “ninguém me olhava”, da moça que é estuprada e as pessoas passavam e não lhe davam atenção

Exato, e esse é justamente o lamento em si.

Salvo engano, na época tu tinhas comentado que havia pego só um trechinho da soprano e “esticado”.

(...)

R: Exato, fiz um time stretch pra que desse exatamente o que eu queria. E por cima, se você for olhar o contexto musical, são coisas que se encaixam com o que ela está cantando do ponto de vista harmônico. Às vezes a escolha das notas eram mais livres, a partir do improviso no piano, e às vezes era algo que dialogava com o material que estava sobreposto. Esse choro, esse lamento, que no caso era como um *Cantus Firmus*, serviu como referência para escolha das notas que utilizei. Que é algo que está em torno de um ré menor.

Didier comentou sobre uns recursos muito interessantes, sobre uns códigos na música, pois ela possui também aqueles clichês que a gente meio que constrói e que toda vez que a gente escuta, remete também a alguma coisa que já passou. O ré menor, por exemplo, é muito utilizado por peças mais pesadas;

R: são para coisas mais pesadas, como o réquiem, por exemplo. É uma tonalidade muito trágica. Até na outra eu não lembro se utilizei, no Salão das Lembranças.

No salão das Lembranças também, a partir de G, eu faço uma passagem para o Ré Menor.

Isso que ia te perguntar, pois ela lembra um pouco um Requiem, não é?

R: Exato, esse finalzinho sim, inclusive a letra é a de um Requiem: “Dai-nos, Senhor, descanso eterno.”, enquanto que a soprano cantava “não se via nada com a luz apagada”. Aqui fiz uma inserção de textos que não tão no livro de Solha. São depoimentos de sobreviventes que eu peguei e adicionei aqui, como uma maneira de trazer o peso da memória pra cá.

Veja como a violência está atrelada ao ataque. Acho que isso, culturalmente, foi algo construído por Stravinsky, numa memória mais recente do século XX, já que a Sagração foi de 1913, essa coisa do ataque, do acento como uma espécie de retorno à um estado de natureza do homem, mais “primitivo”, animalesco do homem. A violência, em última instância é isso, o retorno ao predador. Como a orca que brinca com a foca, mas depois come ela. É um estado mais primitivo, mas com um agravante que as orcas fazem isso para se alimentar, ao passo que as pessoas fazem isso por **[por diversão]**, por fetiche, por loucura, enfim, seja lá o que for. Do ponto de vista de organização das notas, é um cenário

cromático. Não é difícil de ver como isso é utilizado. A partir de segundas menores, tem *clusters* formados, sejam segundas menores ou sétimas menores, mas a classe de intervalo 1, a segunda menor, está sempre presente. Não tem o reconhecimento de um acorde, de uma tríade, mas é aquele *wrum!*

E a utilização de elementos que são até contraditórios pra o contexto. O glissando é um negócio como um assobio. Então você tem um contexto de coisas violentas, mas de repente surge um elemento que é muito *sui generis* naquele ambiente. Isso é algo que tem nas minhas peças.

Não sei se é nessa que você usa um flex a-tone.

R: Exato, um flex a-tone com arco. Então, é um negócio que é pesado, mas sabe quando você tem uma tinta azul e você coloca uma gotinha, meia gota de solvente, você dilui o azul que ainda continua azul, mas em algum lugar você conseguiu um tonzinho um pouquinho mais claro. Criou uma peculiaridade. Criou algo que não deveria estar ali, mas está ali pra justamente dar uma nuance na cor. Isso não só nessa peça, mas nas minhas peças de maneira em geral tem isso. Às vezes tenho peça de caráter muito sisudo, mas de repente aparece um elemento cômico que se eu tirasse daquele contexto, seria algo mais alegre, mais aberto, e não tão sisudo, fechado. E vice-versa-versa.

4. Entrevistas/orientações com Valério Fiel da Costa

O quadrão total é importante, pra você voltar pra ele e dizer, “ah, realmente”. E por que foi importante? Porque a peça foi realmente concebida desse jeito. Você tem aí uma série de combinações que foram discutidas em reunião mesmo. Essa macroforma foi criada dessa maneira, pra evitar redundância e tal. São aqueles critérios composicionais que a gente conversou na banca, lá. Se você ver que existe uma tendência a dois colegas fazerem a mesma coisa “não, mas eu queria trabalhar com eletrônico e coro; mas eu já vou trabalhar com eletrônico e coro; ah é, então tá. Vou trabalhar com narrador e eletrônico, beleza?” Isso vai sendo discutido para evitar choque.

O conteúdo do interlúdio é mais livre. O conteúdo textual. Como você não vai denotar um quadro, não vai pegar um texto do Solha e dizê-lo, que é isso o que é a tônica dos quadros, você pode fazer uma coisa mais livre. Essa também é uma das características do interlúdio. Eu vou me referir a alguma coisa. É por isso que Didier lá no Eles Merecem, ele usa fragmentos de um monte de textos, porque o compromisso ali (diferente do Alláh

Akbar que era um Quadro, e se é um Quadro tem que se referir a um texto específico, àquele texto. Almas submersas é isso; Fechadura congelada também é isso; Salão da Lembrança; Ninguém me olhava; Surdez necessária, acho que todos são assim. Fernanda; Massacre na Escola; e Hiroshima). Então é isso. O Quadro é caracterizado por isso. O compositor vai dar conta de um texto específico que é numerado lá na Gigantesca Morgue. “O texto 126 deixa comigo; O texto 54 deixa comigo;” Isso são os Quadros. Interlúdio é uma coisa mais livre. Você pode pegar um pedaço de um texto, como eu fiz, eu escolhi um texto e me referi ao meu Quadro. E o quê que eu resolvi fazer? No Interlúdio, eu tenho texto. No Quadro, eu não preciso mais do texto. Eu já disse ele. Isso aí é a minha abordagem. No caso de Didier não, o interlúdio é mais livre. Eu posso tratar do mote “Ele merece”, que você tá vendo uma pessoa que é vítima de violência e você coloca essa provocação “Ele merece”. Fulano foi esquartejado. “Ele merece,”. É pra você colocar o espectador numa situação de alguém que, no cotidiano, vê casos de violência e não se posiciona. Por quê? Por que “Eles merecem”? Você está incomodado com isso, acha errado isso? Então por que você não faz nada a respeito? No fundo, no fundo, você acha que eles merecem. Quando se tem uma chacina na favela. No fundo, no fundo, você é o próprio fascista que concorda com aquilo. Esse é o Quadro de Didier. E ele coleta na Gigantesca Morgue vários atos de violência e ele percebe que todos eles cabem nessa provocação do “Eles merecem”. E aí ele chama de interlúdio, porque não é o texto Y ou X da Gigantesca Morgue.

E por que o “Lágrimas Minhas” é um Interlúdio? Porque Marcílio está usando um texto de Monteverdi, misturado com fragmentos da cena do estupro lá. Aí ele disse, “bom isso é um interlúdio”.

No meu caso, os três textos são de figuras frágeis. Meu mote foi esse. A velhinha que não consegue entrar em casa, as crianças sendo massacradas na escola e a senhora de 100 anos que retirou o aparelho de surdez. São duas idosas e outras crianças. Vou trabalhar com esse tema porque pra mim é o mais sensível.

5. Entrevista com Wilson Guerreiro

Quando comecei a ver essa questão da violência, vi esse primeiro momento da violência que é da notícia para o texto literário. E o segundo passo da semiose é do texto literário para a música. Então, busco entender como ocorre a semiose da literatura para a música.

R: E em nosso caso é de um texto bem sucinto para a música. Aí vou dizer como foi a minha ideia aqui. Vou atrás da partitura porque preciso ter uma cópia dela, mas vou achar no meu email. (...)

E como foi a escolha do texto para ti?

R: Alguém lhe contou como é que foi essa ideia? [**contou sim. Vocês se reunindo para poder pensar o concerto**]

R: Nós seis nos reunimos. A ideia foi de Eli-Eri de fazer uma peça coletiva. E a gente não tinha tema. [Vamos] falar sobre o quê? Sobre ecologia, vários assuntos. Aí apareceu também o da violência e tal. Aí decidimos que vamos fazer, mas quem vai escrever o texto? Foi feita a pergunta ali. Solha. Aí Eli-Eri pega o telefone e liga pra Solha. “Não, eu tenho um poema e tals...” Na próxima reunião, ele mandou o poema, só que era um daqueles poemas longos dele, com não sei quantos mil versos, começando lá da antiguidade romana. Mas não é isso que a gente tá querendo. Queremos algo mais sucinto. Ele [Solha] veio para a reunião, aí dissemos que queremos alguma coisa mais contemporânea. “Eu tenho um material. Escrevi uns minicontos falando sobre a violência”. Ele disse que foram dez anos pesquisando em jornais, revistas. Escreveu parece que mil, depois fez uma seleção dos mais impactantes e selecionou 126 que estão dentro desse livro *História Universal da Angústia*. Aí ele mandou, por email, os contos assim, não como no livro.

Acho que lembro desse arquivo, que era em bloco de notas, bem simplesinho.

R: Pois é. A gente imprimiu. Todas essas coisas fazemos com muita liberdade. Vamos ler, lemos todos os contos e cada um escolhe o que quiser fazer. Eu, vi esse aqui e disse que vou fazer. Foi o conto 12, que foi do atentado do avião do voo 007. Tanto é que eu falo, na gravação, eu peguei o som do voo. Trabalhei com sons eletrônicos também. Tem som de mísseis, do piloto do próprio avião. (...) Eu começo a música com um som do ruído do avião em cruzeiro. Aí depois tem uma sirene, que seria a violação do espaço russo e os radares o detectaram. Aí tocaram a sirene. Seriam em solo. Vou ler aqui como é o texto para poder fazer essa viagem. (Leitura do conto 12).

(...)

Aí qual foi a minha ideia? Chamei a peça de Almas submersas e botei o texto só no final, muito curto. Como que eu planejei a peça? O avião estaria tranquilamente em cruzeiro, aí apareceria a voz do piloto dizendo que a temperatura estaria tal e tals. Aquela voz de piloto mesmo, que eu peguei na internet. Se não me engano, achei até um voo 507, ou 70, alguma coisa que eu transformei o 5 em 0 também para sair 007. Então aquele voo era o

007. Aí fazia aquele sonzinho do bip toda vez que o piloto quer dar um sinal e isso eu peguei na internet de avião real. Aí aparece a sirene. Em seguida da sirene, tem um som de um avião a jato decolando. Foram dois que decolaram, mas esse aqui que disparou. Então ele vai e dispara. Quando ele dispara a primeira vez, acertava a cauda, mas causava pouco dano. É tanto que o avião lá na peça, ele continua. Mas aí ele lança o segundo míssil que atinge a asa. Quando ele atinge a asa, ocorre a queda vertiginosa. E ao mesmo tempo, os passageiros gritando, porque o avião não foi destruído. O avião caiu com todo mundo dentro vivo. O pessoal morreu por conta do impacto lá na água. Porque ele tirou um pedaço da cauda e um pedaço da asa, aí o avião não explodiu. Caiu em espiral. Quando ele cai, eu peguei um som eletrônico da queda do avião no mar, junto com a orquestra. Então tem todo aquele impacto da orquestra, com os tantans e ainda mais o som real mesmo. Em seguida, a gente ouve o barulho de helicóptero que seria o resgate, a busca. Eu fiz passar um helicóptero em stereo por cima da plateia. Ele corta a plateia e vai crescendo, passando por cima da orquestra. Ele passa pela orquestra e vai sumindo. Eu botei uma guitarra também, por isso que tem uma guitarra tocando uma nota mi, senão me engano. Aí isso vai sumindo, sumindo, sumindo, sumindo... Até ficar aquele silêncio. Aí vem só som das ondas do mar, que é também que o coral faz. Aí a declamadora então diz: *269 almas submersas. Não há sobreviventes.* A ideia foi essa aí.

A gente meio que cria vários códigos com a música. Por exemplo, quando escutamos um negócio, vez em quando a gente remete a uma sensação X porque já criou na história, na experiência da gente. Você gosta de trabalhar com esses códigos também?

R: Também. A gente sempre usa. O compositor usa alguma coisa extramusical, embora o efeito lá, para quem vai ouvir, não vai captar o que o autor pensou, mas aquilo orienta a fazer. Então, eu me orientei pela história. Por que que vem um ruído de avião, por que que vem um ruído de míssil, depois a explosão? Aí é a história. Quem sabe a história, vai associar. Quem não sabe, vai lá ouvir aquele som, apenas.

O que percebi, é que tem um lance cinematográfico também. Você fica tentando contar uma narrativa com sons.

R: Isso foi o que eu pensei.

A gente pode não conhecer o conto, mas a gente entende essa ideia de que é um avião subindo.

6. Entrevista com Eli-Eri Moura

Como surgiu a ideia da Cantata?

R: A ideia foi homenagear Solha pelos 70 anos dele. E pra que isso acontecesse, foi um período muito privilegiado, porque Carlos Anísio estava como maestro da orquestra da Prefeitura [municipal de João Pessoa] e eu fazia parte do conselho da orquestra. Então, ele me deu a chance de fazer um concerto com a sinfônica, então por que não fazer um concerto que fosse totalmente diferente? A gente já vinha da experiência com o Requiem com um coro excelente, talvez o melhor coro dos últimos tempos em João Pessoa. Eu tinha tudo na mão e a gente tinha o COMPOMUS. A ideia de fazer algo coletivo em termos de composição era algo que a gente já vinha pensando a um tempo. Até aqueles trabalhos não em grande escala, como a Cantata, mas pequena escala a gente já vinha trabalhando com os compositores, com os alunos e colegas do departamento. Foi um momento muito propício para que a Cantata Bruta acontecesse. Aí a gente pensou e decidimos fazer uma coisa coletiva e aproveitar e homenagear Solha. Convidamos Solha para participar do processo para ver a questão do texto. A homenagem seria através de um texto dele que seria musicado pelo coletivo. Aí [ele] trouxe um dos poemas longos dele. Aí depois de a gente se reunir e tentar e ver, viu que seria bem complicado fazer o trabalho coletivo em cima desses poemas. Aí eu tive a ideia, pois eu conhecia o livro dele A História Universal da Angústia que tem esse capítulo, a Grande [sic] Morgue, que é uma compilação de contos reais, matérias de jornais, de revistas de acontecimentos reais onde estão retratadas várias cenas e ocorrências mais brutais, bizarras e violentas do ser humano. Solha vinha coletando essas notícias há dez anos. Aí ele reuniu, praticamente... são minicontos. E é impressionante. Quando você começa a ler, apesar da violência, não há a voz de Solha, ele não é um narrador. É um pequeno conto atrás do outro. Mas você não consegue parar de ler enquanto não termina. Talvez pela maneira como ele organize, faça a sequência. Então a gente pensou em usar esses textos, até por conta da situação de grande violência urbana em João Pessoa, na Paraíba, na época [...] ele ficou meio assim, mas acabou aceitando a ideia, então foi práí que a gente foi.

Foi aí que surgiu a forma da Cantata?

R: Esse nome Cantata Bruta... Tínhamos tido uma experiência muito recente de Bruta Flor, aí ficou esse sinal de Bruta na.... [cabeça]. E como seria uma peça para coro, solistas, depois veio a ideia de colocar dois recitadores e o [não entendi], eram todos os componentes, os elementos de uma cantata. Seria uma cantata bruta por conta dos textos, e é um título que eu acho que chama atenção. Foi um texto que a gente colocou também, não foi nem ideia de Solha.

Mas tem alguma coisa a ver com a forma da cantata, da forma musical mesmo da cantata? Porque tem a divisão mesmo de quadros, interlúdios. Às vezes é quadro, interlúdio, quadro, interlúdio, aí vem dois interlúdios... são meio que organizados assim, né?

R: tem essa relação com as cantatas tradicionais, embora a forma da cantata sejam muito aberta, mas geralmente na cantata você vai encontrar corais, solos, vai encontrar espécies de árias, canções, meio livre. Então, é meio aberto. É exatamente o que a gente fez. Não deixa de ser uma cantata. Porque a cantata tem solos, tem canções, tem coral.

Várias formações, né? Cada quadro, cada interlúdio tem uma formação específica, né?

R: Pra fazer a organização formal, foi justamente resultado de algumas reuniões do COMPOMUS. Como fazer a obra coletiva, incluindo os seis compositores? Como fazer algo coletivo, que tenha unidade, que seja palatável esteticamente falando, que seja plástico, interessante de escutar, uma narrativa musical, né? Então esse foi o grande problema inicial. Os textos a gente já tinha. A questão muitas vezes a forma vem do texto. Mas no caso dos contos, os contos são isolados então dava liberdade para fazer algo bem livre e solto também. O lance era como amarrar musicalmente isso daí. Aí vem as memórias... não sei se eu lhe passei um gráfico com a forma...

Foi assim, conversando com Valério, ele me ajudou a montar um gráfico, que não sei se está no computador. A gente fez assim: uma bolinha seria o interlúdio, e o quadrado o quadro. Aí foi montando. São vinte e quatro eventos, se não me engano. Aí comecei a montar, Valério me ajudou bastante. Aí fui separando assim, bolinha 1, quadrado A, botando o nome do compositor embaixo para saber quem fez o quê. Aí foi meio que dando a forma geral da Cantata.

R: A gente pensou em quadros. Cada compositor comporia sobre o quadro, tentando ser diverso. A gente organizou as instrumentações, os setups instrumentais, para evitar que todo mundo escrevesse uma coisa só. Lembrando que há um componente eletroacústico também. Então dividimos quadros para os contos e definindo instrumentações. Solo e orquestra, coral e orquestra, coral e eletrônicos, solo e eletrônicos, declamador e eletrônicos, várias possibilidades. Partes da orquestra... então cada compositor escolheu, teve a liberdade de escolher os seus. São cento e cinco, se não me engano, contos. Cada um escolheu três, quatro... Seriam os quadros. E eles comporiam a partir desses setups composicionais. Então essas são as partes principais.

Aí a gente pensou que, pra colar isso e não ficar apenas uma sequência de quadros, faríamos, se não me engano, usávamos a palavra “fantasmas”.

Acho que foi Orlando, aqui na entrevista, dizendo interlúdios, mas que na verdade chamavam de fantasmas.

R: Eram fantasmas dos quadros. A ideia é que você tinha um quadro e esse quadro pode ser comentado por outro compositor, pelo próprio compositor, de outra forma. Então às vezes há repetições, há comentários sobre quais, não necessariamente sendo a coisa mais linear do quadro. Um outro elemento é o “Quer prosseguir?”. Eu pensei esse conto como final, já que seria uma ótima finalização com a pergunta “Quer prosseguir?”. E esse virou

uma espécie de chavão. Então a gente trouxe esse chavão desde o início. Então tinha o elemento “Quer Prosseguir?” que poderia ser feito pelos atores, pelo coral, pelo solista, entende? E ele se desdobra, se esclarece somente no último conto, quando se conta a história do “Quer Prosseguir?”. Mas no meio apareceu “Quer prosseguir?”, perguntando para o espectador. Você quer continuar escutando? Você quer prosseguir nessa merda, nesse caos? Então o “Quer prosseguir?” tem várias conotações. Então ele fica aparecendo e só vai ser esclarecido dentro de um conto, que é o cara que está à beira da morte e tem a possibilidade da eutanásia, de dizer sim ou não para a morte iminente, e o cara pergunta e está lá na tela do computador: “quer prosseguir?”, e assim termina a Cantata Bruta.

Então, temos o “Quer Prosseguir?”, os Quadros, os Fantasma e temos ainda um quarto elemento que são os picos da orquestra, que são as intervenções da orquestra. A gente sentiu a necessidade de ter essas quebras, e isso foi feito por último. E eles foram intercalados também no meio. Então dava unidade. No meio da peça tinha aquele acorde, aquele cluster. E era sempre o mesmo cluster, mas com orquestrações diferentes. Então o “Quer Prosseguir?”, esses clusters mais os fantasmas que religavam e lembravam os quadros, fez a cola dos quadros. Muita gente deu a opinião, se expressou achando que se tratava de uma obra de um compositor só, mas ali tínhamos seis compositores. E pra dar um clímax na coisa, o penúltimo conto, porque o último é o “Quer prosseguir?” falado pelos narradores, da atriz, acompanhada da orquestra. Mas o penúltimo tinha que ser uma espécie de pico. Assim a gente pensou, que tivesse uma grande apoteose final, como se fosse um conto maior, aí há um conto triplo. Porque todos os contos vêm linearmente nos quadros, aí esse quadro tem três contos ao mesmo tempo. Então, na divisão entre compositores, bem, temos um plano geral, mas essas amarrações foram feitas no decorrer do processo. E somente já no final, na última semana, que a gente decidiu qual seria a ordem, e a partir dessa ordem, e eu fui uma espécie de colador, digamos assim. Ficou para mim a responsabilidade de fazer as inserções da orquestra, e esse quadro final triplo. Então já sabia no ouvido o que vinha antes, então já sabia como se iria se desdobrar, eu tinha a chance de fazer algo que fechasse o que vinha nos outros quadros, nos outros fantasmas, e etc. Essa foi a minha função de organizar, coordenar, e, musicalmente falando, escrever as inserções da orquestra e esse quadro triplo no final.

Então as composições suas foram mais a Hiroshima...

R: A gente chama Hiroshima... então, minha tem alguns “Quer Prosseguir?” as intervenções da orquestra e o Hiroshima. Na verdade, Hiroshima tem o título de Hiroshima, mas são três contos.

E tem mais. Aí o outro desafio, Solha ficou meio “assim”, mas... A única alteração realmente grande que a gente fez no texto foi nesse Hiroshima, porque a ideia foi fazer de trás pra frente. Virou o texto de trás pra frente. Vem de trás pra frente o lance de Hiroshima, o da moça. Que o conto começa com ela escutando, ela vendo tudo parado e a bomba caindo, e tem o desdobrar... sendo socorrida pela mãe, sendo levada para o hospital e tals. Então aqui é o contrário. Ela tá no hospital e vem [*retornando*]. Ela se vê toda queimada, chorando, procurando a mãe. E vem ao contrário, a bomba...

Aqui o que ocorre no início do conto, vai ocorrer ao contrário, no final. O outro conto, o Hiroshima vai ao avesso. O outro conto dos fanáticos religiosos, do cara que está pregando o fim do mundo, a vinda do Messias e que todo mundo tem que morrer para encontrar essa nave que vai levar todo mundo pro paraíso. O cara queima 500 pessoas que se molham com gasolina e se queimam dentro desse negócio. Então esse conto vai do começo pra frente. Vai um sobre o outro. A mensagem desse cara que termina com o pessoal gritando com a morte, com o suicídio coletivo, todo mundo queimado, junto com esse processo.

E simultaneamente a isso, desde o início vem um sonzinho da bomba caindo. No final ela faz um glissando, até o momento da explosão. A gente tem esses três contos, esses três patamares neste último conto. É Hiroshima, mas tem outros também. Aí mistura tudo. (...) Aí essa aqui ela fechava com todos os elementos que tinham antes. Os dois solistas, os dois atores, a orquestra e o eletrônico. Além de ser mais de um conto ao mesmo tempo.

E como foi para ti a questão da escolha por esses contos?

R: Eu tive a ideia de fazer algo simultâneo, então fui procurando o que podia ser simultâneo. Dois contos que tivessem um evento que nesse evento se colassem, embora longe no tempo, em ordem do tempo diferente, mas que tivessem um momento sonoro que se colassem. Então a explosão com o incêndio foi o elemento que colava tudo. Foi um fator. Além de Hiroshima ser talvez um dos eventos mais violentos da história humana. Assim, um contexto enorme que reflete um contexto menor, a morte dessas quinhentas pessoas lideradas por um fanático. Os dois casos todos por conta dos fanáticos, sejam fanáticos políticos, ideológicos, sejam fanáticos religiosos. Num contexto menor, mais local, em uma igreja fundamentalista, e um grupo da guerra mundial que fecha com Hiroshima, um genocídio institucionalizado com a bomba lançada pelos Estados Unidos. É a violência institucionalizada. Então, eram eventos de grandes proporções que tinham essa questão de ser também apoteóticos.

Como é que tu pensa a questão da violência? Eu trabalho com semiótica, tentando entender como ocorre essa questão da violência e da angústia que tá no texto e foi pra música. Porque quando a gente utiliza a música, mesmo que a gente não possa pensar na música como uma linguagem natural, né? Sujeito e predicado... e essas noções de significação, mas a música também trabalha com significâncias e com estruturações. E como é que você pensou essa questão da representação da violência em som?

R: Isso foi uma das coisas debatidas entre os compositores e tá refletido na obra de várias maneiras. Muitas vezes, uma música que é mais serena, super calma, com um texto violento, dinamiza, potencializa a sensação de conflito, portanto a associação com algo violento. Então tem música assim. Se não me engano, uma das peças de Marcílio, *Lágrimas Minhas*, se não me engano. É um canto sobre Monteverdi, supermelodioso com uma baita cena de violência. Entre texto e o que se esperaria com a música, seja trazer sons, algo violento, algo rápido, algo forte, né? Não ocorre assim nessa peça. Então há esse contraste. Isso se repete em alguns momentos da peça. Então há momentos em que

há uma coisa mais violenta, no sentido que tudo que é rápido, são ritmos fortes, meio caóticos e se associa com o texto, como um reforçando o outro; as intervenções da orquestra são um exemplo. Há vários contrapontos. Você não simplesmente fazendo algo que seja contrastante com o texto, algo que reforce o texto...

(...)

No caso aqui é permissível ter quadros que são mais simples porque é uma coleção, uma espécie de grande suíte. Mas se você trabalha, por exemplo, numa única peça, você procura fazer com que essas nuances aconteçam na peça, para não ficar algo muito previsível. Há várias maneiras, vários níveis de fazer essa concordância entre o texto e a música. Às vezes, acontece também na peça, a gente quebra o texto. Acho que a peça de Valério quebra o texto todinho. Há uma fragmentação, uma violência com o próprio texto. Há uma de linguagens, como fez Bernstein na terceira sinfonia. Ele associa a música tonal à fé no homem e a música atonal à falta de fé. Ele cria esse diálogo. Então há aqui também nessa peça, nessa Hiroshima, não uma citação, mas uma parte que canta hinos de louvor tonais misturado ao caos, à música não tonal. Aí nesse sentido há vários casos aqui a colagem. Então há miríades de formas e soluções para você associar texto e música. Às vezes você fragmenta o texto e deixa a música contínua, às vezes fragmenta a música e deixa o texto contínuo. Há diversas soluções. E estamos compondo um painel dessas soluções. No caso de Orlando, além dele quebrar o texto, a música dele é essencialmente em blocos, um pouco cinematográfica. Um bloco com um tipo de cena, que é cortada, com outro bloco com outro tipo de cena. E eles vão se alternando e sempre você fica com a memória do bloco que acabou de passar, que tá lá atrás e que vai voltar e vai criando essa acumulação de tensão trabalhando com esses blocos que vão crescendo, vão se desenvolvendo, alternadamente. Então há uma espécie de fragmentação ao mesmo tempo em que há um fio condutor.

Há algo também bem descritivo, pictórico, que é a de Wilson Guerreiro, que faz com que a música retrate, soe a queda do avião, como se fosse uma narrativa. Então há várias soluções e, como no caso é uma hora de música, são necessárias para que tornem o concerto interessante além de palatável. O texto, por si só, é muito forte e violento em si, ou seja, o conteúdo do texto é muito violento. Às vezes a música reforça esse conteúdo, às vezes ameniza. Então há essas ondulações de maior tensão. Não dá pra ser somente tensão, por isso há sempre a ondulação.

Como foi a escolha do texto de Solha? Houve alguma objeção às transformações?

R: Ele aceitou. Solha é um cara super aberto. Não sei até quanto. Mas ele é muito sensível também, não sei se ficou magoado também. Mas eu acho que ele gostou do resultado. **[sim, sim. Ele até escreveu um texto sobre a cantata. Dos contos cruéis à Cantata Bruta, uma coisa assim que ele escreveu.]** Tem também uma crítica muito boa, que é algo raríssimo aqui em João Pessoa. Uma crítica excelente de Lau Siqueira, não sei se você já conhece.

(...)

Eu já comecei a realizar uma pequena análise de alguns quadros da Cantata. Além dessa questão do comentário, porque os quadros fantasmas estavam ligados a um quadro que passou ou que ainda está por vir, né? A primeira coisa que fiz foi partir para um dicionário de música, eu não tive como fugir disso. Aí lá colocava o interlúdio como uma peça menor, de duração menor que o quadro...

R: Mas esse é um conselho que sempre dou para os meus alunos de composição. Se você faz sempre tudo numa mesma duração, ou seja, Quadro tem que ser sempre grande, aí fica previsível, fica monótono. Então tem que ter as duas coisas. Tem quadros que são grandes, enormes e quadros pequeninhos. O último quadro é bem curtinho. E tem fantasmas que são um pouco maiores e outros bem menores. Então a assimetria em relação às durações é interessante, importante, para interlúdio não ser sempre bem pequeninho e o quadro sempre grande.

E tem um trechinho que você muda também, não é? Vem interlúdio, quadro, interlúdio, quadro...

R: Por exemplo, o do início só é falado, não tem nada. Pelo o que me lembro, a gente considerou um quadro. Era o texto apenas declamado.

Tem um trechinho lá do décimo segundo evento, do Quadro “Ninguém me olhava”, né? E o coral cantava junto “ninguém, ninguém, ninguém” ... Aí vem quadro, quadro, esse treze...

R: Esses interlúdios que estão na minha lista aqui, eu coloquei inclusive a palavra interlúdio, acho porque foi assim no Programa. Porque Fantasma era o que a gente chamava de Fantasma. Mas ter que explicar o que danado seria Fantasma, mas então a gente chamou no programa de Interlúdio.

Grade da orquestra (Cantata Bruta)

CANTATA BRUTA

Para solistas, declamadores, coro, orquestra e sons eletrônicos

Texto de W. J. Solha

Música de

**Didier Guigue, Eli-Eri Moura, J. Orlando Alves, Marcílio Onofre,
Valério Fiel e Wilson Guerreiro**

quadro **Léguas de Fogo**
interlúdio **Fechadura Congelada**
quadro **Alláh Akbar**
interlúdio **Surdez Necessária**
quadro **Almas Submersas**
interlúdio **Eles Merecem**
quadro **Fechadura Congelada**

QUER PROSSEGUIR?

quadro **Salão da Lembrança**
interlúdio **Vozes do Medo**
quadro **Ninguém me Olhava**

QUER PROSSEGUIR?

quadro **Surdez Necessária**
interlúdio **Se um Olho**
interlúdio **Massacre na Escola**
quadro **Fernanda**
quadro **Massacre na Escola**
interlúdio **Lágrimas Minhas**

QUER PROSSEGUIR?

quadro **Hiroshima**
quadro **Quer Prosseguir?**

A Cantata Bruta aborda o tema da violenta vida contemporânea, a partir de uma seleção de histórias integrantes d'A Gigantesca Morgue, série de 126 minicontos que faz parte do livro "História Universal da Angústia", de W. J. Solha. Ela é o resultado de um trabalho coletivo de seis compositores, membros do COMPOMUS (Laboratório de Composição Musical da UFPB), que são dedicados ao desenvolvimento de uma linguagem musical pertencente, de fato, aos nossos dias.

João Pessoa, 2011

CANTATA BRUTA

- 1 –quadro MUNCH (Walmar)
- 2 –quadro LÉGUAS DE FOGO (mezzo, coro, orquestra)
- 3 –interlúdio FECHADURA CONGELADA (Suzy, sons eletrônicos)
- 4 –quadro ALLÁH AKBAR (tenor, coro, orquestra)
- 5 –interlúdio SURDEZ NECESSÁRIA (sons eletrônicos)
- 6 –quadro ALMAS SUBMERSAS (Suzy, coro, orquestra, sons eletrônicos)
- 7 –interlúdio ELES MERECEM (Suzy, Walmar, sons eletrônicos)
- 8 –quadro FECHADURA CONGELADA (mezzo, orquestra)
- 9 –QUER PROSSEGUIR? (coro)
- 10 –quadro SALÃO DA LEMBRANÇA (Suzy, Walmar, mezzo, tenor, coro, orquestra, sons eletrônicos)
- 11 –interlúdio VOZES DO MEDO (Suzy, sons eletrônicos)
- 12 –quadro NINGUÉM ME OLHAVA [antigo Intermezzo] (Suzy, coro, orquestra)
- 13 –QUER PROSSEGUIR? (sons eletrônicos)
- 14 –quadro SURDEZ NECESSÁRIA (Suzy, Walmar, mezzo, coro T e B, orquestra, sons eletrônicos)
- 15 –interlúdio SE UM OLHO (sons eletrônicos)
- 16 –INTERVENÇÃO A (orquestra)
- 17 –interlúdio MASSACRE (Suzy, sons eletrônicos)
- 18 –quadro FERNANDA [antigo Estupro] (Walmar, coro, orquestra)
- 19 –quadro MASSACRE NA ESCOLA [com sirenes no início] (Walmar, coro, orquestra, sons eletrônicos)
- 20 –interlúdio LÁGRIMAS MINHAS (Suzy, mezzo, sons eletrônicos)
- 21 –QUER PROSSEGUIR? (Walmar)
- 22 –INTERVENÇÃO B (orquestra)
- 23 –quadro HIROSHIMA (Suzy, Walmar, mezzo, tenor, coro, orquestra, sons eletrônicos)
- 24 –quadro QUER PROSSEGUIR? (Suzy, orquestra, sons eletrônicos)

MUNCH

O pintor norueguês Edvard Munch vinha caminhando com amigos sobre uma ponte, quando foi surpreendido por um pôr-de-sol de devastadora beleza. "Léguas de fogo e sangue se estendiam sobre o fiorde negro-azulado. Meus amigos seguiram caminho e eu me detive apoiando-me no corrimão, tremendo de medo"

Levou dois anos para conseguir transformá-lo no quadro "O Grito".

Marcílio Onofre
CANTATA BRUTA

LÉGUAS DE FOGO (2011)

Piccolo (Flute 2)
 Flute 1
 Oboe 1,2
 Clarinet in Bb 1,2
 Bassoon 1,2
 Horn in F 1,2
 Trumpet in C 1,2
 Tenor Trombone 1,2
 Tuba
 Percussion 1
 Soprano Solo
 Soprano
 Alto
 Tenor
 Bass
 Violin solo
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello
 Contrabass

Tempo: $\text{♩} = 90$
 Key: Bb

Musical notation includes notes, rests, dynamics (p, ff, f, mp), articulation (accents, staccato), and phrasing slurs. The vocal parts have lyrics: "Ni - vens de san - gue... chu - va de".

28 Flute **B**

Picc. *mp* *p* *p*

Fl. *mp* *p* *mf*

Ob. *mf*

Cl. 1. *mp* *p* *mf*

Bsn. 1. *mp* *p* *mf*

Hr. *mp* *mf*

C Tpt. *senza sord.* 1. *mf*

Tbn. *mp* *mf*

Tba. *mp* *mf*

Perc. *H*

S. Solo e san - gue no céu Lé - guas le - guas de san - gue san - gue

S. e san - gue no céu Me - do. [M] Bocca chiusa

A. e san - gue no céu Me - do. [M] Bocca chiusa

T. e san - gue no céu do. [M] Bocca chiusa

Vln. solo *p* *mf* *f* *mp* *f* *mp* *mf* **B**

Vln. I *arco* *p*

Vln. II *arco* *p*

Vla. *arco* *p*

Vc. *p*

Ch. *p*

4.

Fl. *41*

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hr.

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

Perc.

S. Solo

S.

A.

T.

Vln. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Me do me do

f

pp

p mp

p

Horn in F
 Trumpet in C
 Vibraphone
 Piano
 Tenor
 Soprano
 Alto
 Tenor
 Bass
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello
 Contrabass

Musical score for the first system of "The Rose Tree". The score is in 4/4 time and features a variety of instruments and voices. The key signature has one flat (B-flat). The instruments and voices are arranged in a standard orchestral layout. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). The vocal parts (Tenor, Soprano, Alto, Tenor, Bass) are currently silent, indicated by whole rests. The instrumental parts (Horn in F, Trumpet in C, Vibraphone, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) are active, with the Piano part featuring a complex, arpeggiated figure. The Violin I and Violin II parts are playing a melodic line, while the Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide harmonic support. The score is written for a full orchestra and a vocal ensemble.

2

8 **A**

Hn. *f* *fff* *mp* *mf*

C Tpt. *f* *fff* *mp* *mf*

Vib. *ff* *fff* *pp*

Pno. *f* *fff* *ppp*

ppp *ppp* *ppp*

A

T. *8*

S. *8*

A. *8*

T. *8*

B. *8*

Vln. I *div.* *pp*

Vln. II *div.* *pp*

Vla. *pp*

Vc. *div.* *pp*

Cb. *pp* *div.*

15

B

Hn.

C Tpt.

Vib.

Pno.

pp
una corda →

ppp

ppp
2da

B

T.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(div.)

ppp
(div.)

ppp

uniss.

uniss.

div.

4

21

C

Hn.

C Tpt.

Vib.

Pno.

mp

pp

pp

C

mf

T.
Ra sha ad sai do car ro... com ges-to de quem se rende

S.
de quem se ren - de

mf *pp*

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p unis.

p

pp

pp

(ligar para continuar)

27

Hn.

C Tpt.

Vib.

Pno.

T.
Mas lhe dis pa ram um ti ro_ _ a quei ma rou pa que lhe am pu ta_ _ o lá_ _ bu lo o da o re lha es quer da_ _

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D

p

p

p

p

p

p

p

p

pp

pp

pp

div.

pp

pp

6

32

Hn.

C Tpt.

Vib.

Pno.

T.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

A tor do a do dá uns pas sos in cer tos um coque tel Mo lo tov é jo ga do a se us pés

38

Hn. 1. 1. *ppp*

C Tpt. 2. (bouché) *pp* *mf*

Vib.

Pno.

T. *pe ga fo go se a jo e lha en ca ra seus al go zes*

S. *dos que* *pp*

A. *dos que* *pp*

T. *com o o lhar a pa vo ra do* *mf*

B.

Vln. I *1 solo* *mf*

Vln. II

Vla. *unis.* *ppp*

Vc.

Cb. *p*

8

43 **E**

Hn.

C Tpt.

Vib.

Pno.

E

T.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

mf

p

p

pp

le van ta se quei man do co mo u ma to cha cor re trin ta me tros e cai

vão mor rer_____

vão mor rer_____

[illegible]

10

55

Hn.

C Tpt.

Vib.

Pno.

T.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ta do e es pan ca do e a mul ti dão.

vol t'ã mes qui ta

Aos gri tos

p

mf

f

58 **Meno mosso**

Hn. *pp*

C Tpt. *pp*

Vib. *pp*

Pno. *pp* una corda Ped. *

Meno mosso

T. *p* de A lách Ak bar

S. *pp* A lách Ak bar

A. *pp* A lách Ak bar

mf A lách Ak bar

T. *pp* A lách Ak bar

B. *mf* A lách Ak bar

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Partitura em Dó

CANTATA BRUTA
ALMAS SUBMERSAS

"A Gigantesca Morgue", N.º 12

Wilson Guerreiro

[illegible]

2

Almas Submersas

9

Picc. *pp*

Fl. *ppp* *pp*

Ob. 1, 2 *pppp* *pp* *p*

B♭-Cl. 1, 2 *pppp* *p*

Bsn. 1, 2 *pppp* *pp* *p*

Ha. 1, 2

Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2 *p*

Tuba *ppp* *pp* *pp*

Timp.

Perc. 2

Elec. Bsn.

Pno.

Vln. I *Senza vib.* *ppp* *p* *mp*

Vln. II *pp* *p* *mp*

Vla. *pp* *p*

Vcl. *pp* *p* *mp*

Ch. *pp* *p* *mp*

S.

A.

CORAL

T.

B.

Almas Submersas

3

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring various instruments and vocal parts. The staves are arranged vertically, with the following instruments and parts listed on the left:

- Flc. (Flute)
- Fl. (Flute)
- Ob. 1, 2 (Oboe)
- Bl-Cl. 1, 2 (Clarinet)
- Bsn. 1, 2 (Bassoon)
- Hr. 1, 2 (Horn)
- Trpt. 1, 2 (Trumpet)
- Tbn. 1, 2 (Trombone)
- Tuba
- Timp. (Timpani)
- Perc. 2 (Percussion)
- Electr. Bas. (Electric Bass)
- Pno. (Piano)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vcl. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)
- S. (Soprano)
- A. (Alto)
- CORAL (Chorus)
- T. (Tenor)
- B. (Bass)

The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). A rehearsal mark 'D' is visible at the top right. The music is written in 2/4 time, and the key signature has one sharp (F#).

Almas Submersas

This musical score is for the piece "Almas Submersas". It is a full orchestral score with vocal soloists. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The vocal soloists are represented by staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two systems. The first system includes staves for Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe 1 & 2 (Ob. 1, 2), B♭ Clarinet 1 & 2 (B♭-Cl. 1, 2), Bassoon 1 & 2 (Bsa. 1, 2), Horn 1 & 2 (Ha. 1, 2), Trumpet 1 & 2 (Tpt. 1, 2), Trombone 1 & 2 (Tbn. 1, 2), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion 2 (Perc. 2), and Electric Bass (Elec. Bas.). The second system includes Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and the vocal soloists (S, A, T, B). The score is written in 4/4 time. The key signature is one flat (B♭). The tempo is marked "Allegro". The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mp, p, mf), and articulation marks. The vocal soloists have lyrics in Spanish. The score is numbered 25 at the beginning of each system.

25 Pic.

25 Fl.

25 Ob. 1, 2

25 B♭-Cl. 1, 2

25 Bsa. 1, 2

25 Ha. 1, 2

25 Tpt. 1, 2

25 Tbn. 1, 2

25 Tuba

25 Timp.

25 Perc. 2

25 Elec. Bas.

25 Pno.

25 Vln. I

25 Vln. II

25 Vla.

25 Vc.

25 Cb.

25 S

25 A

25 T

25 B

32

Pic.

Fl.

Ob. 1, 2

B♭Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hr. 1, 2

Trp. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.

Perc. 2

Cymb. Bass

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

S.

A.

CORAL

T.

B.

Almas Submersas

39 $\text{♩} = \text{circa } 56$

Picc. *mf* *cresc.*

Fl. *mf* *cresc.*

Ob. 1, 2 *mf* *cresc.*

B♭-Cl. 1, 2 *mf* *cresc.*

Bsn. 1, 2 *mp* *cresc.*

Hr. 1, 2 *cresc.*

Tpt. 1, 2 *mf* *cresc.*

Trbn. 1, 2 *mf* *cresc.*

Tuba *mf* *cresc.*

Temp. *cresc.*

Perc. 2 *cresc.*

Electr. Bass *cresc.*

Pan. *mf* *cresc.*

Vln. I *mf* *cresc.*

Vln. II *mf* *cresc.*

Vla. *mf* *cresc.*

Vcl. *mf* *f* *mf* *f*

Cb. *mf* *ff* *ff* *ff*

Tempo live

S. *ff* *mp* *ff* *mp* *Soulé* *cresc.* *Soulé*

A. *ff* *mp* *ff* *mp* *Soulé* *cresc.* *Soulé*

CORAL

T. *ff* *mp* *ff* *mp* *Soulé* *cresc.* *Soulé*

B. *ff* *mp* *ff* *mp* *Soulé* *cresc.* *Soulé*

This page of a musical score, likely for a symphony, features a variety of instruments and vocal parts. The instruments listed on the left include Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe 1 & 2 (Ob. 1, 2), Bassoon 1 & 2 (B♭ Cl. 1, 2), Bassoon 1 & 2 (B♭ 1, 2), Horn 1 & 2 (Hr. 1, 2), Trumpet 1 & 2 (Tpt. 1, 2), Trombone 1 & 2 (Tbn. 1, 2), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion 2 (Perc. 2), Electric Bass (Elec. Bas.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, Cello (Cello), Double Bass (Cb.), and Chorus (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score includes musical notation, dynamics (e.g., *mp*, *f*, *mf*, *fz*), and a rehearsal mark 43. The page is numbered 43 in the top left corner.

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony, showing staves for various instruments. The score is written in 4/4 time. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob. 1, 2, B♭ Cl. 1, 2, Bsn. 1, 2, Hn. 1, 2, Trp. 1, 2, Tbn. 1, 2, Tuba, Timp., Perc. 2, Electr. Bass, Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., Cb., S., A., CORAL, T., and B. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mp*, *f*, *mf*, and *f*. The page number 47 is visible at the top left.

Repete o verso (a critério do Regente)

Picc.

Ft.

Ob. I, 2

B♭-Cl. I, 2

Bsn. I, 2

Hr. I, 2

Tpt. I, 2

Tbn. I, 2

Tuba

Timpani

Perc. 2

Electr. Bass

Pan.

Vla. I

Vla. II

Vcllo

Cb.

Soprano

Alto

CORAL

Tenor

Bass

[illegible]

Almas Submersas

11

61

Picc. 61

Fl. 61

Ob. 1, 2 61

B♭-Cl. 1, 2 61

Bsn. 1, 2 61

Hr. 1, 2 61

Tpt. 1, 2 61

Thn. 1, 2 61 *Finali*

Tuba 61

Timp. 61

Perc. 2 61

Electr. Bass 61

Pan. 61

Vln. I 61

Vln. II 61

Vla. 61

Vcl. 61

Ch. 61

S. 61 *Sinf.*

A. 61 *Sinf.*

CORAL 61 *Sinf.*

T. 61 *Sinf.*

B. 61 *Sinf.*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Almas Submersas', contains measures 61 through 65. The score is for a large orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute, Oboe 1 & 2, B♭-Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Horn 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Tuba, Timpani, Percussion 2, Electric Bass, Pan Flute, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass, Soprano, Alto, Chorus (Soprano, Alto, Tenor, Bass), and Chorus (Tenor, Bass). The vocal parts (S, A, T, B) are marked with 'Sinf.' (Sinfonia). The instrumental parts for strings, woodwinds, and brass are marked with dynamics: *ppp*, *pp*, *p*, and *mp*. The percussion parts (Perc. 2, Tuba, Timp.) are marked with *ppp*, *pp*, *p*, and *mp*. The electric bass part is marked with *pp*, *p*, and *mp*. The pan flute part is marked with *pp*, *p*, and *mp*. The violin and viola parts are marked with *pp*, *p*, and *mp*. The violoncello and contrabass parts are marked with *pp*, *p*, and *mp*. The chorus parts are marked with *pp*, *p*, and *mp*. The page number 11 is in the top right corner.

14

Almas Submersas

76

Picc.

Fl.

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hr. 1, 2

Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.

Perc. 2

Elctr. Bas.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

S.

A.

T.

B.

CORAL

mf *mp* *mf* *mp*

Almas Submersas

15

81

Picc.

Fl.

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hr. 1, 2

Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Temp.

Perc. 2

Elctr. Bsn.

Pan.

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vcl.

Ch.

S.

A.

CORAL

T.

B.

p *pp* *> p* *pp*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Almas Submersas'. The page is numbered 15 and contains measures 81 through 85. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba), percussion (Tempo, Percussion 2, Electric Bass), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass), and vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The vocal parts are labeled 'CORAL'. The music is in 4/4 time. Measures 81-85 show a complex texture with many instruments playing sixteenth-note patterns. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *> p* (accented piano). The page number 81 is written at the beginning of each staff line.

16

Almas Submersas

86

Picc.

Fl.

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hr. 1, 2

Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.

Perc. 2

Elctr. Bas.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

S.

A.

CORAL T.

CORAL B.

ppp

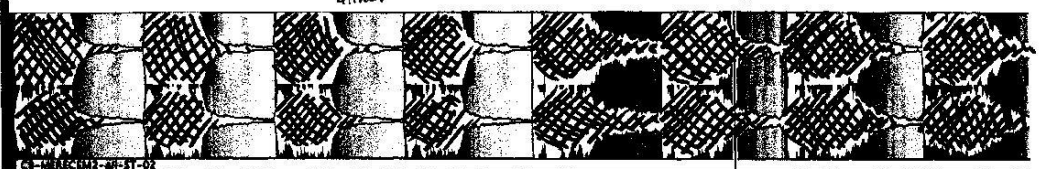
[E]

[F]

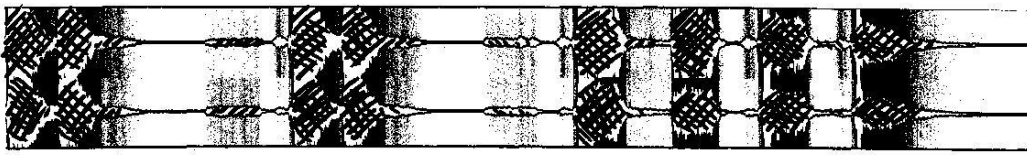
CANTATA BAIT "ELES HERECOM"

(Cantatação)

1) <u>Suzi:</u> E É NO MEIO DESSA MULTI- DÃO ALEGRE, NA CALÇADA, QUE ELE SE DETONA	<u>Walman:</u> ELES HERECOM	2) <u>Suzi:</u> LAVAR NÃO CONSEGUIE MAIS. VOLTA O BOM- VIM CALIBRE 23. CONTAM O PASSADO PÉTIM, ATÍM.	<u>Walman:</u> ELES HERECE	3) <u>Suzi:</u> EU COSTUMAVA ALCANÇAR COM TIPOS A NOITE. VOLTE VE GENTE CORRENDO...	<u>Suzi:</u> VOLTE VE O TAMBAPO CORRENDO. <u>Walman:</u> ELES HERECOM.	4) <u>Suzi:</u> VÃO BATENDO MELES QUE VÃO COLARUM UMAS REVENDES DADA COMEHO- RAR.	<u>Walman:</u> ELES HERECOM
--	-----------------------------------	---	----------------------------------	--	--	---	-----------------------------------



5) <u>Suzi:</u> SAI BAIT COM A BONFA NASCADA, E CONCEITO A PENA SOCORRO. AS PESSOAS PASSAVAM, NINGUÉM DE OLHADA, NINGUÉM DE AZULADO.	<u>Walman:</u> ELES HERECE	6) <u>Suzi:</u> COLOCO UM PNOV NA CANTURA DE CADA UM, DIFEREN- ÇA UM LITRO DE CADA- LIMA NA CABAÇA DELES, TUA FOGODE FICA OLHANDO.	<u>Walman:</u> ELES HERECOM	7) <u>Suzi:</u> VOM REVENDES, FILOM NA PNTA! —DE TO MONTO, CARA! E TOMA AS FILOS NO PÊITO	<u>Walman:</u> ELES HERECE	8) <u>Suzi:</u> MEU AMIGO FICOU LÁ, MEU AMIGO FICOU LÁ!	<u>Walman:</u> ELES HERECE.
---	----------------------------------	---	-----------------------------------	--	----------------------------------	---	-----------------------------------



Valério Fiel da Costa

2

14

B

Pic.

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

C. Tpt.

Tbn.

Tuba

14

Timp.

Vib.

14

Pno.

14

Mez. S.

A fe - cha - du - ri a - ti con ge - li - dal ge - di a - ju - dao vi - ri - rho

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ob.

A Fechadura Congelada

3

26

Picc. *p* *pp* *p*

Fl. *p* *pp* *p*

Ob. *mf* *p* *p*

B♭ Cl. *p* *p* *p*

Bsn. *mf* *p* *mp*

26

Hrn. 1 *pp* *p*

Hrn. 2 *pp* *p*

C Tpt. *pp* *p* *con sord.*

Tbn. *pp* *p*

Tuba *pp* *p*

26

Timp. *pp*

Vib. *pp*

26

Pno. *f* *mf*

26

M.S. *mf* *ff* *mp*

E - le não a - tai-deu por me - do Mer - ro con-gel - la - da não ru - a!

26

Vln. I *pp* *p* *nd pont.* *ppp*

Vln. II *pp* *p* *nd pont.* *ppp*

Vla. *pp* *p* *ppp solo*

Vcl. *p* *p* *f pizz.*

Ch. *p* *p* *mp*

4

A Fechadura Congelada

40

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

40

Hrn. 1

Hrn. 2

C Tpt.

Tbn.

Tuba

40

Timp.

Vib.

40

Pno.

40

M.S.

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

ppp

and point

ppp

Cantata Bruta
QUER PROSSEGUIR?

Quer prosseguir?
Quer prosseguir? Quer prosseguir?
 Quer prosseguir? Quer prosseguir?
Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer Prosseguir?
 Quer prosseguir? **Quer prosseguir?** Quer prosseguir?
Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir?
 Quer prosseguir? **Quer prosseguir?** Quer prosseguir? Quer prosseguir?
 Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir?
 Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir?
Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir?
 Quer Prosseguir? Quer prosseguir? **Quer prosseguir?** Quer prosseguir?
Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir?
 Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir?
Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer prosseguir?
 Quer prosseguir? Quer prosseguir? Quer Prosseguir?
 Quer prosseguir? **Quer prosseguir?**
 Quer prosseguir?

Marcílio Onofre

CANTATA BRUTASALÃO DA LEMBRANÇA (2011)
ca. 4min.

A $\text{♩} = 64$

Piccolo

Flute II

Oboe (1)

Clarinet in B $\flat$ (1,2)

Bassoon (1,2)

Horn in F (1,2)

Trumpet in C (1,2)

Tenor Trombone

Tuba

Base drum seco

Percussion 1

Percussion 2

Piano

Narrador

Soprano Solo

Tenor Solo

Soprano

Contralto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

bruto e com vigor

fff sempre

reconheci toda a minha família.

Quanto mais se cavava...

... mais achatados os corpos estavam.

n/v sul pont.

pp

n/v sul pont.

pp

n/v sul pont.

pp

n/v sul pont.

pp

n/v sul pont.

pp

f pp sub.

[illegible]

22

C

Picc. *mp* *fff*

Fl. *mp* *fff*

Ob. *mp* *fff*

Cl. *mp* *fff*

Bari. *mp* *fff*

Hr. *pp* *p*

C. Tpt. *f* *pp* *p*

Tbn. *f* *pp* *fff* *p*

Tba. *ff*

Perc. 1 *mf*

Perc. 2

Pho. *ff*

Nat.

S. Solo *pp* *mal* *que me fi - re - ram as pa - re - des do xa - tio das tes - te - ni - rha*

T. Solo *mal* *Tes - te - ni - rha*

S. *p* *Nas pa -*

C. *p* *As pa -*

T. *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *ord.* *p* *As pa -*

B. *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *ord.* *p* *As pa -*

Auch - whz. Tre - bin - ka

C

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

[illegible]

45

E

Picc. *mf*

Fl. *f* *pp* *sub.* *ppp*

Ob. *f* *pp* *sub.* *ppp*

Cl. *f* *pp* *sub.* *ppp*

Ban. *f* *pp* *sub.* *ppp*

Hr. *pp* *ppp* *f* *pp* *sub.* *ppp*

C Tpt. *f* *pp* *sub.* *ppp* *f* *pp* *sub.* *ppp*

Tbn. *f* *pp* *sub.* *ppp* *f* *pp* *sub.* *ppp*

Tba. *f* *pp* *sub.* *ppp* *f* *pp* *sub.* *ppp*

Perc. 1 *mf*

Perc. 2 *mp*

Pno.

Narr.

S. Solo

T. Solo

S.

C.

T. *mp* *pp* *mp* *pp*
Tre - bli - ka - Amsch - witz

B. *mp* *pp* *mp* *pp*
Tre - bli - ka - Amsch - witz

E

Vln. I *ppp*

Vln. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vcl. *ppp* *fp*

Cb. *ppp* *fp*

[illegible]

[illegible]

74

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hr.

C Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Pno.

S. Solo

T. Solo

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p sempre

pizz.

“O gô, quando começava a agir, propagava-se de baixo para cima,
A luz era cortada e não se via nada (...)”

“(...) os mais fortes queriam sempre subir mais alto.
Sem dúvida, sentiam que quanto mais subissem, menos o ar lhes faltava.
E é por isso, que as crianças e os mais fracos encontram-se embaixo, e os mais fortes por cima.
Nesse combate da morte, o pai já não sabia que seu filho estava lá, debaixo dele.”

Não se vi - a. ma - da com a luz a - pa - ga

ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux

ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux per - pe - tua

ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux per - pe - tua Do - mi -

ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux per - pe - tua Do - mi -

85

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hrn.

C Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Pno.

S. Solo

T. Solo

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Somente no Salão da Lembrança
- um espaço reservado para reflexões -
reúnem a calma e a luz do sol.
[ao terminar a fala a narradora deve começar um choro contido...]

da

ne et lux per pe tua

ne et lux per pe tua

bico

Marcílio Onofre

CANTATA BRUTA

INTERMEZZO (2011)

ca. 1min.30s

[illegible]

11 INTERMEZZO 3

Instrumentation:

- Pic.
- Fl.
- Ob. (1,2)
- Cl. (1,2)
- Bsn. (1,2)
- Hn. (1,2)
- C Tpt. (1,2)
- Tbn. (1,2)
- Tba.
- Perc. 1
- Perc. 2
- Pno.
- Vln. I.A
- Vln. I.B
- Vln. II.A
- Vln. II.B
- Vla. I
- Vla. II
- Vc. I
- Vc. II
- Cb.

Measure 11: Piccolo and Flute enter with a rapid sixteenth-note pattern. Bassoon and Horns provide harmonic support. Percussion 1 and 2 play a rhythmic pattern. Piano plays a complex sixteenth-note figure. Violins and Violas play a melodic line with dynamic markings *ff* and *p*. Violoncellos and Contrabass play a melodic line with dynamic markings *ff* and *ff non div.*

Measure 12: The Piccolo and Flute continue their pattern. The Bassoon and Horns play a melodic line. Percussion 1 and 2 play a rhythmic pattern. Piano plays a complex sixteenth-note figure. Violins and Violas play a melodic line with dynamic markings *ff* and *p*. Violoncellos and Contrabass play a melodic line with dynamic markings *ff* and *ff non div.*

Measure 13: The Piccolo and Flute continue their pattern. The Bassoon and Horns play a melodic line. Percussion 1 and 2 play a rhythmic pattern. Piano plays a complex sixteenth-note figure. Violins and Violas play a melodic line with dynamic markings *ff* and *p*. Violoncellos and Contrabass play a melodic line with dynamic markings *ff* and *ff non div.*

Measure 14: The Piccolo and Flute continue their pattern. The Bassoon and Horns play a melodic line. Percussion 1 and 2 play a rhythmic pattern. Piano plays a complex sixteenth-note figure. Violins and Violas play a melodic line with dynamic markings *ff* and *p*. Violoncellos and Contrabass play a melodic line with dynamic markings *ff* and *ff non div.*

4 **A** - J = 70 INTERMEZZO Poco meno mosso J = 60

15

Pic. *ffz*

Fl. *ffz*

Ob. (1,2) *ffz*

Cl. (1,2) *ffz*

Bsn. (1,2) *ffz*

Hr. (1,2)

C Tpt. (1,2) *senza muto*

Tbn. (1,2) *senza muto*

Tba. *ffz*

Parc. 1 *ffz*

Parc. 2 *ffz*

Pno. *ffz* *giocando rapido nas cordas do piano abafado assim que se car* *ffz*

Vln. I.A. *ffz* *Poco meno mosso* *molto sul pont. ->* *p*

Vln. I.B. *ffz* *molto sul pont. ->* *p*

Vln. II.A. *ffz* *molto sul pont. ->* *p*

Vln. II.B. *ffz* *molto sul pont. ->* *p*

Vla. I. *ffz* *molto sul pont. ->* *p*

Vla. II. *ffz* *molto sul pont. ->* *p*

Vc. I. *ffz* *molto sul pont. ->* *p*

Vc. II. *ffz* *molto sul pont. ->* *p*

Cb. *ffz* *molto sul pont. ->* *p*

INTERMEZZO

5

23

Pic.

Fl.

Ob.
(1,2)

Cl.
(1,2)

Bsn.
(1,2)

Hr.
(1,2)

C Tpt.
(1,2)

Tbn.
(1,2)

Tba.

Perc. I

Perc. II

Pno.

Vln. IA

Vln. IB

Vln. IIA

Vln. IIB

Vla. I

Vla. II

Vcl. I

Vcl. II

Cb.

This musical score page, numbered 23, contains staves for various instruments. The top section includes woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe 1&2, Clarinet 1&2, Bassoon 1&2) and brass (Horn 1&2, Trumpet 1&2, Trombone 1&2, Tuba). Below these are Percussion I and II, Piano, and a large section for strings (Violins IA & IB, Violins IIA & IIB, Violas I & II, Cellos I & II, and Double Bass). The string section features long, sustained notes with bowing marks. Dynamic markings such as *f*, *mf*, *ffz*, and *fff* are present throughout the score. Performance instructions like "soffio" (breath) and first/second endings are also included.

INTERMEZZO

6 28

Picc.

Fl.

Ob. (1,2)

Cl. (1,2)

Bsn. (1,2)

Hr. (1,2)

C Tpt. (1,2)

Tbn. (1,2)

Tba.

Parc. 1

Parc. 2

Pno.

Vln. I.A.

Vln. I.B.

Vln. II.A.

Vln. II.B.

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

Ch.

Cantata Bruta
Ninguém me Olhava

Ao voltar do **desmaio**, vi que estava sozinha no **Parque** Aliança,

assaltada e **estuprada**. Minha bolsa e meus documentos estavam

espalhados **no chão**, mas não peguei nada. Saí dali descalça, a roupa

[illegible]

uma dor que tenho **no peito**; as pessoas passavam, eu pedia socorro,

A word cloud visualization of the text 'ninguém me olhava.'. The words are arranged in a circular pattern, with 'ninguém' appearing most frequently and 'me olhava.' appearing less frequently. The words are in a light blue color and are of varying sizes, with 'ninguém' being the largest and 'me olhava.' being the smallest. The background is white.

Surdez Necessária



17

Picc. *marcato* *mf*

Fl. *marcato*

Ob.

B♭ Cl. *I. II. marcato* *f* *mf*

Bsn. *mf*

Hr. 1

Hr. 2

C Tpt. *p*

Tbn. *p*

Tuba *p*

17

Timp. *f*

17

Perc. *ff*

17

Pno. *ff*

Sop.

T.

B.

17

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *ppp* *p*

Cb. *p*

Surdez Necessária

9

62

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hrn. I

Hrn. 2

C Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Perc.

Pno.

Sop.

In - do do Mor - ro

Do - na Mar - ta

Do - na Mar - ta

Ten.

f

Te - nho me - do dos ti - ros e da vi - o

me - do

B.

Do - na Mar - ta

me - do

Homem: Dona Laura Oliveira Rodrigo Octávio - 100 anos - que todos os verões deixa o confortável casarão de Botafogo e vai para a chácara da família no Alto da Boa Vista - vizinha do Morro Dona Marta, um dos mais violentos do Rio...

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ob.

Surdez Necessária

70

Picc. *mf*

Fl. *pp*

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr. 1

Hr. 2

C Tpt.

Tbn. I, II

Tuba

70

Timp.

70

Parc.

70

Pno. *f*

70

Sop. *f*

lên - cia do bair - ro. Eu - ti -

T. *f*

dos ti - nos. Eu - Ti -

B. *f*

dos ti - nos. Eu - ti -

Homem: ...tem um jeito de driblar o medo
que os tiroteios provocam nos moradores da região.

Mulher: para exorcisar o medo
que eu tenho dos tiros, se eu estiver
usando meu aparelho de surdez...

...eu tiro!

(disparo dos sons gravados)

70

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch. *mf*

Surdez Necessária

11

76

Pic. *pp*

Fl. *pp* *dolce*

Ob. *p*

B♭ Cl. *pp* *dolce*

Bsn. *p*

Hr. 1 *p*

Hr. 2 *p*

C Tpt. *dolce* *p*

Tbn. *pp*

Tuba

76

Temp.

76

Perc. *pppp*

Pno. *pp*

76

Sop. *sol!* *pp*

T. *sol!* *pp*

B. *sol!*

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb. *pp*

12

Surdez Necessária

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr. 1

Hr. 2

C Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Perc.

Pno.

Sop.

T.

B.

Narradora põe em vibração a taça tibetana próxima ao microfone auricular usando a baqueta de borracha, fundindo seu som às cordas.

Narradora articula levemente a taça tibetana com a baqueta

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

pp

mp

Cantata Bruta
Intervenção A

Eli-Eri Moura

Full score page for "Intervenção A" by Eli-Eri Moura. The score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The tempo is marked as ♩ = 60. The score is divided into measures, with a 4-measure section highlighted in the first system.

Instrumentation and Dynamics:

- Flutes (Fl 1, Fl 2):** Dynamics range from *ff* to *pp*.
- Oboes (Ob 1, Ob 2):** Dynamics range from *ff* to *pp*.
- Clarinets (Cl 1, Cl 2):** Dynamics range from *ff* to *pp*.
- Bassoons (Bsn 1, Bsn 2):** Dynamics range from *ff* to *pp*.
- Trumpets (Tpt 1, Tpt 2):** Dynamics range from *ff* to *pp*.
- Trombones (Tbn 1, Tbn 2):** Dynamics range from *ff* to *pp*.
- Tuba (Tba):** Dynamics range from *ff* to *pp*.
- Timpani (Timp):** Dynamics range from *pp* to *ff*.
- Percussion 2 (Perc 2):** Dynamics range from *pp* to *ff*.
- Violins (Vl 1, Vl 2):** Dynamics range from *ff* to *pp*.
- Viola (Via):** Dynamics range from *ff* to *pp*.
- Violoncello (Vlc):** Dynamics range from *ff* to *pp*.
- Double Bass (CB):** Dynamics range from *ff* to *pp*.

Performance Instructions:

- Tempo: ♩ = 60
- Measure markings: 4
- Dynamic markings: *ff*, *pp*, *ppp*, *pppp*
- Articulation: *frull.* (flourish)
- Phrasing: *Tam tam* (tamtam)

ESTRUPO
(A Giganteza Morgue no. 90)

Soluto 2 = 80 **4** **A** **8** J. Orlando Alves (2011)

Woodwinds: Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet in Bb I & II, Bassoon I & II, Horn in F I & II, Trumpet in C I & II, Tenor Trombone I & II, Bass Trombone, Tuba.

Percussion: Percussionist I (Allegro), Timpani, Percussionist V (Gran Caixa, Prato Susp., Tam-tam), Prato susp., Tam-tam.

Vocal Ensemble: Soprano, Alto, Tenor, Bass. Lyrics: *nam - da, nam - da, nam - da, nam - da.*

Piano: Solo, *mf*, *f*.

Strings: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso. Dynamics: *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *f*, *pp*, *p*.

Performance Instructions: *Sul pont.* (multiple instances), *pp*, *p*, *mp*, *f*, *ppp*.

[illegible]

25 4

E 28

Fl. I e II *ff*

Ob. I e II *ff*

Cl. I e II *ff*

Ban. I e II *ff*

Hr. I e II *f* *mf*

C. Tpt. I e II *f* *mf*

Tbn. I e II *mf* *f* *mf*

B. Tbn. *mf* *f* *mf*

Tba. *f* *mf*

Perc. I *ff* *Chicote* *f*

B. D. *ff*

S. *De - go De - go*
cresc. decresc. ff

A. *la - da la - da*
cresc. decresc. ff

T. *De - go De - go*
cresc. decresc. ff

B. *la - da la - da*
cresc. decresc. ff

Pno. *ff* *mf*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vcl. *ff* *ord.* *pp*

Cb. *ff* *ord.* *pp*

Narrador:
"Fernanda, 12 anos, está indo para a escola da Fazenda Serrinha, a 38 quilômetros de Goiânia, Goiás, quando é atacada por Vicente e João Maria - dois conhecidos da família dela."

29

F

32

Fl. I e II

Ob. I e II

Cl. I e II

Bsn. I e II

Hr. I e II

C. Tpt. I e II

Tbn. I e II

B. Tbn.

Tba.

B. D.

Prato Sus.

Cym.

S.

A.

T.

B.

Narrador:

"Arrastada para o matagal,"

Prato Sus.

Narrador:

"... o sangue recolhido de seu peçoço é conservado durante quatro dias numa geladeira"

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[illegible]

CANTATA BRUTA

Massacre na Escola

Gigantesca Morgue Nº16

Valério Fiel

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Sons Interface

Texturas

Narrador

Violino I

Violino II

Viola

Cello

0m10s

SIRENES

2m20s

Sons Urbanos

ff

p

(dosar as texturas de modo a valorizar a parte coral/instrumental)

0m0s: Quando souo o alarme de incêndio do colégio, as crianças retiradas às pressas cruzaram o portão de saída correndo e estranharam não haver nenhum sinal de fogo.

2m35s De repente tiros vindo da floresta ao lado...

2m45s

due

due

pp

massacre na escola

2

6

S. *mp* *pp* *f* *f* *pp*

M A S S A

A. *mf* *p* *p* *pp*

R E A S A

T. *p* *f* *sfz* *f* *p* *f*

A C S E C

B. *p* *p* *f* *pp*

R S A

S. I. 6 **Firearm1-R6-loop** **AK2-Gm-loop** **Knife**

6 Q Q W E

Tex.

6

Nar.

VI. I 6

VI. II 6 *pp* *due* *solo* *due* *pp*

Vla. 6 *pp* *due* *pp*

Vc. 6 *pp* *solo*

massacre na escola

3

16

S. *sfz p* *mf* *f*

A. *p*

T. *pp*

B. *p* *mp* *p* *mp* *p*

S. I. *AK2* *AK2-5m-loop-back* *Canon-Re* *Sirene carrolow*

16 R T E U

Tex.

Nar.

16

VI. I *p*

VI. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *p* *pp*

massacre na escola

4

25

S. *p* *p* *mp* *f*

A. *p* *mp* *f*

T. *p* *mp* *f*

B. *f* *mp*

S. I. 25 **AK47**

25 I

Tex.

Nar. 25

25 Algumas crianças fugiram de volta
ao prédio, outras se jogaram no chão,
mas em poucos segundos, ao fim da
descarga de balas estavam mortas 4
meninas e uma professora

VI. I 25 *pp* *mf*

VI. II 25 *f*

Vla. 25 *mf* *p*

Vc. 25 *mf*

massacre na escola

5

34 *p* *p* *f* *p*

S. R S M A SS A

A. C S M A SS A CR

T. *pp* *p* *mp* *mf*

B. *mf* *p*

M A SS A

34 **Firearm reverse** **Fsh-reverse**

S. I. O P Y

Tex.

34

Nar.

34 *p* *f* *pp* *p*

VI. I

34 *p* *f* *p*

VI. II

34 *p* *f* *p*

Vla.

34 *f* *p*

Vc.

massacre na escola

6

44

S. *f* CR *f* E. *p* S. *p*

A. *f* E. *p* R. M.

T. *f* A CR *ff* E. CS

B. CR E C

44

S. I.

44

Tex.

44

Nar.

44

VI. I. *solo* *pp* *div.*

VI. II. *solo* *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp* *solo*

massacre na escola

7

53

S.

A.

T.

B.

53

S. I.

53

Tex.

53

Nar.

53

Vl. I

53

Vl. II

53

Vla.

53

Vc.

53

AK1-chordseq

Após o banho de sangue, os dois adolescentes assassinos foram apanhados pela polícia quando se evadiam em direção a um carro estacionado nas proximidades da mata... o porta-malas... cheio de armas...

Lgrimas Minhas

$\text{♩} = 100$

A 12.7"
6.2.25
Hit 02

[sempre sussurrado]
Ao voltar... ... do desmaio ...
pp sempre

Narradora

Soprano

10 22.0"
10.2.68
Hit 01

B 57.6"
30.2.02
Hit 03

Narr. ... vi que estava sozinha

S. *pp* *p* *ppp*

La - gri - mas mi - nhas,

21

Narr.

S. la - gri mas mi - nhas

32 1'03.7"
34.1.27
Hit 04

D

Narr. pedi socorro...

S. *mf*

ah Nin - guém me a - ju - dou...

42

Narr.

S. so - zi - nha e nu - a

49

Narr.

S.

Cantata Bruta
Hiroshima

Eli-Eri Moura

Hiroshima Eli-En Moura

Measures: I, II, III, IV

Vocal Parts:

- SOP Solo:**

ME 20
 Aos poucos consigo ficar em pé... Quanto tempo faz? Mais de um mês! Um espelho... Mamãe, um espelho... Meu Deus, não acredito que este rosto seja meu!
- TENOR:**

ME 20
 Faz um mês? Acho que estou voltando a ver. Vejo seu vulto, Mamãe... Meus braços... Pareço uma leprosa! Como está meu rosto?

Instrumental Parts:

- Fl 1
- Tpa 1
- Tpa 2
- Tpt 1
- Tpt 2
- Tbn 1
- Tbn 2
- Tba
- Temp
- Perc 2
- Vl1
- Vl2
- Vla
- Vlc
- CB

Hiroshima

3

Handwritten musical score for the piece "Hiroshima". The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoons 1 & 2), brass (Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2), strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass), piano, and vocal parts (Soprano Solo, Soprano & Contralto, Tenor & Bass). The score includes measures 22, 25, 28, and 31. The lyrics are in Portuguese and include the phrase "A TOR!" circled in blue. The vocal parts have lyrics: "Eu vos afirmo: tenho comigo esta fita, em que estão gravadas as vozes de Jesus e de Nossa Senhora!", "A - le - lu - ia", and "Salve NoSSa DeUSa VOA - o". There are handwritten annotations in blue and red ink, including a large blue "W" and a red "Suzy".

Fl 1 22 25 28 31

Fl 2 22 25 28 31

Ob 1 22 25 28 31

Ob 2 22 25 28 31

Cl 1 22 25 28 31

Cl 2 22 25 28 31

Fg 1 22 25 28 31

Fg 2 22 25 28 31

Tpa 1 22 25 28 31

Tpa 2 22 25 28 31

Tpt 1 22 25 28 31

SOP Solo 22 25 28 31

S e C 22 25 28 31

T e B 22 25 28 31

Pno 22 25 28 31

VI I 22 25 28 31

VI II 22 25 28 31

Vla 22 25 28 31

Vlc 22 25 28 31

CB 22 25 28 31

A TOR!

Eu vos afirmo: tenho comigo esta fita, em que estão gravadas as vozes de Jesus e de Nossa Senhora!

A - le - lu - ia

Salve NoSSa DeUSa VOA - o

Suzy

Hiroshima

4

34 37 40 43

Fl 1 34 37 40 43

Fl 2 34 37 40 43

Ob 1 34 37 40 43

Ob 2 34 37 40 43

Cl 1 34 37 40 43

Cl 2 34 37 40 43

Fg 1 34 37 40 43

Fg 2 34 37 40 43

Tpa 1 34 37 40 43

Tpa 2 34 37 40 43

Tpt 1 34 37 40 43

Tpt 2 34 37 40 43

Tbn 1 34 37 40 43

Tbn 2 34 37 40 43

SOP Solo **ATRIZ** Foi ontem? Escuto gente rezando, gemendo, gritando enlouquecida. Estamos num hospital, Mãe? Vomito... sangue. Sinto dor no ouvido esquerdo, escorre um pus...

ME 220 43

Soprano vi - da Foi sal - va e D Que ide m

S e C Salve mui-sa brrhiora...

T e B 34 37 40 43

Vt1 34 37 40 43

Vt2 34 37 40 43

Vla 34 37 40 43

Vlc 34 37 40 43

CB 34 37 40 43

Hiroshima

5

Handwritten musical score for "Hiroshima". The score is written on a page numbered 5. It features a variety of musical staves, including woodwinds (Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoons 1 & 2), brass (Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2, Tuba, Timpani, Percussion 2), strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass), and vocal parts (Soprano Solo, Tenor Solo, and a Chorus section labeled "S e C").

Key annotations and corrections include:

- Handwritten notes and markings:** Numerous handwritten notes, including "A - le - luia" and "A - le - luia A - le - luia", are written in the vocal parts. There are also handwritten "V" and "VI" markings throughout the score.
- Boxed text:** A blue box contains the text: "irmãos, Nossa Senhora diz que hoje, 17 de março de 2000, é o dia do fim do mundo, pois ninguém, mais, está seguindo as leis divinas. Mas uma arca vos levará a todos vós, meus quinhentos fiéis, para o Reino de Deus." This text is written in Portuguese and is likely a reference to the end of the world.
- Handwritten corrections:** There are several handwritten corrections, including "A - le - luia" and "A - le - luia A - le - luia", which appear to be corrections to the vocal parts.
- Handwritten markings:** There are many handwritten markings, including "V" and "VI", which are likely corrections to the musical notation.

Hiroshima

The image shows a page from a musical score, likely for a play or concert. The score is written for various instruments and voices. The instruments listed include Ob 1, Ob 2, Cl 1, Cl 2, Fg 1, Fg 2, Tpa 1, Tpa 2, Tpt 1, Tpt 2, Tbn 1, Tbn 2, Tuba, Timp., SGP Solo, S e C, Te B, Vl I, Vl II, Vla, Vlc, and CB. The score is divided into measures, with measure numbers 67, 70, and 73 visible. There are several handwritten annotations and markings on the score, including "ATB 121", "Suzey", "Mamãe!! Estou cega!", "O que aconteceu? Estou soterrada...", "ATOB", "Sim, meus irmãos, a arca é o nosso templo Aqui em Kanungu, no coração da África!", and "da vez". The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols.

Hiroshima

8

76 79 82

Fl 1 76 79 82

Fl 2 76 79 82

Cl 1 76 79 82

Cl 2 76 79 82

Fg 1 76 79 82

Fg 2 76 79 82

Tpa 1 76 79 82

Tpa 2 76 79 82

Tpk 1 76 79 82

Tpt 2 76 79 82

Tbn 1 76 79 82

Tbn 2 76 79 82

Tuba 76 79 82

Timp. 76 79 82

SOP Solo *MISERÓ* Então, meus irmãos, tranquem-nos dentro dela e banhai-vos,
su-a-vi-oa-toi sal-va E O a-ra-i-m-par - tu

S e C *ATO 2* 3ª VEZ
a-ra-ca E O nos-so tem-plo nos-so tem-plo E a-ra-ca
E O nos-so tem-plo nos-so tem-plo E a-ra-ca

T e B 76 79 82

VI1 76 79 82

VI2 76 79 82

Vla 76 79 82

Vlc 76 79 82

CB 76 79 82

Hiroshima

[illegible]

Hiroshima

10

[illegible]

Hiroshima

11

Meu nome é Muyo Kataoka.
Tenho 24 anos, trabalho na
indústria de armas da
Kintabuchi, em Nagasaki.
São 11 da manhã de 9 de
agosto de 1945. Vou sair
com algumas colegas para
descansar no lado de fora
da fábrica, sob uma marquise.

ME 230

SEBUE

GARRAFÃO

Quem morreu vir

FINAL

on Quarta

Cantata Bruta
Quer Prosseguir? (final)

Eli-Eri Moura

Vl1
pp
 Vl2
pp
 Vla
pp
 Vlc
pp
 CB
pp

Deitado em seu leito de hospital, o psiquiatra canceroso Richard Faw - 71 anos - em estado terminal - tem três agulhas espetadas no braço, ligadas a três garrafas de soro contendo substâncias mortíferas. Em seu colo, a tela de matriz ativa de um laptop exibe a mensagem:

"Se você teclar o botão com o SIM, uma injeção letal o matará em 30 segundos.
 Quer prosseguir?"