



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**A composição do espetáculo “Uma viagem ao céu”:
diálogos entre a música-teatro e a referencialidade.**
José Adriano de Sousa Lima Júnior

João Pessoa
Julho de 2022



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

A composição do espetáculo “Uma viagem ao céu”: diálogos entre a música-teatro e a referencialidade.

José Adriano de Sousa Lima Júnior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Composição musical

Linha de pesquisa: Processos criativos em música

Orientador: Prof. Dr. José Orlando Alves

João Pessoa
Julho de 2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na publicação Seção de Catalogação e Classificação

L732c Lima Júnior, José Adriano de Sousa.

A composição do espetáculo "Uma viagem ao céu" :
diálogos entre a música-teatro e a referencialidade. /
José Adriano de Sousa Lima Júnior. - João Pessoa, 2022.
156 f. : il.

Orientação: José Orlando Alves.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Composição musical - Intertextualidade. 2.
Música-teatro. 3. Cancioneiro. I. Alves, José Orlando.
II. Título.

UFPB/BC

CDU 78.02(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

**Título da Dissertação: A composição do espetáculo “Uma Viagem ao Céu”:
diálogos entre a música-teatro e a referencialidade.**

Mestrando(a): José Adriano de Sousa Lima Júnior

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Orlando Alves
Orientador/UEPB

Prof. Dr. Vladimir Alexandre Pereira Silva
Membro Interno do Programa/UEPB

Prof. Dr. Ticiano Albuquerque de Carvalho Rocha
Membro Externo ao Programa/UEPB

João Pessoa, 15 de julho de 2022

DEDICATÓRIA

À Jaine de Sousa Barbosa, minha esposa, amiga, companheira e confidente, sem seu apoio e incentivo este trabalho certamente não teria o mesmo sabor.

À minha filha Clarice, que trouxe mais beleza e cor à nossa vida. Que venham muitos outros momentos musicais e que desemboquem em mais melodias sob sua gargalhada gostosa! Papai te ama!

A vocês duas dedico o fruto desta pesquisa e de muito trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao Eterno, dono da vida, da ciência, da beleza e da arte. Sem Quem nada podemos fazer, dizer ou ser, pois Ele é tudo em todos e por Ele nós vivemos, movemo-nos e existimos.

Agradeço à minha família, especialmente à minha esposa Jaine, pelo apoio e incentivo, bem como pela compreensão, visto que fez parte dessa construção acadêmica sendo meu alento e minha força em diversos momentos. Que sorte a nossa termos a nós!

À minha mãe, pelos conselhos, pela sabedoria entalhada ao longo dos anos, por poder me ouvir e orientar dentro de tantos caminhos. Ao meu pai, primeira referência musical e pelo lema dito há anos: “nunca desista dos seus sonhos”. Todas as minhas conquistas ecoam essa frase sobre meus ombros e ela veio dos seus lábios, pai. À minha irmã, pela amizade e parceria, por ter dividido comigo todos esses anos. Que venham muitos outros!

Ao professor José Orlando Alves, meu orientador, por ter aceitado ser meu orientador e me permitir crescer enquanto pesquisador e compositor. Eu agradeço por todo o comprometimento ao longo dos anos que estivemos trabalhando juntos. Sem dúvida, minha prática enquanto compositor e pesquisador foram tocadas pelo seu trabalho.

Ao corpo docente da UFPB e à secretaria, que foram de suma importância na conclusão desse curso e nos trâmites referentes ao mesmo, assim como à agência CAPES, pelo financiamento e pelo incentivo à pesquisa no Brasil.

O tempo destrói tudo aquilo que ele não ajudou a construir.
Emmanuel

RESUMO

O trabalho tem como objetivo abordar a pesquisa acerca das características referentes ao gênero música-teatro (SALZMAN; DÉSI, 2008) aliado ao estudo de procedimentos intertextuais (LIMA, 2015; KRISTEVA, 1967; BAKHTIN, 1988; FIORIN, 2006; KAPLAN, 2006). Como resultado dessa investigação, abordaremos o processo composicional do espetáculo “Uma viagem ao céu”, que foi composto e estruturado correlacionando elementos advindos da cultura de tradição oral nordestina abordada no folheto de cordel *Uma viagem ao céu*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918) e canções do *Cancioneiro da Paraíba* (SANTOS; BATISTA, 1993). A música-teatro é uma forma de compreensão artística válida que foi capaz de abarcar a realidade musical que surgiu no Pós-Segunda Guerra Mundial, além de abrigar as formas de expressão musical e teatral inéditas que foram descobertas na segunda metade do século XX, englobando, assim, diversas possibilidades de técnicas composicionais, fossem essas: gestos, semânticas, dispositivos eletrônicos ou afins. A dissertação foi estruturada em três capítulos. No capítulo 1, abordamos questões específicas da música-teatro, suas características, além de relacionar alguns exemplos retirados do espetáculo. No capítulo 2, abordamos a composição sob o viés da intertextualidade, da literatura de cordel e de qual a sua importância no contexto do gênero escolhido. E, por fim, no capítulo 3, abordamos as partes constituintes do espetáculo “Uma viagem ao céu”, as respectivas cenas, comentando trechos do processo composicional e o uso das características do gênero música-teatro, das ferramentas da intertextualidade e de suas respectivas estratégias composicionais.

Palavras chave: Composição; Música-teatro; Intertextualidade; Cancioneiro.

ABSTRACT

The aim of this study is to approach about the characteristics related to the music theater genre (SALZMAN & DÉSI, 2008) associated with the study of intertextual procedures (LIMA 2011, KRISTEVA, 1967; BAKHTIN, 1988; FIORIN, 2006 e KAPLAN 2006). As a result, it will be considered the compositional process of the show "Uma Viagem ao céu", that was composed and structured correlating some aspects from Northwestern Oral Tradition Culture addressed in the cordel literature "Uma viagem ao céu" by Leandro Gomes de Barros (1865-1918), and songs of *Cancioneiro da Paraíba* (SANTOS; BATISTA, 1993). The music theater is a form of valid artistically understanding that was able to embrace the musical reality which emerged after the Second World War. Besides housing the unprecedented forms of musical and theatrical expression that were discovered in the second half of the 20th century, thus encompassing several possibilities of compositional techniques, be they gestures, semantics, electronic devices, or the like. The master thesis was organized in three chapters. In the first chapter, it was approached specific topics of music theater, its characteristics, as well as, to link some examples removed from show. In chapter two, it was considered the composition from the viewpoint of intertextuality, of cordel literature and what its importance is in the context of the chosen genre. And, the last chapter was addressed to the formative parts of the show "Uma viagem ao céu", its the respective scenes, commenting on excerpts from the compositional process and the use of the characteristics of the music theater genre, the tools of intertextuality, and their respective compositional strategies.

Keywords: Composition; Music Theater; Intertextuality; Songbook.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Apresentando a estrutura da Sonata de Beethoven	33
Tabela 2 - <i>Atualidades: Kreutzer 70</i> , de Gilberto Mendes	33
Tabela 3 - Estrutura organizacional do <i>Cancioneiro da Paraíba</i> (1993) com suas seções.....	59
Tabela 4 - Planejamento originário da seção A da obra “Uma viagem ao céu”	63
Tabela 5 - Planejamento estrutural da parte B da obra “Uma viagem ao céu”	69
Tabela 6 - Planejamento macro estrutural original da parte C	76

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Partitura de Gilberto Mendes apresentando as indicações cênicas da <i>Sonata Kreutzer</i>	28
Figura 2 - Trecho da cena 3, mostrando a inserção de textos adicionais à obra originária, assinados com colchetes estão os textos de Leandro Gomes de Barros discriminados, além de mostrar textos de rubrica que orientam os cantores/atores dentro das cenas	29
Figura 3 - Qr Code que aciona o áudio do “Som angelical” aplicado dentro da terceira cena do espetáculo “Uma viagem ao céu”	30
Figura 4 - Trecho do Episódio I, em que é tocado a melodia do “Cavalo marinho” no final da cena 3	34
Figura 5 - Composição cênica dos gestos do maestro em <i>Modelle (Ausarbeitungen) Nostalgie (ou Visible Music II)</i> , de Dieter Schnebel (1930-2018)	35
Figura 6 - Trecho inicial do trecho da cena 3, da parte A, que expressa a conversa entre o narrador e a “alma perdida”. Podemos observar as interações cênicas entre o violoncelista e o “homem falido”. A indicação da fala mensurada, na parte do violoncelo, ocorre com a notação da cabeça da nota em ‘x’	36
Figura 7 - Primeira linha do texto com a melodia que percussionista deverá cantar e, a partir dessa sugestão, montar os versos seguintes.....	38
Figura 8 - Excerto da partitura de “Cidades”, de Gilberto Mendes, discutido por Magre (2017)	39
Figura 9 - Trecho da obra que apresenta o uso de áudios, músicas e sons pré-gravados que compõem o enredo da obra e colaboram para a construção da trama	41
Figura 10 - Melodia “Ô, papai, chame mamãe” do <i>Cancioneiro da Paraíba</i> , mostrando o trecho inicial da melodia que foi base da sonoridade do trecho da estrutura composicional	46
Figura 11 - Demonstração dos blocos de acordes resultantes da compressão da melodia em uma sobreposição de dois acordes. O acorde generativo se encontra na primeira linha da figura e os demais são suas transposições	47
Figura 12 - Trecho da cena “Lembrança do avô”, com a utilização dos acordes que foram retirados da manipulação da melodia do cancionero	47
Figura 13 - Trechos da melodia original que foram usados na composição da nova melodia	48

Figura 14 - Trecho inicial do Episódio “Cavalo marinho” com a nova melodia resultante da expansão motivica realizada dentro da obra “Uma viagem ao céu”	49
Figura 15 - Na primeira parte, os quatro primeiros compassos da Invenção de Bach, logo abaixo a invenção de Kaplan, tomando por base a primeira obra	50
Figura 16 - Canção “O mar”, base do episódio gastronômico do espetáculo “Uma viagem ao céu”	50
Figura 17 - Trecho de <i>Uma viagem ao céu</i> , de Leandro Gomes de Barros	58
Figura 18 - Trecho da partitura do pandeirista, no qual há abertura à improvisação.....	65
Figura 19 - Trecho inicial do “Samba lamentoso” com as rubricas de cena e melodia da canção	67
Figura 20 - Segunda página da cena do encontro de Chico com a Alma. Detalhe para as rubricas de cena e participação do violoncelista	69
Figura 21 - Trecho com o padrão de Ijexá tocado pela bateria e pelo agogô	72
Figura 22 - Trecho do texto original que gerou a criação da “Canção de São Pedro” ...	73
Figura 23 - Trecho “Canção de São Pedro” dos compassos 35 ao 38. Com atenção especial aos compassos 37 e 38 na utilização do recurso harmônico <i>constant structure</i>	74
Figura 24 - Trecho da partitura do “Episódio gastronômico”, com as falas do clarinetista e saxofonista	76
Figura 25 - Detalhe da cena da “Perca da herança” com região destacada, no compasso 3, apresentando a notação utilizada na indicação do Vocoder, presente na parte da Sogra	78
Figura 26 - Momento da cena em que é encontrado o diamante no bolso de Chico, com detalhe para a rubrica no canto superior da partitura	80

PARTE I – DISSERTAÇÃO

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
Capítulo 1: Música-teatro	18
1.1 Panorama Histórico	18
1.2 (De)limitações a (in)definições	23
1.3 Característica do gênero música-teatro: convergências e divergências ...	26
1.3.1 Primeira característica	26
1.3.2 Segunda característica	29
1.3.3 Terceira característica	32
1.3.4 Quarta característica	34
1.3.5 Quinta característica	39
Capítulo 2: Intertextualidade entre cordel, cancionero e espetáculo	42
2.1 (Inter)textualidade e (inter)relações	42
2.2 Referencialidade, cordel e <i>Cancioneiro da Paraíba</i>	51
2.2.1 Cordel	54
2.2.2 Leandro Gomes de Barros: o poeta e a obra	55
2.2.3 <i>Uma viagem ao céu</i>	57
2.2.4 O <i>Cancioneiro da Paraíba</i>: as canções e suas reverberações	58
Capítulo 3: O espetáculo “Uma viagem ao céu”	60
3.1 Parte A	61
3.2 Parte B	68
3.3 Parte C	74
CONCLUSÃO	81
REFERÊNCIAS	83
ANEXOS	89

INTRODUÇÃO

Ao longo da vida, muitas experiências marcam nossa trajetória, algumas das quais ecoam apenas por um instante, de forma exclusiva, enquanto outras podem ser percebidas até os trechos finais da nossa existência. A minha formação musical inicial se deu em casa, ainda na infância, por meio da influência do meu pai, que era exímio violonista. Dele foram os primeiros acordes que ouvi e foi por causa dele que absorvi parte do meu referencial sonoro, sobretudo aquele ligado à música popular brasileira, além de blues, jazz e pop, gêneros dos quais ele também era ouvinte e intérprete. Foi assim que nasceu o meu fascínio pela música.

Muito embora eu tenha tido no meu pai a primeira referência, foi com Fabrício Sousa que, aos onze anos de idade, comecei a aprender violão de forma sistemática. A partir desse momento, meu interesse pelo tema só aumentou. Nessa época, além de tocar em grupo, fiz curso de teatro, no Severino Cabral, em Campina Grande - PB, com a professora Challenga Barros. Foi a primeira formação no campo da dramaturgia que tive, um marco na minha trajetória. Nesse período, tive, igualmente, uma iniciação à técnica do *clown*, oportunidade na qual descobri certa vertente cômica.

Muito embora essas formações não tenham sido profissionalizantes, posso dizer que elas foram decisivas para definir parcialmente aquilo que constitui a minha filosofia musical e artística, motivo pelo qual, aos dezessete anos, decidi prestar o vestibular para o curso de Música, na Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, optando pela Licenciatura, com ênfase em Canto. Passei dois anos sob a tutela de professores como Sara Martins, Malú Mestrinho e Vladimir Silva. Durante este tempo, interpretei repertório diversificado e de formação, cantando música brasileira, ópera, canções de câmara ao mesmo tempo em que participava do Coro de Câmara de Campina Grande. É, portanto, da confluência dessas vivências, e mais particularmente da estreita relação que tenho com a música e o teatro, que ao longo dos últimos anos venho alimentando o desejo de compor uma obra na qual eu pudesse explorar os elementos dessas duas linguagens artísticas.

Agora, no Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM da UFPB, ao longo do Mestrado em Composição, e sob a orientação do Prof. Dr. José Orlando Alves, essa ideia, enfim, pôde ser concretizada. É nesse contexto que nasce a composição do

espetáculo *Uma viagem ao céu*¹, com texto baseado no folheto de cordel² homônimo de Leandro Gomes de Barros (1865-1918)³, meu primeiro trabalho no campo da música-teatro.

A presente dissertação tem como objetivo geral contextualizar e refletir sobre a criação de um espetáculo, no âmbito de determinadas características do gênero música-teatro, que explore a relação entre composição, intertextualidade e referencialidade, correlacionando elementos advindos da cultura de tradição oral nordestina, abordados no cordel, com procedimentos composicionais relacionados à utilização de ferramentas intertextuais.

A opção pelo cordel tem como meta explorar e valorizar a literatura proveniente da cultura popular, contribuindo para a difusão e a preservação dessa forma poética. Ainda sobre essa égide, além da escolha pelo texto de um escritor de grande relevância e representativo para a nossa história, foi utilizado o *Cancioneiro da Paraíba* (SANTOS; BATISTA, 1993), obra que contém melodias, textos e parlendas transmitidas oralmente, há muitos séculos, e que constituem, de certo modo, a música tradicional do nosso povo, do litoral ao sertão da Paraíba. Essa ideia de compor algo em conexão com nosso povo-tempo-lugar, conforme observa Silva (2021), está em sintonia com o pensamento de L. Tolstói, que assim diz: “Se queres ser universal, canta primeiro a tua aldeia”. Concordando com essa premissa, Queiroz (2020) aponta que:

Sem simplificar a complexidade que permeia essa discussão e as múltiplas vertentes em torno dos conceitos de “criação” e “inovação”, as opções decoloniais que proponho aqui é pensar a criação musical como algo baseado na experimentação sonoro-cultural, na descoberta investigativa das muitas formas de fazer música em diferentes sociedades, na ruptura de modelos consolidados oriundos de perspectivas unilaterais de cultura, na pesquisa de ritmos, padrões harmônicos, motivos melódicos, estéticas vocais, instrumentos, entre outros aspectos que caracterizam a diversidade de músicas no mundo” (QUEIROZ, 2020, p. 182).

Essa forma de conceber a criação musical está em concordância com o processo de escrita do espetáculo “Uma viagem ao céu”, pois acreditamos que a academia pode e deve ser o lugar que possibilite estes diálogos entre tradição e modernidade, construindo, assim, pontes entre tais referências culturais e artísticas, aquilo que é local e o que é

¹ Optamos pela diferenciação das obras dentro do presente trabalho da seguinte forma: “Uma viagem ao Céu” a obra composta fruto da pesquisa desenvolvida dentro do mestrado. Já *Uma viagem ao céu* se refere ao cordel de Leandro Gomes de Barros.

² O cordel original é apresentado no Anexo 1.

³ Escritor paraibano nascido em 19 de novembro de 1865, na Fazenda da Melancia, no município de Pombal - PB. É considerado o rei dos poetas populares de seu tempo.

pretensamente universal. Nessa perspectiva, Queiroz (2020) aponta que a Universidade por ser:

Um espaço democrático de pesquisa e exploração da diversidade de músicas, inclusive no que tange às dimensões sintático-musicais que caracterizam cada uma delas, é um espaço legítimo de estímulo à criatividade, que parte do entendimento de que há muitas maneiras de se fazer música e que, como músicos, podemos, com base nas nossas e em outras culturas, (re)inventar as nossas formas próprias de criar música, individuais, mas coletivamente contextualizadas (QUEIROZ, 2020, p. 182).

A utilização de elementos da cultura popular de forma efetiva na criação musical, algo recorrente na história, pode ser, portanto, um dos caminhos para a construção de uma prática composicional que seja culturalmente contextualizada. Para melhor descrever a pesquisa realizada, esta dissertação está organizada em três capítulos. No capítulo 1, serão abordadas questões específicas sobre música-teatro, sua contextualização histórica e suas características, apresentando exemplos extraídos do espetáculo. No capítulo 2, antes do enfoque especificamente na composição, será discutida a intertextualidade, o cordel *Uma viagem ao céu* e seu autor, bem como o *Cancioneiro da Paraíba*. O capítulo 3 será dedicado às partes constituintes do espetáculo “Uma viagem ao céu” e suas respectivas cenas. Aqui, de modo geral, será abordado o processo composicional.

Capítulo 1: Música-teatro

1.1 Panorama Histórico

A música esteve por vezes, ao longo de sua história, atrelada a outras formas de arte. Esse fato pode estar relacionado, de forma intrínseca, com a expressão contínua tanto da arte como também da música (BOULEZ, 1987, p. 2). Essa perspectiva de diálogo se intensificou no período conhecido como Pós-Segunda Guerra Mundial, momento este em que os compositores buscavam alternativas nas formas de diálogo entre a música e diferentes formas de arte. Como exemplo, temos as artes visuais, de modo que havia dentro do mundo artístico, nesse período histórico, o interesse por uma nova música.

Em confluência com os compositores norte-americanos que estavam ligados a essa fase da composição, existiam iniciativas propensas à inovação musical que surgiram em Darmstadt, que se apresentavam como a frente europeia pela renovação e produção *avant-gard* de arte, fossem essas iniciativas vinculadas ao serialismo/dodecafonismo ou atreladas às performances musicais experimentalistas vinculadas à Cage. Havia, de fato, uma relação de interesse em dialogar com outras artes além da música, e que esse diálogo pudesse permear os trabalhos desses compositores durante a segunda metade do século XX. Sobre a situação das produções Pós-Segunda Guerra, Salzman pontua:

Vozes pequenas e orçamentos pequenos exigem um conceito de teatro pequeno, um teatro pequeno, um pequeno conjunto e, provavelmente, amplificação. Essas necessidades se combinam com preferências estéticas para produzir o tipo de peça que funciona bem em um pequeno teatro, mas que é difícil, senão impossível, para uma grande ópera ou companhia engolir⁴ (SALZMAN, 2008, p. 4)⁵.

Além disso, o até então incomum domínio sonoro da eletrônica parecia sugerir também outras experiências menos convencionais, especialmente as oferecidas pelo teatro musical experimental e buscava, através do uso de multimeios, reforçar essa teatralidade. Schwartz aponta que:

⁴ No original: “Small voices and small budgets require a small theater concept, a small theater, a small ensemble, and, probably, amplification. These needs combine with esthetic preferences to produce the kind of piece that works well in a small theater but which is difficult, if not impossible, for a large opera house or company to swallow”.

⁵ Todas as traduções são de autoria do autor.

A compatibilidade da eletrônica musical e visual (por exemplo, iluminação, slides, filme ou vídeo), cujas tecnologias geralmente se sobrepõem e interagem com um “clone” pré-gravado e a combinação simples do artista ao vivo e da fita pré-gravada pode ser interativa e teatral, principalmente quando o instrumento ou a voz é acompanhado por seu próprio “duplo” pré-gravado (SCHWARTZ, 1993, p. 143).

Tal relação com as tecnologias disponíveis dentro da época eram reflexo do desejo pelo traçado de diferentes caminhos entre meios entre o fazer musical e as outras formas de aplicação de mídias dentro das obras musicais. Sobre essas peças com a ligação eletrônica musical, Schwartz delimita algumas obras. Peças como:

[...] *Transicion II para piano, percussão e duas máquinas de fita* (1959) de Mauricio Kagel (1931-2008), *Echoi* (1963) de Lukas Foss (1922-2009), para quatro instrumentos e fita, e duas peças de Robert Erickson (1917-1997): *Ricercar à 5* (1966) para trombone e fita, escrito para Stuart Dempster (1936), e *Ricercar à 3 para contrabaixo e fita* (1967), escrito para Bertram Turetzky (1933)⁶ (SCHWARTZ, 1993, p. 143).

Essas obras são exemplos do interesse dos compositores, desse período histórico, por relações alternativas, até mesmo entre as tecnologias emergentes na época, como também as linguagens experimentalistas, na intenção de promover a interação do performer ao vivo com a parte pré-gravada. Essas relações com as multiferramentas também trouxeram diferentes possibilidades de criação para os compositores e performers. Compositores envolvidos com movimento vanguardista que também nutriam interesse pelo abandono de formas musicais consagradas, como sonatas, cantatas, oratórios, dentre outras.

No período do Pós-Segunda Guerra Mundial, a ópera estava entre os gêneros considerados como obsoletos. Como comenta Fernando Magre:

[...] ópera, que, embora tenha permanecido nas salas de concerto, passou a ser considerada por alguns compositores como uma forma ultrapassada. No entanto, ainda durante a primeira metade do século XX, houve diversas tentativas de aproximar a música de outras linguagens artísticas, especialmente das artes cênicas, mas a partir de concepções distintas do processo de criação operístico (MAGRE, 2016, p. 907).

⁶ No original: “[...] *Transicion II for piano, percussion and tow tape machines* (1965) by Mauricio Kagel (b.1931), Lukas Foss’s *Echoi* for four instruments and tape (1963), and two pieces by Robert Erickson (b.1917): *Ricercar à 5* for trombone and tape (1966), written for Stuart Dempster, and *Ricercar à 3* for double bass and tape (1967), written for Bertram Turetzky”.

Um dos principais motivos para esse abandono era que as óperas demandavam um grande arsenal estrutural; desprendiam dessa forma de grande esforço logístico, além de serem caras do ponto de vista de produção cênica e musical. Boulez comenta tal fato:

[...] quando você tem que considerar uma equipe permanente de aproximadamente 200 pessoas, os experimentos estão mais ou menos fora de questão. O pouco interesse do compositor pela ópera tradicional se deve, na verdade, à complexidade da aparelhagem⁷ (BOULEZ, 1987, p. 2).

Dessa forma, ainda segundo Boulez (1987), a ópera não permitia liberdades experimentais, que nesse momento se faziam necessárias aos compositores que buscavam agora uma linguagem moderna e atual. Além de estar, em grande parte, ligada diretamente com a toda música antiga já estabelecida e que os compositores engajados com a vanguarda, inevitavelmente, mostravam-se dispostos a renegar.

Como resultado dessa relação de tradição e ruptura emerge, nessa perspectiva, a *música-teatro* como gênero limítrofe que nasce e se articula entre a música e as artes teatrais. Considerada uma forma de compreensão artística válida que poderia abarcar a nova música, bem como as formas de expressão musical e teatral que estavam sendo experimentadas naquele momento, ela engloba, assim, diversas possibilidades de técnicas composicionais, tais como: gestos, semânticas, dispositivos eletrônicos ou afins. Sobre esse envolvimento da música com o teatro, Boulez (1978, p. 2) comenta que “[...] devemos lembrar também que a evolução da música foi fortemente influenciada pelo teatro, cujos palcos estão sempre muito à frente”⁸ e pelo fato de que essa relação também influenciou o desenvolvimento operístico resultando na estruturação da tradição da ópera e da relação músico-cênica.

Esse gênero, de acordo com o mesmo autor, deveria respeitar as características individuais de cada área, não sendo a música superior em semântica ou o teatro, e vice-versa (BOULEZ, 1978, p. 4). Essa compreensão aponta diretamente para uma ruptura com a tradição operística na qual o texto (*libretto*) era o cerne da produção cênica e musical. Segundo o compositor, a compressão e a utilização das características semânticas das áreas não deveriam se eliminar mutuamente, mas sim serem utilizadas e combinadas dentro de um contexto de igualdade e equivalência. Dessa forma, a

⁷ No original: “[...] when you have to consider a permanent staff of approximately 200 people, experiments are more or less out of question. The composer’s scant interest in the traditional opera is actually due to the complexity of the apparatus”.

⁸ No original: “[...] we must also remember that the evolution of music has been strongly influenced by that of the theatre, whose stage are always much ahead”.

construção de significados podia perpassar os campos de ambas as artes ao invés de se tornarem restritas às suas áreas. Sobre essa equivalência, Boulez pontua:

Acho que devemos tentar encontrar uma correspondência estrutural entre semântica teatral e musical, de modo que a simbologia não se limite aos motivos e temas de uma obra, mas seja incluída na própria estrutura teatral⁹ (BOULEZ, 1987, p. 4).

A concepção de equivalência deveria permear os trabalhos que viessem a correlacionar música e teatro. Por isso, dentro deste contexto, a utilização de gestos cênicos ganha possibilidades performáticas e criativas. Partindo do pressuposto de que as artes cênicas têm a sua gênese dentro do “gesto teatral”, a música agora abraçava essa possibilidade dentro das possibilidades artísticas, sobretudo dentro das realidades composicionais.

Segundo Salzman (2008), essa forma de teatro musical pode ser comparada à dança moderna e está em um lugar de transformação de onde a dança estava em meados do século XX. Em outros contextos, às vezes, o gênero foi designado como ópera experimental ou marginal, ou mesmo como o *off-Broadway* da ópera. Uma vez que está no meio do desenvolvimento e inclui diferentes correntes e estilos, é mais facilmente definido pelo que não é: não é ópera e não é musical. Uma definição um pouco menos negativa o descreveria como o território amplo e em progresso que fica entre a ópera e o musical.

Ainda de acordo com Salzman (2008), o teatro musical é o teatro movido pela música; ou seja, é decisivamente ligado ao tempo e organizações musicais e nisso se faz existir as cenas. Nele, no mínimo, a música, a linguagem, a vocalização e o movimento físico existem, interagem ou estão lado a lado em algum tipo de igualdade, executada por “diferentes intérpretes e em um ambiente social diferente das obras normalmente categorizadas como óperas (executadas por cantores de ópera em casas de ópera) ou musicais (interpretados por cantores de teatro em teatros “legítimos”)¹⁰ (SALZMAN, 2008, p. 5).

⁹ No original: “I think we ought to try to find a structural correspondence between theatrical and musical semantics, so that symbology is not limited to the motifs and themes of a work, but is included in the theatrical structure itself”.

¹⁰ No original: “[...] different performers and in a different social ambience than works normally categorized as operas (performed by opera singers in opera houses) or musicals (performed by theater singers in “legitimate” theaters)”.

A opção pelo gênero foi escolhida por nós (orientando e orientador) como forma de trazer para a pesquisa uma visão mais atual da relação música e teatro e, complementando, por ser uma abordagem atual das perspectivas metodológicas e teóricas dentro dos gêneros que correlacionam os dois campos da arte. Muito embora o pré-projeto (LIMA JÚNIOR, 2019) apontasse para um interesse de se trabalhar com música e teatro na criação de uma opereta, a sugestão de alteração do gênero foi bem vinda, já que o meu interesse se baseia na pesquisa, aprendizagem e aprimoramento de novos diálogos entre a música e as artes cênicas, além de contribuir para a criação artística do gênero no Nordeste.

Um compositor brasileiro ligado à construção do gênero música-teatro foi Gilberto Mendes (1992-2016)¹¹. Diversos de seus trabalhos já demonstravam uma ligação com o gênero; obras essas que já apresentavam características que influenciariam e contribuíram para o nascimento do gênero em questão no Brasil (MAGRE, 2017, p. 38). A teatralidade de suas obras já foi alvo de análises por diversos estudiosos, trabalhos esses ligados tanto à área musical como teatral. Sobre as composições de Gilberto Mendes, Magre comenta:

[...] acreditamos que a preferência de Mendes pela teatralização da música coral está na disponibilidade corporal que o cantor tem em cena. Isso porque o cantor não depende de qualquer instrumento para fazer música, e, portanto, tem o corpo livre para que se possa fazer maiores explorações cênicas. *O compositor Fló Menezes (A ODISSEIA, 2006) chega a considerar que a música-teatro de Mendes deflora do confronto da voz individual com a voz coral, demonstrando a importância de sua música coral no desenvolvimento de sua linguagem músico-teatral* (MAGRE 2017, p. 52, grifo nosso).

No trecho apresentado acima, retirado da dissertação de Fernando Magre (2017), o autor comenta sobre o grau de importância do teatro dentro das obras de Gilberto Mendes. Magre. O autor ainda aponta que o trabalho de Mendes foi importante para a estruturação de uma terminologia que pudesse ser base para a criação de obras do gênero, bem como servir como parâmetro de análise de peças já existentes. Dentre as que foram compostas por ele no contexto do gênero música-teatro, podemos citar: *Cidade* (1964), *Son et Lumière* (1968), *O último tango em Vila Parisi* (1987) e *Escorbuto – Cantos da Costa* (2006).

¹¹ Gilberto Ambrósio Garcia Mendes foi compositor, professor universitário e autor de livros e artigos sobre música, um dos principais nomes da música contemporânea brasileira de vanguarda. Pioneiro em música aleatória e música concreta no Brasil, e signatário do Manifesto Música Nova de 1963.

Outro nome que podemos citar, além de Gilberto Mendes, é o paraibano Reginaldo de Carvalho (1932-2013), compositor que escreveu obras no contexto teatromusical. Foi influenciado pelas correntes *avant-guard* da França, durante o tempo em que estudou em Paris, fruto de uma bolsa de estudos concedida pelo amigo, Heitor Villalobos. Sobre a escrita dessas obras, com ligação com a linguagem cênica e tecnológica, Silva aponta:

O compositor paraibano Reginaldo Carvalho (Guarabira-PB, 1032 - João Pessoa-PB, 2013) escreveu cerca de vinte e uma composições para espetáculos dramáticos realizados entre 1947 e 1974. Muito embora o número não seja definitivo, ele nos dá uma ideia da atividade composicional de Reginaldo Carvalho neste período. Interessante notar que ele usa expressões como teatro musical, música para teatro, trilha sonora e música incidental para classificar suas criações. *Os Inimigos não Mandam Flores* e *A menina e o vento*, ambas peças eletroacústicas, são exemplos da sua produção no campo do teatro musical.¹²

Pensamos em identificar e compreender as principais características do gênero através da análise de obras artísticas referenciais que estão inseridas ou caracterizadas no contexto da música-teatro, principalmente as composições de Gilberto Mendes. Ao passo que pudemos refletir sobre os diferentes processos de criação de gestos composicionais e pesquisar diferentes possibilidades na combinação de instrumentos através de técnicas. Além de buscar uma caracterização rítmica de danças e folguedos regionais e possíveis cantigas de rodas com o intuito da utilização intertextual e assim discutir as correlações entre música e teatro e os diferentes caminhos desse diálogo.

Até então, por ser um gênero relativamente recente e ainda em construção, somos levados a crer que a música-teatro ainda não apresenta vasta quantidade de obras seguindo essa vertente referencialista, visto que as produções já realizadas nesse contexto ocorreram na estruturação de óperas ou peças teatrais.

1.2 (De)limitações a (in)definições

Primeiramente, faz-se necessário a definição do gênero para que seja possível a abordagem acerca da sua utilização nesse trabalho e composição. O *Grove Dictionary of Music* define música-teatro (do inglês, *music-theater*) como sendo um termo frequentemente usado para caracterizar um tipo de produção operística em que o

¹² Depoimento concedido a esta pesquisa por Vladimir A. P. Silva, um dos mais importantes pesquisadores sobre a obra e a vida do compositor Reginaldo Carvalho.

espetáculo e o impacto dramático são enfatizados acima dos fatores (e elementos) musicais (CLEMENTS, 2001). O primeiro registro do uso do termo está datado na década de 1960, para descrever as obras músico-dramáticas em pequena escala de compositores das gerações do Pós-Segunda Guerra que proliferaram na Europa Ocidental e na América do Norte.

Entre os musicólogos, há quem defenda que as primeiras obras que apontavam para essa vertente estilística foram as peças *Pierrot lunaire* (1912), de Schoenberg (1874-1951); *The Soldier's Tale* (1918) e *Renard* (1916), de Stravinsky (1882-1971) e *Mahagonny Songspiel* (1927), de Kurt Weill (1900-1950), obras que trazem em si a ideia desse gênero. De modo que nos é indicado que, naquele momento histórico, parecia surgir uma tendência entre os compositores de chegarem a um acordo a respeito das prescrições e proscricções para conciliar o rigor presente no emergente serialismo com seus interesses em explorar combinações renovadas de música, como forma de negação da tradição antiga e do período romântico.

Por outro lado, a definição do gênero música-teatro ainda não parecia estar clara o bastante ao ponto de servir de base para a criação de obras. A definição de uma terminologia ainda se configurava um obstáculo a ser vencido para a compreensão do gênero em si. Sobre a dificuldade da conceituação terminológica, Bonin (2018) comenta:

A variedade dos termos em português, como *teatro musical*, *música teatral*, *teatro instrumental*, *música teatro*, *música cênica*, assim como a amplitude que essas terminologias podem recobrir, dentro do espectro das performances que relacionam música com elementos cênicos, são discussões comuns [...] Um ponto compartilhado entre a maioria desses pesquisadores indica como primeira marcação terminológica o termo em alemão *Musiktheater*, denominação que foi utilizada, primeiramente, para se referir às interações mais experimentais entre elementos sonoros e cênicos que o diretor alemão Bertolt Brecht em parceria com o compositor Kurt Weill, produziram depois da Primeira Guerra Mundial. (BONIN, 2018, p. 18)

Segundo Bonin (2018, p. 18), o livro *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing the Body*, de Eric Salzman, escrito em parceria com o Thomas Desi (2008), contem, até então, a definição mais aceita sobre o referido gênero, sendo, até o presente momento, um dos mais respeitados materiais sobre o assunto. No trecho abaixo, Salzman e Desi (2008) relacionam a prática musico-teatral com a terminologia alemã para música cênica.

Em inglês, o “music theater” é essencialmente um empréstimo tirado da forma germânica *Musiktheatre*, que pode se referir a um prédio-teatro, mas que

também designou uma espécie de performance de vanguarda instrumental ou instrumental/vocal associada a compositores como Karlheinz Stockhausen e Mauricio Kagel¹³ (SALZMAN; DESI, 2008 apud BONIN, 2018, p. 18).

A tradução acima é atribuída e direcionada inicialmente para as obras de Brecht/Weill, muito embora, de acordo com Salzman e Desi (2008), essa terminologia tenha começado a ser utilizada para designar alguns musicais mais modernos, com a intenção de fazer mais do que simplesmente entreter. Salzman e Desi definem o gênero como:

[...] música-teatro é teatro musicalmente dirigido (isto é, decisivamente ligado ao tempo e organização musical), onde, pelo menos música, linguagem, vocalização e movimento físico coexistem, interagem ou estão lado a lado em algum tipo de igualdade; mas interpretado por diferentes intérpretes e, em um ambiente social diferente, das obras categorizadas normalmente como ópera (executadas por cantores de ópera em teatros de ópera) ou musicais¹⁴ (executados por cantores em ‘legítimos teatros’) (SALZMAN; DÉSI, 2008, p. 5).

Dentro da realidade composicional do espetáculo, optei por utilizar alguns aspectos do gênero discutido em questão na composição, uma vez que entendia que a obra a ser criada podia conter características desse gênero, como mecanismo de expressão artística e musical. Por seu caráter livre e aberto a manipulações, a música-teatro me permitiu a liberdade composicional que talvez eu não tivesse em outros gêneros (a própria relação com o texto base é uma dessas realidades). O cordel foi adaptado a uma forma de texto teatral, falas extras foram inseridas; liberdade essa que também poderia me possibilitar a criação de outros personagens, cenas e parâmetros musicais não presentes no texto original.

Dentro do referido gênero, a expressão “a obra é um ser vivo” ganha mais sentido. Além do fato que estamos utilizando características em processo de consolidação e estruturação. Penso que essa característica pode ser uma chama viva dentro da interpretação de “Uma viagem ao céu” que, a cada montagem, pode ser refeita e recontada de diversas formas, conforme o interesse do diretor cênico, não se preocupando assim no

¹³ No original: “In English, “music theater” is essentially a coinage taken from the Germanic form *Musiktheater*, which can refer to a building but which also came to designate a kind of instrumental or instrumental/vocal avant-garde performance associated with composers like Karlheinz Stockhausen and Mauricio Kagel”.

¹⁴ No original: “Music theater is theater that is music driven (i.e., decisively linked to musical timing and organization) where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and in a different social ambiance than works normally categorized as operas (performed by opera singers in opera houses) or musicals (performed by theater singers in “legitimate” theaters)”.

congelamento de uma forma final, num produto final “acabado”; quando na verdade toda interpretação do texto e do espetáculo em questão é uma leitura possível do enredo; não melhor ou pior, apenas diferente.

Para melhor caracterizar, vale a pena salientar alguns traços desse gênero. Muito embora a música-teatro não seja uma forma de expressão homogênea, Matthias Rebstock (2012) aponta cinco características dessa forma de arte, comentadas a seguir.

1.3 Característica do gênero música-teatro: convergências e divergências

Vamos discorrer abaixo sobre as cinco características apontadas por Rebstock¹⁵ no seu livro *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes* (2012). O autor aponta as relações na construção do gênero música-teatro. Há um levantamento na estruturação da relação músico teatral sob o viés da realidade contemporânea. As cinco características são comentadas por Fernando Magre na sua dissertação *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais* (2017).

Por mais que Rebstock (2012) se debruce sobre a tentativa de uma delimitação e uma explanação sobre esse novo gênero em ascensão, coube a mim, enquanto compositor, as escolhas dos níveis de aproximação e afastamento dessas referidas características. Essa ponderação nos apontou possíveis caminhos na construção da dialética musical do espetáculo e estruturação da sua estética como um todo. Comentaremos mais sobre esse processo de aproximação e afastamento das características na conclusão deste trabalho, na qual esboçaremos nossa constatação e percepção do gênero e nossa leitura do mesmo. Sob o viés dos teóricos da área e também sob a luz do espetáculo que foi composto, o processo da sua criação carrega em si elementos desse estilo limítrofe.

1.3.1 Primeira característica

A primeira característica diz respeito à organização de materiais musicais e cênicos a partir de técnicas composicionais. Isso indica uma mudança de paradigma na

¹⁵ Matthias Rebstock, nascido em 1970, tem seu trabalho centrado no desenvolvimento de peças na zona fronteira entre música e teatro e estreias mundiais que vão desde concertos cênicos a novas óperas. Os trabalhos de direção incluem: “Wanderlust. Da vida de uma batata de sofá”, juntamente com Hermann Bohlen e Michael Emanuel Bauer, Neuköllner Oper 2012; “Die Geisterinsel”, estreia mundial da ópera de Ming Tsao, Staatsoper Stuttgart 2011; “Lezioni die Tenebra”, estreia mundial da ópera teatro musical de Lucia Ronchetti, Konzerthaus Berlin, Parco de la Musica, Roma, Herrenhausen Art Festival 2011, Bienal de Salzburgo 2013, dentre outros.

construção de peças cênico-musicais, pois na ópera, até então, música e cena eram concebidas dentro de suas próprias particularidades/materialidades, sendo as relações intermediáticas construídas posteriormente, ao combiná-las na performance, de modo que o libreto tinha total importância, uma vez que as partes teatrais e musicais nasciam dele. O libreto era assim o cerne da produção operística (REBSTOCK, 2012 apud MAGRE, 2017 p. 39).

Gilberto Mendes se aproxima desse traço quando aplica, em sua peça *Atualidades: Kreutzer 70*, aspectos dessa característica, ora pela referência à *Sonata Kreutzer* de Beethoven, que utiliza a mesma instrumentação, ora pela estruturação formal a partir dos mesmos princípios musicais.

A *Sonata para Violino N.9 Op. 47* de Beethoven, também conhecida por *Sonata Kreutzer*, possui três movimentos: o primeiro, um presto em Lá menor, é apresentado no padrão da forma-sonata clássica, precedida por uma introdução lenta; o segundo, um tema com variações, e, por fim, o terceiro consiste em um presto em compasso binário-composto, também desenvolvido em forma-sonata (PEPELEA, 2015 apud MAGRE, 2017 p. 66).

A obra em questão aponta para uma construção de partitura mais próxima do ideal cênico do que na estruturação musical. Mendes aponta atitudes teatrais que são realizadas pelos performers no palco. Muito embora a *Sonata Kreutzer* traga em seu título a indicação da forma musical consagrada durante o período clássico, o que se tem como resultado é bem diferente da obra originária que inspirou o compositor. Um exemplo dessa diferença é a partitura da obra de Mendes, apresentado a seguir:

Figura 1 - Partitura de Gilberto Mendes apresentando as indicações cênicas da *Sonata Kreutzer*.

MOVIMENTO 1

Introdução: cena vazia com o texto soando em russo. O pianista entra em cena lentamente, trazendo um livro que deixa sobre o piano. Olha o ambiente, o piano, levanta sua tampa, passa as mãos sobre as teclas sem tocar, etc. Na sequência, a violinista entra em cena, também lentamente, trazendo um violino que também deixa sobre o piano.

Tema A: Olha o ambiente e sente-se descoberto pelo pianista, que começa a persegui-la lentamente. Perturbada, ela se afasta.

Tema B: Som da gravação repentinamente interrompido. O pianista passa a andar de um lado para outro no palco, fazendo com dois dedos de cada mão movimentos de tesouras cortando, enquanto a violinista passa a fazer com os braços um movimento repetido de ginástica sueca. Um indiferente ao outro.

Tema A: retorna a gravação e retorna a perseguição, agora os dois mais próximos. O pianista quase chega a tocar a violinista, quando, repentinamente, entra novamente o tema B.

Tema B: sem som, o pianista passa a medir, com palmos de sua mão, o piano, ou o chão, ou as paredes, enquanto a violinista passa a fazer laços imaginários no ar, com as duas mãos.

Desenvolvimento: Ao passar perto do livro, o pianista pega-o, olha-o como uma coisa estranha, enquanto a violinista, ao passar perto do violino, olha-o e pega-o nos braços, acalentando-o como uma criança. Entra novamente a gravação, e então o pianista abre bruscamente o livro e começa a lê-lo, enquanto a violinista continua embalando o violino. Interrompe a gravação e o pianista fecha bruscamente o livro, passando a olhar fixamente a violinista, que, surpreendida e temerosa, passa a corresponder o olhar do pianista. Os dois se imobilizam nessa posição, demarcando o fim do desenvolvimento.

Recapitulação: Retorno do som e da perseguição. Agora, os dois deixam os objetos (livro e violino) sobre o piano. Embora a perseguição seja igual ao início, aqui ela deve estar mais rápida e com os *performers* mais próximos. Nessa fuga, eles quase se esbarram, encontro que conduzirá para a coda.

Fonte: Magre (2017, p. 67).

Se por um lado a ópera mantinha relações profundas com o libreto, por outro, a música teatro abole essa soberania. Nós, porém, fomos além desta premissa na utilização do cordel no espetáculo. A primeira parte dessa manipulação textual partiu da necessidade de uma adaptação do cordel, uma vez que o texto em si não continha direções teatrais de encenação, nem a preocupação de indicar as intenções de ações dos personagens. A decupagem do texto fez nascer as cenas que viriam a ser transformadas no espetáculo; e, na busca por uma teatralidade cômica, partimos para a escrita de textos adicionais. O cordel em si funciona em uma realidade específica e, dentro do contexto da música-teatro, fez-se necessário a contextualização da obra à intenção do gênero. Como veremos no próximo capítulo, o cordel de Leandro Gomes é escrito em versos heptassílabos e é uma forma de escrita ligada à tradição cordelista, também trazendo versos rimados, como apresentado na imagem a seguir:

Figura 2 - Trecho da cena 3, mostrando a inserção de textos adicionais à obra originária, assinados com colchetes estão os textos de Leandro Gomes de Barros discriminados, além de mostrar textos de rubrica que orientam os cantores/atores dentro das cenas.

Cena 3- Chico encontra a Alma

Senza misura

R.C. *Rubrica 8: Chico sem saber como lidar com a Alma*

Alma.

Chico. Z.

Violoncelo.

Accordion.

diminuendo

mf *p*

R.C. *Rubrica 9: Tomam a dose e um áudio angelical é acionado (04 seg) (Para acesso ao áudio vide QR code abaixo)* *Rubrica 10: A Alma fica quase congelada, parada no tempo da alegria de ter provado a bebida*

Alma.

Chico. Z.

Accordion.

mf

[Aguardente correta imaculada direita isso é o que chamo de bebida, essa aqui ninguém enjeita!]



Fonte: edição do compositor.

1.3.2 Segunda característica

A segunda característica é a equidade entre os elementos constituintes da obra, de modo que todas as ferramentas envolvidas tenham igual importância. Isso não significa dizer que música e cena terão o mesmo destaque constantemente, mas sim que, em princípio, nenhum elemento deve dominar de modo a reduzir os outros a meras ilustrações ou reforços deste. Isso é observado na pontuação sobre o termo música-teatro de Paulo Zortetto, em que o autor aponta para essa equivalência entre as mídias envolvidas.

A palavra Música (em música-teatro), no primeiro plano do termo, evidencia uma suposta importância da disciplina artística mais significativa, a princípio, para esta pesquisa [...]; no entanto, Teatro, em segundo plano (após o hífen), também com letra maiúscula, aponta que não há uma relação de subordinação efetiva entre as duas disciplinas (ZORZETTO 2016, p. 17).

A aproximação da utilização dos elementos constituintes é explorada em diversos trabalhos de Gilberto Mendes. Dentre suas obras, que utilizam tal recurso, destaca-se a peça *Cidades*, na qual o compositor optou pela utilização de vários elementos cênicos. Entre eles a projeção, áudios pré-gravados, a intenção de cenários e vestuário dos personagens, bem com a interação entre ações dos atores simultaneamente à execução musical. Nessa obra em especial destacam-se as projeções, já que, segundo Magre (2017, p. 58), “a projeção é um recurso abordado de forma pioneira por Mendes em obras musicais, tendo em vista que já utilizava projetor de slides desde 1964. Seu gosto por esse aparelho vem reforçar sua permanente busca pelas novas tecnologias nos anos 60 e 70.”

Em “Uma viagem ao céu”, um exemplo de utilização dessa característica é a inserção de mídias dentro das partituras através do *QR Code*. Nossa intenção, com a utilização desse recurso, é manter um canal no *Youtube* com todos os áudios e as mídias que serão utilizados na obra. Para quem tiver interesse de realizar a obra possa ter os áudios e dispará-los nos momentos apontados nas partituras. Esses multimeios são uma ferramenta que nos auxilia a contar a história e criar a atmosfera fantástica que perpassa a obra. Outro comentário sobre esses elementos é que nas próprias partituras, através das rubricas de cena (R.C), há indicações sobre a iluminação do palco, utilização do *Blackout* e demais recursos de luz que são utilizados em algumas cenas como elemento divisor. A figura 3, a seguir, é um exemplo dessa utilização do *QR Code*.

Figura 3 - *QR Code* que aciona o áudio do “Som angelical” aplicado dentro da terceira cena do espetáculo “Uma viagem ao céu”.



Fonte: edição do compositor.

Sobre os a inserção dos dispositivos digitais, Salzman (2008) pontua que:

Parte disso (*dessa inserção*) foi uma consequência da música eletrônica e eletroacústica que começou após a Segunda Guerra Mundial em rádios públicas europeias e universidades americanas, e foi adquirida pelas grandes

gravadoras para gravação pop multitrack, desenvolvida através de centros de pesquisa eletroacústica (IRCAM e CEMAMu em Paris; STEIM em Amsterdã; ZKM em Karlsruhe; Stanford, MIT e outras universidades nos Estados Unidos) e levados para o mercado (amplamente pop) por empresas privadas na forma de sintetizadores, *samplers* e outros equipamentos eletrônicos adaptados ao desempenho¹⁶ (SALZMAN, 2008, p. 26).

Outro exemplo a ser comentado não tem ligação diretamente com a utilização de recursos midiáticos, mas aponta para a interação dos instrumentistas dentro de cena. Nessa perspectiva o ator/cantor é confrontado a exercer um papel cênico mais elaborado, a ponto dessas inserções teatrais virem descritas, nas obras de Mendes, na partitura. Esse traço da música-teatro, segundo Magre é percebido em

[...] obras como *Recado a Schumann*, em que o pianista deve apenas imobilizar-se no fim da parte A, e gradativamente retomar o movimento para prosseguir para a parte B. De modo semelhante, em *Peixinho Danse le Frevo au Brésil*, o saxofonista deve marcar energicamente com a cabeça cada vez que troca de instrumento. Em ambos os casos, o breve gestual ajuda a delinear as diferentes partes das obras, colaborando para a organização formal (MAGRE, 2017, p. 49).

Em “Uma viagem ao céu”, um exemplo que é fruto do diálogo com esse jogo cênico foi a construção de uma cena composta tendo por base a segunda característica do gênero música-teatro, apontada por Magre, apresentada anteriormente. Corresponde ao trecho do diálogo entre o homem falido e a alma perdida. Nesse trecho, chamamos atenção para a interação cênica entre o violoncelista e os dois atores. Na cena em questão, o(a) violoncelista comenta as falas, atitudes e até mesmo reage à “contação” da história pelo narrador, funcionando algumas vezes como seu *alter ego*, rindo das situações ou completando alguma fala ou sentença, contracena com a cena principal, exprime a sua opinião sobre a lamentação do protagonista.

Terminando essa parte sobre interações extra palco, temos também as imagens que fazem parte da composição do cenário da obra. As imagens projetadas por *datashow* são parte importante da montagem cênica do palco e funcionam como um elemento construtivo dos ambientes da peça. Em certos momentos, a cena é a projeção via

¹⁶ No original: “Some of this was an outgrowth of electronic and electro-acoustic music that started after World War II in European public radio stations and American universities, and was picked up by the large record companies for multitrack pop recording, developed through electro-acoustic research centers (IRCAM and CEMAMu in Paris; STEIM in Amsterdam; ZKM in Karlsruhe; Stanford, MIT, and other universities in the United States) and carried into the (largely pop) marketplace by private corporations in the form of synthesizers, samplers, and other performance-adapted electronic gear. What began as an attempt to explore the artistic possibilities of sound processing and electronic/digital media was eventually sidetracked or rendered obsolete by commercialized hardware and software”.

datashow no palco e isso faz com que esse tipo de mídia tenha papel relevante dentro de “Uma viagem ao Céu”. Em um tópico específico do capítulo 2, abordaremos a questão das mídias.

As montagens e produção do material áudio visual que integrará o espetáculo acontecerá mediante as escolhas do diretor cênico. Este produto será parte do espetáculo e contará com a produção profissional de uma equipe que construirá a identidade visual. Toda a parte de mídia que será montada à posteriori ficará à disposição de outras futuras montagens do espetáculo e de fácil acesso aos interessados em montá-la.

1.3.3 Terceira característica

A terceira característica aponta que muitas vezes as estratégias composicionais não são percebidas na performance, mas são importantes na medida que, sem elas, a obra não chegaria a ser construída/realizada. Nesse sentido, para uma melhor compreensão de uma obra de música-teatro, é necessário que o processo de criação também seja observado, uma vez que o processo composicional caminha aliando fatores pré-concebidos com performáticos (REBSTOCK apud MAGRE 2017, p. 39).

Um traço relevante dentro dessa linha na obra de Mendes é a recorrente utilização de citações e referências e colagens. Quando ele as utiliza não tem intenção de ridicularizar a obra originária, mas sim como recurso de catarse e estranhamento, necessário naquele momento da obra. Dessa forma, os procedimentos intertextuais na obra de Mendes são diversos. Até mesmo dentro de suas composições estritamente musicais são empregados tais referências, ou até mesmo referências extra musicais, traço que pode ser percebido na música-teatro quando esses elementos ganham conexão com as artes visuais. Ainda sobre essas utilizações de referências e citações, Magre (2017) comenta:

Ainda há que se destacar que, diferentemente de outros compositores mais formalistas, para Gilberto Mendes as referências são tratadas de maneira menos rigorosa, ainda que estas possam se tornar irreconhecíveis no plano mais superficial da percepção. Assim, tanto ao nível musical quanto ao nível cênico e visual, a referência em Gilberto Mendes funciona como um recurso para a multiplicação de discursos e significados, uma forma de exprimir a diversidade de ideias em sua cabeça (MAGRE, 2017, p. 74).

Dessa forma, as relações com outras obras só são percebidas se tivermos contato com o processo composicional. Visto que essas referências de intertextualidade não são,

muitas vezes, captadas pela plateia frente à performance musical. Um bom exemplo desse traço dentro da obra de Mendes é o esquema estrutural realizado a partir de uma obra de Beethoven, citada na primeira característica. Como é apresentado nas tabelas a seguir:

Tabela 1 - Apresentando a estrutura da Sonata de Beethoven.

MOVIMENTO 1									
Introdução	Exposição				Desenvolvimento	Recapitulação			Coda
	Tema A	Tema B	Tema A (var.)	Coda		Tema A	Tema B	Tema A (var.)	
MOVIMENTO 2									
Tema	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Var. 4	Transição	Var. 5	Coda		
MOVIMENTO 3									
Exposição		Rep. exposição		Desenvolvimento	Recapitulação			Coda	
Tema A	Tema B	Tema A	Tema B		Tema A (menor)	Tema B	Tema A (var.)		

Fonte: Magre (2017, p. 69).

Tabela 2 - *Atualidades: Kreutzer 70*, de Gilberto Mendes

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

Fonte: Magre (2017, p. 69).

A utilização da intertextualidade perpassa trechos do espetáculo *Uma viagem ao Céu* e encontra seu lugar à sombra das escolhas das estratégias composicionais. Utilizamos duas canções que foram manipuladas e diluídas dentro da obra, como o elemento textual do cordel foi adaptado e remodelado para que pudesse ser incorporado à composição da mesma. Em uma perspectiva geral, há a presença do elemento de tradição popular, nesse caso a canção folclórica, mas não de forma reconhecível; muito embora exista um momento em que é tocada a melodia literal do “Cavalo marinho” dentro de uma das cenas. Porém, outras utilizações das melodias do cancionero não apontam para uma identificação. A manipulação dessas melodias foi um procedimento incluso

dentro no processo composicional do espetáculo, como será abordado no próximo capítulo.

De fato, dada às suas devidas proporções, as duas formas de linguagem, a saber, a musical e a textual (cancioneiro e cordel, respectivamente) passaram por processos semelhantes de descaracterização para que fosse criada e respeitada a estética do espetáculo, e isso resultou em um diálogo entre linguagens musical, teatral e, porque não dizer, poética. A seguir uma imagem mostrando um dos usos da melodia do Cancioneiro, nesse caso, presente na viola. Comentaremos mais sobre a relação com a intertextualidade no capítulo 2.

Figura 4 - Trecho do Episódio I, em que é tocado a melodia do “Cavalo marinho” no final da cena 3.

Episódio - Cavalo Marinho
(Rúbrica 1: Início da Cena 4 (Subida de Chico ao Céu)
com o tema do Cavalo Marinho Tocado pelos instrumentistas no palco

The musical score is for three instruments: Viola (Vla.), Violoncelo (Vc.), and Piano (Pno.). It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked *mp* (mezzo-piano). The score begins at measure 13. The Viola part has a melodic line with slurs and ties. The Violoncelo part has a similar melodic line. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Fonte: edição do compositor.

1.3.4 Quarta característica

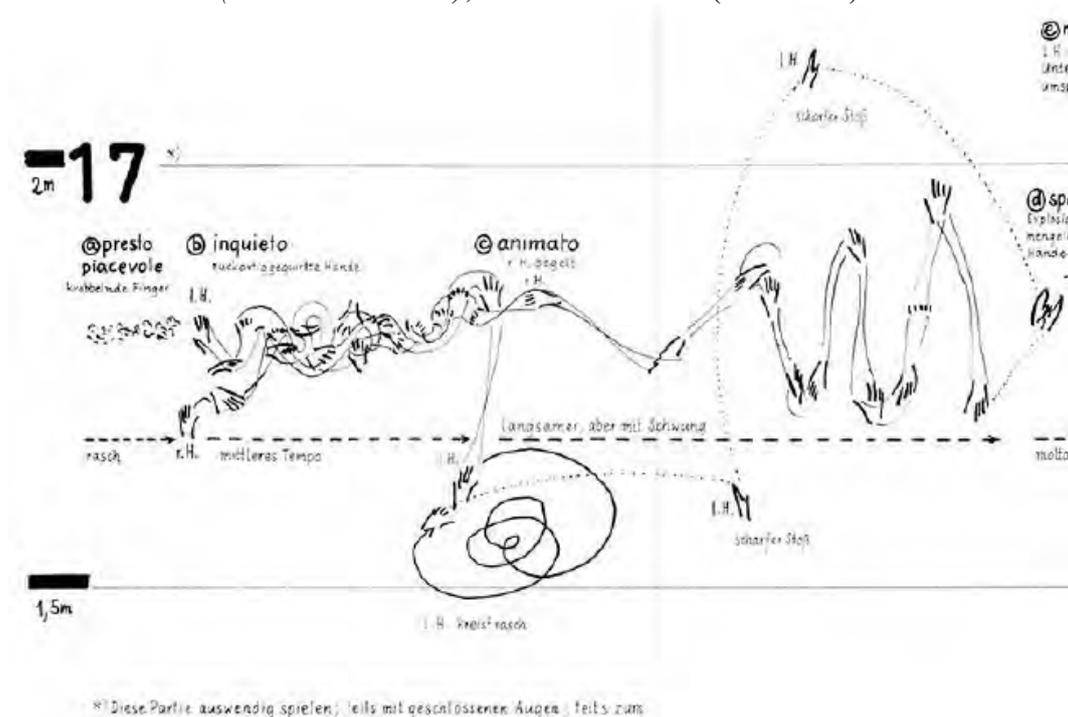
A quarta característica apresentada por Magre (2017), citando Matthias Rebstock (2012, p. 40), baseia-se em diferenciar o processo de criação da música-teatro do teatro convencional. De modo que, enquanto que no teatro convencional o trabalho de criação musical normalmente é separado da criação cênica, na música-teatro esses elementos são criados e operados paralelos e juntos. Além disso, há uma maior liberdade para o performer contribuir com a composição. Assim, o performer também pode influenciar na construção da obra e não apenas na execução dela.

No centro dessa característica, está a percepção que a performance musical é também uma construção teatral, na perspectiva que o público não vai apenas ouvir uma apresentação, mas também ver. Nessa premissa, a partir da consciência da existência e

acontecimento deste fenômeno, pode-se iniciar uma busca pela exploração dessas potencialidades na performance, em matizes que partem desde os deslocamentos dos músicos em cena, até a abstração mais teatralizada de seus gestos. Em síntese, o centro dessa característica aponta para a “potencial teatralidade da performance musical” (OLIVEIRA, 2016, p. 58).

Um exemplo desse procedimento é a obra *Modelle (Ausarbeitungen) Nostagie (ou Visible Music II)*, de Dieter Schnebel (1930-2018). Nesta obra, o compositor desfragmenta os gestos do regente e recombina-os no conceito de colagens e sobreposições, na intenção de se distanciar este gestual de suas funções originárias e sublinhar seus traços de importância cênica. O gesto é compreendido assim como uma coreografia. Como é apresentado na imagem a seguir:

Figura 5 - Composição cênica dos gestos do maestro em *Modelle (Ausarbeitungen) Nostagie (ou Visible Music II)*, de Dieter Schnebel (1930-2018).



Fonte: Magre (2017, p 71).

Há, assim, trechos dentro do espetáculo no qual o músico é provocado (no melhor sentido da expressão) a colocar seu caráter cênico à prova e expor suas escolhas musicais. O princípio da quarta característica, implícito nesse caso na cena 3 do espetáculo, parte da utilização cênica do violoncelista dentro do momento teatral em questão. Muito embora existam outros momentos que os músicos são instigados a participar atuando

dentro do espetáculo. Na imagem a seguir, há a participação cênica do violoncelista comentando e interagindo com os atores.

Figura 6 - Trecho inicial do trecho da cena 3, da parte A, que expressa a conversa entre o narrador e a “alma perdida”. Podemos observar as interações cênicas entre o violoncelista e o “homem falido”. A indicação da fala mensurada, na parte do violoncelo, ocorre com a notação da cabeça da nota em ‘x’.

Senza misura

Rubricas de Cena *Rubrica 1: Chico está deitado no chão, ao fim do "Samba lamentoso" a Alma chega e o encontra no chão. Fica na dúvida se tá vivo ou morto. Até que de faz "psiu!" Chico ouve e então começa a cena.*

R.C. *Rubrica 2: Fala levantando-se e se limpando da terra.*

Alma. *Era o senhor que ai vendia bebida?/Era o senhor que vendia a boa pinga ? Lhe reconheço, sim senhor! Traga da boa, me fazendo um favô!*

Chico. Z. *Sou eu mesmo, sim, seu moço/
A venda se quebrou Ela se.../Acabou...
Mas se queres um pouquinho /
Tenho ali, mui bem guardada!*

Violoncelo.* *Pizz Bartók*
mf

Accordion. *mf*

R.C. *(♩ = 50) Rubrica 3: Celista faz um comentário*

Alma.

Chico. Z.

Violoncelo. *arco*
mf
Ei - ta que vem! Um cho - ra cho - ra!

Accordion. *mf*

* Todos os instrumentistas estão (desde o início do espetáculo) no palco, nessa cena, em especial, começa a interação dos instrumentistas com as cenas da obra.

Fonte: edição do compositor.

A utilização dessa característica no espetáculo foi percebida ao passo de sua composição. Por ser uma obra dentro de um gênero que permite a criação em tempo real, muitos dos elementos das cenas podem ser alterados no momento da performance, uma vez que o público também pode ser pensado como elemento cênico dentro da obra/cena. Nada impede que o embolador de côco, no início do espetáculo, peça à plateia que bata

palmas junto com ele e mantenha o padrão rítmico durante a declamação do texto dele, como também nada impede à personagem de pedir para que as luzes do teatro sejam desligadas e a plateia ligue as lanternas dos celulares como se fossem estrelas na cena de subida ao céu. São interações e estratégias que simplesmente estão sujeitas à criatividade do performer e do diretor cênico, e cabem ser discutidas e colocadas como recursos performáticos. O gênero em si é dinâmico e permite que tais relações sejam mantidas e também incentivadas. Sobre essa relação *co-criativa* entre compositor e performer, Salzman (2008) pontua:

A ideia de teatro musical de Bosseur era a de um coletivo *de pesquisa experimental com artistas e criadores trabalhando em estreita colaboração*. Esse conceito de trabalho interdisciplinar de artistas, programadores e diretores de mente aberta e com visão de futuro foi difundido na época e levou à criação de conjuntos performáticos, principalmente no teatro. Mas, sem apoio e financiamento público, essa abordagem nunca alcançou o status institucional que permitiria que seu trabalho continuasse¹⁷ (SALZMAN, 2008, p. 205, grifo nosso).

Outro exemplo da utilização da quarta característica está no início da obra, uma embolada de coco que é tocada pelo percussionista que faz parte do espetáculo. Optamos por escrever apenas a primeira linha do canto e deixar que o instrumentista improvisasse as linhas seguintes. Na partitura é explicado que ele deve utilizar o modo lídio-mixolídio¹⁸ para a linha melódica e ainda optamos por inserir um QR Code na partitura para a apreciação musical, caso o músico em questão não conheça a expressão musical em questão.

Nossa intenção com essa ideia foi de entregar uma autonomia artística ao performer e que essa liberdade pudesse ser usada de fato dentro da obra. Dessa forma, cada músico, que decidir interpretar tal trecho, pode fazer da forma como preferir, apenas seguindo as diretrizes necessárias para tal. Fica claro também que, muito embora o exemplo seja dado em Mi lídio-mixolídio, o performer tem autonomia para decidir qual melhor transposição do modo irá fazer e se sentir vocalmente confortável. Foi escolhido escrever o modo como forma de que ficasse claro a coerência da linguagem musical

¹⁷ No original: “Bosseur’s idea of music theater was that of an experimental research collective with performers and creators working closely together. This concept of interdisciplinary work by open-minded and forward-looking artists, programmers, and directors was widespread at the time and led to the creation of performing ensembles, mostly in the theater. But lacking public support and funding, this approach never really achieved the institutional status that would have allowed its work to continue”.

¹⁸ O referido modo é apresentado com diferentes nomes. Um dos exemplos é a terminologia adotada por Siqueira (1981), que chama o III modo real de Modo Nacional. Esse modo não possui correspondente nos modos eclesiásticos. Outras terminações são modo de Bartók, modo nordestino ou como modo Acústico.

utilizada, uma vez que a obra trabalha com elementos da tradição musical popular. Espera-se que o percussionista tenha o trabalho de entender a execução musical e assim propor, a sua maneira, a melodia para os versos das estrofes subsequentes.

Figura 7 - Primeira linha do texto com a melodia que percussionista deverá cantar e, a partir dessa sugestão, montar os versos seguintes.

Score 1

Uma viagem ao Céu

Cena 1-Introdução

Embolada de Cantador Adriano de Sousa (1993)

Lento, livre $\text{♩} = 45-50$ *Rubrica 1: Instrumentista no centro do palco, luz sobre ele, tudo escuro e total silêncio. Para informações sobre a performace, vide segunda página.*

Rubricas de Cena

Pandeirista *mf*

Ou - ça bem es - sa his - tô - ria que a - go - ra'eu__ vou con - tar!

P. 2

Meu si - nhor faz o fa - vor por de - mais vá se'a - lem - brar__

P. 3

Se'a-ten-te pr'es-sa pro-sa qu'e-la vai te'ar-ru - pi__ ar!__

Vívido, brincando $\text{♩} = 80$ *Simile*

P. 7

Rubrica 2(Os textos dos compassos 9 até o fim devem ser cantados com a melodia que o embolador vai criar com base no modo lídio-mixolídio). Para apreciação musical, vide o QR code abaixo.

R.C 9

Meus senhores e senhoras/ Peço logo uma licença
De contar sobre as memorias Duma história de insistência
D'aventura de um homem/Exemplar resiliência

P. 9



Fonte: edição do compositor.

1.3.5 Quinta característica

Finalmente, a quinta e última característica aponta que obras dessa natureza normalmente se concretizam apenas na performance, de modo que a partitura não é capaz de registrar e representar toda a obra, mas apenas serve como um roteiro, constituindo o meio necessário para facilitar a performance. Assim, como em todos os períodos da história da música, a partitura não foi capaz de conter, capturar em totalidade a essência interpretativa de uma determinada obra, sendo apenas uma guia. As construções tanto musicais quanto cênicas (no caso da música-teatro) são estruturadas dentro da performance, transformando assim a escrita musical (partitura) como elemento norteador e não detentor da expressão artística na sua totalidade (REBSTOCK apud MAGRE, 2017 p. 40).

Dentro da obra de Mendes, um exemplo comentado por Magre (2017) sobre essa característica é a partitura de “Cidades”. A obra, em sua segunda parte, é esquematizada num gráfico que organiza os solistas em linhas e idiomas diferentes e “junto à disposição gráfica do poema, encontra-se uma série de números e siglas, que indicam espacialmente o momento em que algum evento deve acontecer. Esses eventos estão minuciosamente descritos na terceira parte da partitura, um roteiro textual.” (MAGRE, 2017, p. 95), como apresentado na imagem a seguir:

Figura 8 - Excerto da partitura de “Cidades”, de Gilberto Mendes, discutido por Magre (2017).

The image shows a page from a musical score for 'Cidades' by Gilberto Mendes. The notation is highly abstract and non-traditional, consisting of several horizontal lines with various siglas and numbers placed above and below them. The siglas include words like 'atro', 'causti', 'dupli', 'caucapa', 'atroodu', 'capacautidupli', 'elasti', 'elasti', 'feli', 'ferofagahistori', 'felihero', 'caustidupliclasi', 'felihero', 'his', 'v s', 'fugahistori', 'tori', 'dic', 'dif', 'dic', 'dif', 'p', 'mq', 'escr', 'etc', 'v s', 'v s', 'v s', 'v s', 'dic', 'dic', 'dic', 'dic', 'dic', 'dic', 'dic', 'p', 'p', 'tv', 'tv', 'tv', 'tv', 'p', 'p', 'cnt', 'cnt', 'p', 'p', 'cnt', 'gv', '10', '1', '23456789', '20', '1', '2', '3', '4', 'loqualubri', 'loqualubrimendi', 'multiplorgani', 'loqua', 'lubrimendimultipli', and '5'. The numbers are arranged in a way that suggests a sequence or timing of events. The overall layout is dense and complex, reflecting the experimental nature of the work.

Fonte: Mendes (1922-2016) apud Magre (2017, p. 96).

A relação de aproximação com essa característica aponta uma utilização da partitura mais aberta do que apenas num sentido mais estritamente musical, permitindo, através das rubricas de cena o uso de áudios, músicas e sons pré-gravados que só fazem sentido dentro da realidade da montagem ao vivo do espetáculo e assim ganham seu lugar no domínio da performance musical. De modo que a performance é um fenômeno vivo e acontece tendo a perspectiva tempo-espaco como prerrogativa relevante e proeminente dentro de trechos compostos no espetáculo, como apresentado na figura a seguir:

Figura 9 - Trecho da obra que apresenta o uso de áudios, músicas e sons pré-gravados que compõem o enredo da obra e colaboram para a construção da trama.

Score
Cena 4- Chico chega ao Céu 12

Senza mizura (Cena de Transição)

Rubricas de cena
Som de tempestade e vento (início)
(Áudio disparado no palco*(1)*(2))
Ambiência
(Nota constante sem interrupções)

São Pedro

Alma 1
Mas que o céu tem maravilhas/ E belezas tem também!
Formosura insodável! Jamais ninguém viu além!
Hm...Onde ta meu carro mermo ?

Chico 2

Instrumentista 3

4
Ventania
Som do carro acelerando (18 seg)
Chico corre atras da alma indo para o carro de vento

S. Pedro

Alma 1
O céu é obra de Deus/ Feito para os anjos seus
Já pensou que aventura/Um matuto nas altura?
Ei homi espera ai!!!

Chico 2

Instr. 3
Eeeita! minhas ropa no varau !!!

*(1): O áudio faz parte da cena e os atores devem montar sua movimentação baseado nos sons e na duração desses eventos acústicos para que a cena tenha sentido
*(2) O Áudio que faz parte desta cena está disponível pelo QrCode ao lado
*(3):O Qr code atual representa uma versão como um todo da cena. Na performace ao vivo, as falas não são gravadas, mas declamadas no palco pelos atores/cantores.



Fonte: edição do compositor.

Apesar dos comentários anteriores, na partitura do espetáculo “Uma viagem ao céu”, existem trechos de cenas e episódios instrumentais que são expressos através da partitura tradicional, com a escrita para instrumentos convencionais, no âmbito principalmente do modalismo, que faz referência aos processos intertextuais que veremos no próximo capítulo.

Capítulo 2: Intertextualidade entre cordel, cancionero e espetáculo

2.1 (Inter)textualidade e (inter)relações

Toda obra, em certa medida, dialoga e mantém relações com as obras que a antecederam, sejam essas relações mais próximas, visíveis e perceptíveis ou mais distantes e não reconhecíveis. O universo amplo das artes e suas múltiplas pluralidades de linguagens trazem consigo possibilidades de interação entre essas formas de expressão; de modo que é comum a influência ou a utilização de áreas diferentes na criação de uma obra, fruto assim da conexão dessas pontes que se ligam, enquanto formas de expressão artística. Sobre esse prisma se traz a realidade do uso da intertextualidade.

Como comentado no capítulo anterior, a composição de “Uma viagem ao céu” é um espetáculo no qual se lança mão a utilização de elementos musicais, culturais e obras da tradição oral paraibana como forma de conectar tais elementos. Essas conexões só são possíveis dentro de relações intertextuais, na qual o espetáculo composto dialoga com outras obras precedentes, na intenção de refratar ou refletir os discursos inerentes à cada obra que se estabelece estas ligações.

A intertextualidade é, por assim dizer, um procedimento correlacionado às ciências literárias, de modo que, segundo Dias (2013, p. 2) é uma teoria advinda da linguística, “particularmente dos trabalhos de Mikhail Bakhtin no início do século XX, e é utilizada como um meio de estudar e reconhecer diálogos e intercâmbios entre autores e obras”. Muito embora o termo intertextualidade não seja mencionado nos trabalhos de Bakhtin, é através de Julia Kristeva, que se inicia a discussão sobre o tema a partir da abordagem bakhtiniana. Sobre essa interpretação, Fiorin aponta:

Esse termo (intertextualidade) não aparece na obra de Bakhtin. No máximo, ele chega a falar em relações entre textos. Esse vocábulo é introduzido como pertencente ao universo bakhtiniano por Júlia Kristeva, em sua apresentação de Bakhtin na França, publicada em 1967 na revista Critique. A semioticista diz que, para o filósofo russo, o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações. Como ela vai chamar “texto” o que Bakhtin denomina “enunciado”, ela acaba por designar por intertextualidade a noção de dialogismo. Roland Barthes vai difundir o pensamento de Kristeva e, a partir daí, o termo “intertextualidade” passa a substituir a palavra dialogismo. Qualquer relação dialógica é denominada intertextualidade (FIORIN, 2006, p. 44).

O emprego da intertextualidade pode se dar em diferentes níveis e maneiras. Se estabelece assim uma possibilidade da construção de um dialogismo entre as obras originárias e as possíveis interpretações delas, com fim de que essas relações se evidenciem na construção da nova obra. Por isso, concordando com esse pensamento e considerando ser um procedimento relevante, dentro do âmbito das artes, a utilização da intertextualidade pode ser um importante recurso para o incentivo da liberdade criativa e manipulação/exploração estética. Por isso, muitos são os trabalhos voltados a discuti-la, bem como seus elementos.

Na composição de “Uma viagem ao céu”, a intertextualidade foi um dos elementos norteadores do processo criativo. Nessa realização, contamos com a utilização de referenciais ligados à tradição cultural paraibana, tais como o *Cancioneiro da Paraíba* (SANTOS; BATISTA, 1993), como também o texto original de Leandro Gomes de Barros, presente em seu folheto de cordel *Uma viagem ao céu*.

Sobre o atual estudo da intertextualidade na música, Lima aborda:

O exame do estado atual das pesquisas sobre o uso da intertextualidade na música nos revela que, dentro de um paradigma intertextual, a produção de novos textos pode ser obtida tanto a partir do uso literal de intertextos como no uso de versões modificadas desses intertextos, através de uma série de procedimentos racionais (LIMA, 2015, p. 34).

Na utilização que escolhemos por fazer, selecionei três melodias do *Cancioneiro da Paraíba* (SANTOS; BATISTA, 1993) e fiz delas uma “entidade sonora” que pudesse ser introduzida dentro da composição e pudesse ser isolada, mantendo sua identidade estrutural e gestual preservada, como elemento disponível à análise posteriormente; como parte integrante do discurso musical ao qual fosse inserido. De modo que algumas vezes a melodia aparece de forma reconhecível, outras vezes manipulada, outras vezes diluída. Assim se estabeleceu a relação com as melodias.

A intertextualidade é abordada em muitas esferas dentro das linguagens artísticas, o que a torna uma fermenta presente no universo das artes de forma recorrente, por isso numerosos são os trabalhos voltados a discutir os elementos e desdobramentos do referido procedimento. Em música não seria diferente. Um dos nomes importantes teóricos abordados por Lima (2011) quanto ao assunto da intertextualidade musical é o teórico Korsyn (1991). Segundo Lima, Korsyn faz menção a diversos outros casos de intertextualidade na música dos Séc. XVIII e XIX. Como é comentado a seguir:

Robert Schumann, por exemplo, em seus escritos críticos, frequentemente observou alusões e ecos, e estudos recentes continuaram a mapear o espaço intertextual. Além do artigo de Rosen [...], pode-se mencionar estudos valiosos de James Webster, Christopher Reynolds, Constantin Floros, J. Peter Burkholder e David Brodbeck, todos sobre Brahms e seus precursores; Edward T. Cone traçou a presença de Beethoven em Schubert; O trabalho de Elwood Derr também merece atenção; Ernest Oster dedicou algumas especulações profundas à influência de Beethoven no *Fantasie-Improptu* de Chopin¹⁹ (KORSYN, 1991 apud LIMA, 2015, p. 6).

Esses são alguns exemplos do uso dentro do campo da composição musical. Lima (2011) ainda aborda algumas ferramentas da intertextualidade comentadas com mais profundidade por Korsyn (1991).

Straus (1990) menciona oito técnicas, denominadas de Proporções Revisionárias, utilizadas por compositores da primeira metade do Séc. XX para “refazer formas antigas, elementos de estilo, sonoridades, e trabalhos musicais”, que são: motivização, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização e simetrização. Das oito Proporções Revisionárias, utilizamos duas (motivização e compressão) que foram empregadas na estruturação de partes espetáculo.

Sobre as referidas proporções, Lima comenta:

Tais procedimentos refazem formas antigas, elementos de estilo e sonoridades e são utilizados em todos os níveis estruturais de uma composição. Esses compositores, segundo Straus, reinterpretem a música precursora de acordo com suas necessidades. Straus afirma ainda que essas técnicas definiram a prática comum do Séc. XX. Utilizamos as mesmas técnicas descritas por Straus, [...] concomitantemente às proporções revisionárias de Bloom, na definição de sistemas composicionais voltados ao uso de intertextos como fontes primárias de elaborações composicionais (LIMA, 2015, p. 53).

As proporções revisionárias de Straus (1990), comentadas por Lima (2011), são:

a) Motivização: o conteúdo motivico do trabalho precedente é radicalmente intensificado.

b) Generalização: um motivo do trabalho precedente é generalizado no conjunto de classes de alturas desordenado, do qual é um membro. Este conjunto de classes de alturas é então desdobrado no novo trabalho, de acordo com as normas do uso pós-tonal.

¹⁹ No original: “Robert Schumann, for example, in his critical writings, frequently noted allusions and echoes, and recent scholarship has continued to map intertextual space. In addition to Rosen’s article [...], one could mention valuable studies by James Webster, Christopher Reynolds, Constantin Floros, J. Peter Burkholder and David Brodbeck, all concerning Brahms and his precursors; Edward T. Cone traced Beethoven’s presence in Schubert; Elwood Derr’s work also deserves attention; Ernest Oster devoted some profound speculations to Beethoven’s influence on Chopin’s *Fantasie-Improptu*” (KORSYN, 1991, p. 6).

c) Marginalização: os elementos musicais que são centrais na estrutura do trabalho precedente (tais como cadências dominante-tônica e progressões lineares que abrangem intervalos triádicos) são relegados à periferia do novo trabalho.

d) Centralização: os elementos musicais que são periféricos à estrutura do trabalho precedente (tais como áreas de tonalidade remota e combinações não usuais das notas resultantes de ornamentações lineares) movem-se para o centro estrutural do novo trabalho.

e) Compressão: os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente (tais como duas tríades numa relação funcional a cada outra) são comprimidas em algo síncrono no novo trabalho.

f) Fragmentação: os elementos que ocorrem juntos no trabalho precedente (tais como a fundamental, a terça, e a quinta de uma tríade) são separados no novo trabalho.

g) Neutralização: os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima da dominante) são desnudados de suas funções de costume, particularmente de seu impulso progressivo. A progressão para adiante é bloqueada.

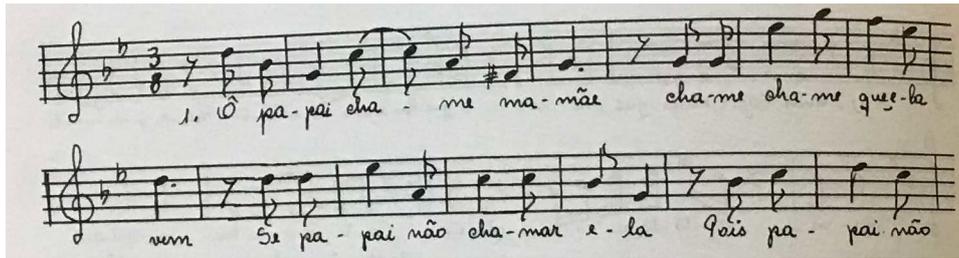
h) Simetrização: progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objetivo (forma Sonata, por exemplo) são feitas inversamente ou retrógrada-simetricamente, e são assim imobilizadas.

Dentro da exemplificação proposta anteriormente por Lima, utilizei os procedimentos denominados de Motivação e Compressão. Com relação à compressão, como o próprio nome sugere, e foi já explicado anteriormente, ela comprime os elementos fonte/base, e pode apresentá-los sincronamente compilados, dentro de algum trecho ou motivo, de modo que uma melodia pode ser utilizada em um momento com todas notas soando ao mesmo tempo, num cluster ou mediante a sobreposição de estruturas triádicas.

A seguir, é apresentada uma das melodias²⁰ do *Cancioneiro* que serviu de base para a construção de um dos trechos da composição musical do espetáculo:

Figura 10 - Melodia “Ô, papai, chame mamãe” do *Cancioneiro da Paraíba*, mostrando o trecho inicial da melodia que foi base da sonoridade do trecho da estrutura composicional.

²⁰ A escolha das canções se baseou no traço melódico e construção da sonoridade. De modo que o resultado sonoro, resultante da manipulação, fosse interessante assim como a canção original.



Fonte: Santos e Batista (1993, p. 46).

A melodia do cancionero por título “Ô, papai, chame mamãe” é uma melodia em Sol menor, em compasso ternário. Foi escolhida pelo teor melódico da mesma e amplitude intervalar. O trecho que me propus a utilizar se baseou nos dois primeiros compassos com sua anacruse.

A sobreposição, através da técnica de compressão da melodia, resultou em um acorde de estrutura fixa que é inserido dentro da cena “Lembrança do avô” como parte da construção da sonoridade do trecho em questão. Esse acorde é o discriminado na primeira linha da imagem a seguir.

Figura 11 - Demonstração dos blocos de acordes resultantes da compressão da melodia em uma sobreposição de dois acordes. O acorde generativo se encontra na primeira linha da figura e os demais são suas transposições.

G	Bb	D	F#	A	C
E	G	B	D#	F#	A
C	Eb	G	B	A	F
Ab	Cb	Eb	G	Bb	Db
F	Ab	C	E	G	Bb
D	F	A	C#	E	G

Fonte: edição do compositor.

O acorde de estrutura fixa deu origem a outros acordes de mesmo molde, contribuindo para a unidade do discurso musical e coerência de linguagem composicional. Na imagem a seguir, mostramos como, dentro de um de nossas cenas, os acordes foram empregados. As estruturas da terceira, sexta e segunda fileira (da esquerda para a direita), aparecem utilizados dentro da parte do acordeom, como é visto na imagem a seguir.

Figura 12 - Trecho da cena “Lembrança do avô”, com a utilização dos acordes que foram retirados da manipulação da melodia do cancionero.

The image shows a musical score for four instruments: Ch. Btu, B♭ Cl., Acc., and Vc. The score begins at measure 16. The Ch. Btu part has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: [lín - gua d'al - ma cor - ta! não diz as - sim quem não viu]. The B♭ Cl. part has a treble clef and a key signature of one flat. The Acc. part has a grand staff with treble and bass clefs and a key signature of one flat. The Vc. part has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings such as *f* and *tr*.

Fonte: edição do compositor.

A utilização dos acordes nesse trecho em especial é um bom exemplo da aplicabilidade da ferramenta de intertextualidade, que nos abre diversas possibilidades de combinação e se mostra como potencial instrumento de criação musical, uma vez que permite combinações de um sem número de possibilidades, ficando ao critério do compositor em questão a forma como pode aplicar esse recurso dentro do planejamento estrutural, trecho ou obra.

O outro procedimento que utilizei foi a motivização. Neste, busquei ir por outro caminho, do que o proposto por Lima (2011), uma vez que tinha acesso à melodia, optei por desmembrar seu contorno melódico e daí utilizá-lo de forma expandida dentro de uma nova construção musical, muito embora a melodia original apareça no final da cena, tal qual aparece no *Cancioneiro da Paraíba* (1993). A seguir comentamos como foi o processo de estruturar a relação com a melodia original e como seu efeito de expansão para o aproveitamento dentro do trecho musical da obra.

A melodia original, “Cavalo marinho”, que é apresentada no cancionário foi segmentada em oito pequenos trechos que foram re combinados e reorganizados, no intuito de construir outra melodia que fosse resultante dos motivos da canção original. Feito isso, buscou-se a manipulação melódica de forma que a nova melodia, resultante do procedimento descrito, trouxesse certa familiaridade com a sua versão original, mas não apontasse diretamente para um processo de reconhecimento, no que diz respeito ao seu contorno musical. A melodia original é apresentada a seguir:

Figura 13 - Trechos da melodia original que foram usados na composição da nova melodia.

(146)
CAVALO MARINHO

Cantado por Raimundo de Oliveira, 46 anos, Cajazeiras. Gravado em 15.5.1983 por M. de Fátima Batista.

1. Ca-va-lo ma ri-nho dan-ça na cal-ca-da da
2. ca-sa tem ga-linhas e sa-da lá-va-lo ma ri-nho
já não le-va já não se vai ti-nha e vai pra-za-za-za

Fonte: Santos e Batista (1993, p. 203).

Figura 14 - Trecho inicial do Episódio “Cavalo marinho” com a nova melodia resultante da expansão motivica realizada dentro da obra “Uma viagem ao céu”.

Clarinet in B.
Violin
Viola
Cello
Piano

mf
mf
mf
f
p
p

Fonte: edição do compositor.

Como pudemos observar na figura supracitada, o resultado foi uma melodia derivada da melodia do cancionero, que dialogasse com a tradição musical popular, mas que fosse submetido à processos de intertextualidade e manipulação musical e melódica.

Outro procedimento de interação intertextual presente dentro do espetáculo “Uma viagem ao céu” é a técnica do palimpsesto a partir da abordagem de José Alberto Kaplan (2006, p. 17), que define o procedimento como “escrever uma obra a partir de outra ou outras já existentes”, tomando assim a obra original por base para a criação de outras. Como modelos, arquétipos dessa nova obra a ser criada. Sobre essa técnica e seu emprego na obra de Kaplan, Onofre comenta que o palimpsesto é:

[...] Escrever uma obra “por cima” de outra preservando na nova obra traços da antiga. Isso pode facilmente ser visto no primeiro movimento, uma invenção a duas vozes que ele criou utilizando como modelo a primeira das invenções de J. S. Bach (1685-1750) que se baseava em remodelagem de obras como ponto de partida para outras que viriam a seguir (ONOFRE, 2015, p. 107).

A utilização por Kaplan da referida técnica, pode ser compreendida na figura a seguir, na qual são comparadas as duas obras, a modelo, originária e a nova obra; resultante da manipulação pelo trabalho do compositor. Observe na imagem a seguir:

Figura 15 - Na primeira parte, os quatro primeiros compassos da Invenção de Bach, logo abaixo a invenção de Kaplan, tomando por base a primeira obra.

The image displays two musical staves. The upper staff is labeled 'J. S. Bach Invenção' and is in 4/4 time. It shows the first four measures of a two-voice invention. The lower staff is labeled 'J. A. Kaplan Invenção' and is in 2/4 time. It shows the first four measures of a two-voice invention that is a direct manipulation of the original, with the melody and accompaniment adapted to the new time signature and key signature.

Fonte: Onofre (2015, p. 107).

Dentro do espetáculo buscamos um caminho diferente²¹ ao proposto por Kaplan (2006), tomando por base a canção “O mar”, advinda do *Cancioneiro da Paraíba* (1993). Tal processo será descrito no capítulo 3, dentro do tópico 3.2, no qual refletimos sobre trechos relevantes dentro da obra. A canção escolhida é apresentada na figura a seguir e mostra qual foi o ponto de partida para a aplicação da técnica de palimpsesto dentro do processo composicional.

Figura 16 - Canção “O mar”, base do episódio gastronômico do espetáculo “Uma viagem ao céu”.

²¹ A nossa manipulação se deu na alteração no modo da melodia e nas alturas das notas além de adicionarmos um acompanhamento que não havia na melodia original.

(124)
O MAR

Cantado por Iêda Cantidiano de Andrade, 27 anos,
Catolé do Rocha. Gravado em 10.05.84 por Aldina
Mari de A. Freitas

mar es-tá-va re-re - no re-re-no-ça-tá-va o mar o mar es-tá-va re-
re-no re-re-no-ça-tá-va o mar va-mos ver a lu-na la lu-na la

Refrão

Fonte: Santos e Batista (1993, p. 176).

Além das três ferramentas discutidas anteriormente, outro princípio da intertextualidade presente por todo o espetáculo é o dialogismo discutido por Bakhtin. O dialogismo, segundo Fiorin (2006), é parte constituinte do enunciado, logo, podemos afirmar que:

Nele estão sempre presentes ecos e lembranças de outros enunciados, com que ele conta, que ele refuta, confirma, completa, pressupõe e assim por diante. Um enunciado ocupa sempre uma posição numa esfera de comunicação sobre um dado problema (FIORIN, 2006, p. 21).

Dessa forma, a obra se constrói a partir de enunciados de outras obras e se comunica diretamente com elas. Seja refletindo ou refratando os discursos inerentes à essas obras, gêneros e/ou ideologias. Dessa forma, o dialogismo abordado no espetáculo pode ser lido a partir da teoria da intertextualidade difundida, segundo Fiorin (2006), por Julia Kristeva (1967) e alicerçado nos princípios de carnavalização discutidos por Bakhtin (1988). Nenhum texto existe ou pode ser compreendido de forma isolada, uma vez que as informações nele contidas estão inseridas em outro texto (intertexto) anteriormente produzido. A carnavalização discutida por Bakhtin (1988) aponta para uma sátira de assuntos dogmáticos com um crivo cômico, irônico e/ou satirizado. Por isso é uma abordagem carnavalizada e:

[...] ocupa-se do presente e não do passado mítico; não se apoia na tradição, mas critica-a e opta pela experiência e pela livre invenção; constrói uma pluralidade intencional de estilos e vozes (mistura o sublime e o vulgar; usa

gêneros intercalares, como cartas, manuscritos encontrados, paródias de gêneros elevados, citações caricaturadas, etc.). Nela, a palavra não representa; é representada e, por isso, é sempre bivocal. Mesclam-se dialetos, jargões, vozes, estilos (FIORIN, 2006, p. 75).

Essa carnavalização está presente dentro de todo o espetáculo e trabalha dentro de uma epistemologia construída a partir do absurdo, do fantasioso e alegórico. Como exemplo podemos citar a cena “Chegada de Chico ao céu,” (que será discutida no capítulo 3), foi construída como uma possível leitura numa visão utópica da realidade, no ponto de vista do protagonista da história; que, em certa medida, brinca com as concepções daquilo que seria conhecido ou não por ele. Desse modo, aponta para um procedimento que busca uma ruptura da sacralização e ironiza o conceito de céu, que até então Chico tinha; transmite uma outra compreensão e releitura por parte dele. Fiorin (2006, p. 77) ainda aponta que, para Bakhtin, a ideia de carnavalização “tem uma força regeneradora, pois permite vislumbrar que um outro mundo é possível, um universo onde reinam a abundância, a liberdade, a igualdade. É a esfera da liberdade utópica, em que uma cosmovisão alternativa se mostra”, ideia explorada na concepção de “céu” transportada e adaptada do texto original do cordel.

2.2 Referencialidade, cordel e *Cancioneiro da Paraíba*

Ao iniciarmos a discussão sobre ‘Referencialidade’ é pertinente estabelecer os limites dessa discussão e compreensão que irão nortear a nossa interpretação e uso acerca do referido termo. A compreensão de Referencialidade que tangencia a perspectiva crítica deste trabalho consiste na consciência da existência de elementos melódicos e rítmicos e seu respectivo uso dentro da composição. “Assim, falar de Referencialidade em música é falar do potencial que os materiais, os eventos, e as estruturas sonoras têm para referir a alguma coisa” (FERREIRA, 2010). Dessa forma, a Referencialidade e sua utilização é um campo recorrente dentro do campo da música, como aponta Gauldin:

O uso de associação referencial originária de extra ou fontes intra-musicais é um tema recorrente na história da música ocidental. A maneira como ocorre em peças individuais é variada e engenhosa. Em alguns casos, essas referências são relativamente conspícuas e óbvias, enquanto em outros casos elas são artisticamente disfarçadas dentro do tecido musical, revelando sua presença apenas através do escrutínio analítico²² (GAULDIN, 1999, p. 32).

²² No original: “The use of referential association originating from extra- or intra-musical sources is a recurring theme in the history of Western music.’ The manner of its occurrence in individual pieces is both varied and ingenious. In some cases such references are relatively conspicuous and obvious, while in other

Além das ponderações já colocadas, a Referencialidade pode também estar ligada a possíveis *links* dentro da música; como citações feitas dentro do corpo da obra. É bem verdade que a discussão acerca do tema é um ato recorrente dentro do campo da música ocidental, de modo que o debate sobre a compreensão da Referencialidade nos aponta para diferentes níveis e tipos de recursos em questão. Gauldin (1999) ainda afirma que sua visão a respeito do assunto aborda um entendimento mais amplo da temática. Segundo o autor, “associações referenciais também podem se referir a outros trabalhos musicais, obras e até passagens em diferentes movimentos do mesmo trabalho²³.” (GAULDIN, 1999, p. 32).

Dessa forma, a visão mais ampla da Referencialidade defendida pelo autor nos auxilia a também perceber, com maiores possibilidades, os limites nas relações entre a literatura composicional e o compositor e entre os limites da obra e do leitor; relações essas que também podem ser estabelecidas com a literatura musical, uma vez que podemos gerar links com obras já consagradas e ligações com obras de nosso tempo inspirando outras possíveis.

Na história, alguns casos de Referencialidade são famosos. Um desses exemplos são as siglas/assinaturas presentes nos trabalhos de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), por meio das iniciais de seu nome. Como aponta Gauldin (1999):

O uso de siglas musicais, nas quais as iniciais ou nome completo de uma pessoa ou local são expressas em sílabas hexacordais ou nomes modernos de letras, podem ser rastreados até o *soggetto cavato* da prática renascentista, como na Missa Hercules Dux Ferariae de Josquin (onde os sons das vogais extraídos da dedicação criam o sujeito re-ut-re-ut-re-fa-mi-re). A capacidade de Bach de expressar seu próprio nome na notação musical e seu fascínio com a numerologia (usando a posição alfabética para calcular BACH = 2+ 1 + 3 + 8 = 14 e JSBACH = seu reverso 41) são evidentes em vários de seus próprios trabalhos, 6 para não mencionar nos usos subsequentes do BACH por compositores tão diversos como Mendelssohn, Liszt, Honegger e Schoenberg²⁴ (GAULDIN, 1999, p. 33).

instances they are artfully disguised within the musical fabric, revealing their presence only through analytical scrutiny”.

²³ No original: “I use the term referential differently from Leonard Meyer, who defines it as pertaining to “meanings which in some way refer to the extramusical world of concepts, actions, emotional states, and character.” Leonard B. Meyer, *Enlotion and Meaning in Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1956), 1. In my somewhat broader view, referential associations may also refer to other musical works and even to passages in different movements of the same work”.

²⁴ No original: “The use of musical acronyms, in which the initials or full name of a person or place are expressed in hexachordal syllables or modern letter names, may be traced back to the *soggetto cavato* of Renaissance practice, as in Josquin's Missa Hercules Dux Ferariae (where the vowel sounds extracted from the dedication create the subject re-ut-re-ut-re-fa-mi-re). Bach's ability to express his own name in musical notation and his attendant fascination with numerology (using alphabetical position to compute BACH = 2+ 1+3+8 = 14 and JSBACH = its reverse 41) are evident in several of his own works, 6 not to mention in subsequent uses of BACH by such diverse composers as Mendelssohn, Liszt, Honegger, and Schoenberg”.

Séculos depois, essa mesma sigla (BACH) veio a ser citada como parte da *St. Luke's Passion* (1966), de Krzysztof Penderecki (1933), e definida pelo próprio compositor como *leitmotif*, como comenta Silva (2005): “Para Penderecki, o motivo baseado no nome de BACH é a ideia fundamental de todo o seu trabalho e, por essa razão, ele chega a considerá-lo o *leitmotif* da Paixão.” (ROBINSON; WINOLD, 1983 apud SILVA, 2005, p. 30).

O elemento referencialista dentro do espetáculo estabelece relações com elementos de tradição popular como o cordel, a escolhas de sonoridades, instrumentação e construção estilística além de ferramentas de intertextualidade na utilização de melodias ou trechos extraídos do *Cancioneiro da Paraíba* (SANTOS; BATISTA, 1993), além de estar ligado também aos timbres de instrumentos comuns na região, tais como pandeiro, acordeom, violão, dentre outros.

Quando tratamos do cenário nordestino, podemos observar nomes de algumas produções que tiveram relevância, dentre os quais José Siqueira (1907-1985), que escreveu a ópera *A compadecida* (1959). A obra foi baseada na peça *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (1927-2014), como comenta Luiz Kleber Queiroz:

A ópera de Siqueira apresenta características marcantes de seu estilo próprio, Nacionalista. Assim como o texto, a música de *A Compadecida* está impregnada de características e referências à cultura nordestina. Gerard Behague informa que a ópera utiliza temas folclóricos para caracterizar os papéis principais, e Ribeiro afirma que o compositor “aproveitou numerosas sugestões folclóricas, dando singular brilho à apreciada peça teatral”. (RIBEIRO, 1963, p. 195). O próprio Siqueira inclui sua ópera entre as obras em que emprega largamente o seu sistema trimodal - característico da música folclórica do Brasil (QUEIROZ, 2013, p. 106).

Outro nome relevante, neste contexto, foi José Alberto Kaplan (1932-2009), que inovou dentro do fazer musical em vários campos. A *Cantata pra Alagamar* (1979) é um exemplo, pois traz elementos ligados à cultura de tradição oral, seja pela escrita do texto por Waldemar José Solha, que escreveu a trama em *martelo-agalopado*²⁵, uma das formas de escrita da literatura popular; ou seja pelas melodias cantadas pelo tenor, que ora faz o papel de evangelista nas cantatas barrocas, como também narrador da trama, ora pelas melodias e instrumentação da obra que utiliza o cravo para imitar a sonoridade da viola e instrumentos de percussão popular (zabumba, triângulo e pandeiro, por exemplo). A

²⁵ O martelo agalopado é formado de versos decassílabos onde o ritmo de declamação (onde se localizam as tônicas) impõe acentos sobre a terceira, a sexta e a décima sílabas ou pulsos de cada verso (SAUTCHUK, 2009, p. 45), ou seja: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

cantata apresenta elementos referenciais ligados à tradição oral. Além de Kaplan (1932-2009), Eli-Eri Moura (1963) apresenta em *Armorialis* (2007) e na ópera *Dulcinéia e Trancoso* (2009), com texto de Waldemar José Solha, traços dessa referencialidade em diálogo com estética armorial. Essa segunda obra, estreada em 2009, no Teatro de Santa Isabel, em Recife - PE, foi considerada a primeira ópera armorial (CORREIA, 2017, p. 16). Como outro exemplo podemos ainda citar Danilo Guanais (1965), na *Missa segundo Alcaçuz* (1996) e *Paixão segundo Alcaçuz* (2013), obras referenciais do autor nas quais o compositor utiliza-se de melodias das romanceiras potiguares para estruturar parte do seu trabalho nas suas duas obras.

2.2.1 Cordel

O cordel é uma expressão literária de cunho essencialmente popular. Nascido ainda dentro do contexto medieval europeu, é uma das formas de escrita mais antigas que se tem notícia. A tradição do folheto estava ligada à contação de história dentro de uma perspectiva de transmissão oral, com uso de um narrador; que muitas vezes: “anônimo, contava suas experiências e, através dessa ação, transmitia um ensinamento moral, um provérbio, uma sugestão prática, uma norma de vida” (BENJAMIN, 1994 apud EVARISTO, 2001, p. 119). Sob esta premissa, o cordel se configura uma das manifestações da cultura popular por seu contato e origem do/e com o povo.

No Brasil, o cordel é trazido por meio da colonização portuguesa pela acessível compreensão das narrativas e fácil disseminação. Segundo Evaristo (2001, p. 119), os narradores eram geralmente “o camponês e o marinheiro os contadores de história por excelência: um porque detinha o conhecimento das tradições de seu lugar e o outro porque o adquiria através das constantes viagens realizadas”.

A ligação com a tradição oral, no Brasil, era mais evidenciada pois estava ligada à realidade nacional daquele momento histórico, na qual grande parte da população era analfabeta. Outro motivo que fortaleceu essa popularização foi o fato de que a prática do cordel estava vinculada às práticas de cantorias acompanhadas por violas; ao mesmo tempo que se escreviam os folhetos com a intenção de leitura de alta voz, sendo, por vezes, rimada para que o público captasse a ideia central das histórias contadas. O cordel brasileiro finca-se primeiramente no Nordeste e no dia-a-dia das cidades, presente na vida cotidiana dessas sociedades, como aponta Marinho e Pinheiro (2012):

Como toda produção cultural, o cordel vive períodos de fartura e escassez. Hoje existem poetas populares espalhados por todo o país, vivendo em diferentes situações, compartilhando experiências distintas, mas no final do século XIX e início do século XX, o cordel fazia parte da vida de nordestinos que viviam no campo, dependendo da agricultura ou ainda nas cidades, com seus pequenos comércios (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 17).

Assim, o cordelista, fosse ele poeta ou narrador, era alguém tinha conhecimento das realidades do povo e empregava sua voz para a crítica ou denúncia social. Havia uma ligação intrínseca entre a prática literária e a realidade do *status quo* que o cercava. Sobre tal relação, dentro da prática do cordel, Lima comenta:

O poeta cria sua obra em sintonia com seu universo psicossocial, suas personagens são aquelas que compartilham o mesmo e árido chão e, mesmo quando ele adapta um romance tradicional, seus reis, rainhas, príncipes e princesas são reflexos do povo do qual o poeta é parte e porta-voz. (LIMA, 2008, p. 22).

Dessa forma, como comentado no início deste tópico, ainda nos nossos dias, o cordel se configura, além de uma expressão popular, uma forma de crítica social e elemento de ironia frente aos processos de desigualdade social presentes em nosso país.

Pelo fato de ser o cordel uma forma de escrita que tem conexões próximas do povo e tem importância do ponto de vista cultural e artístico, as iniciativas de preservação desta forma de literatura se justificam em si mesmas pela necessidade de manutenção da memória e incentivo à novas produções. Assim, sabendo que o assunto cordel é em si um tema vasto e de amplo campo de pesquisa dentro das ciências literárias, foge ao escopo deste trabalho o aprofundamento da temática, visto que buscamos clarificar apenas as bases da nossa utilização dentro da pesquisa e na composição do espetáculo.

2.2.2 Leandro Gomes de Barros: o poeta e a obra

Filho de José Gomes de Barros e Adelaide Gomes de Barros, nascia em 19 de novembro de 1865, na Fazenda Melância, no município de Pombal²⁶, interior da Paraíba, Leandro Gomes de Barros. Ainda na infância, como resultado da morte de seu pai, muda-se junto com sua mãe, para a Vila do Teixeira - PB, chegando a morar com seu tio materno Padre Vicente Xavier de Faria, que anos mais tarde, viria a ser o tutor da família e da

²⁶ Pombal é a quarta cidade mais antiga da Paraíba. Fundada em 1696, às margens do Rio Piancó, tinha como base econômica as atividades agrícola e pastoril, as quais viriam desenvolver-se por todo o sertão nordestino nos séculos posteriores.

herança deixada. Esse, talvez, seja o primeiro elemento de sua formação poética de forma sistemática, assim como no âmbito literário.

Naquela época, Teixeira - PB era um “local de significativa importância para a poesia popular no Brasil” (SILVA, 2007, p. 29) agrupando importantes nomes da poesia oral brasileira. Tal ambiente, certamente, foi de grande importância e influência na arte e aptidão de construção de versos desenvolvida ao longo dos anos por Leandro, uma vez que permitiu que ele crescesse ouvindo alguns dos maiores nomes da literatura oral da região. A Vila do Teixeira - PB, lugar da moradia de Leandro por anos, era um pequeno povoado na zona rural do sertão da Paraíba. Seu tio Pe. Vicente Xavier era o pároco e professor de Humanidades e Latim. Muito provavelmente foi ele o responsável pela educação formal, numa perspectiva escolar, recebida por Leandro.

Aos 42 anos, em 1907, muda-se para Recife, capital do estado de Pernambuco, que já naquela época era um importante centro econômico e cultural da região. Uma vez que Recife experimentava, no início do século XX, um sensível crescimento populacional; em 1872, a cidade possuía cerca de 100 mil pessoas, saltando, em 1910, para 200 mil habitantes (ARRAIS, 1998, p. 42). O expressivo êxodo rural, deu-se, majoritariamente, como consequência de um processo de modernização da indústria da cana-de-açúcar e as esporádicas, mas constantes secas do sertão.

A mudança para Recife também pode estar ligada às maiores possibilidades de viver exclusivamente de sua poesia, na medida em que a cidade confluía uma série de fatores, tais como uma população maior, mais tipografias disponíveis e linhas de trem que interligavam diferentes pontos da região, o que possibilitaria uma expansão das vendas, com maior facilidade.

Durante a época no referido município, Leandro conseguiu construir uma rede de revendedores autorizados de seus cordéis e dentro de suas possibilidades pôde ampliar seus meios de expansão do seu trabalho além das fronteiras estaduais. De modo que alcançou destaque em sua geração, sendo um dos cordelistas mais reconhecidos pelos poetas e cantadores dentro de seu tempo. Morreu aos cinquenta e dois anos de idade, em 4 de março de 1918, possivelmente vitimado por um aneurisma cerebral (SILVA, 2010, p. 16). Sua obra, após sua morte, passou a ser publicada pelo genro Pedro Baptista, em Guarabira - PB. Posteriormente, em 1921, sua viúva, Venustiniana Eulália Aleixo, vendeu os direitos autorais ao poeta João Martins de Athayde. “Sua obra pode ser considerada enquanto repositório de uma cultura compartilhada com seu público, no tempo e no espaço”. (LACERDA 2017, p. 67).

2.2.3 *Uma viagem ao céu*

O cordel *Uma viagem ao céu* conta a estória de um homem falido e que após perder tudo se encontra com uma alma que o convida para ir ao céu. Nessa viagem, o homem conhece São Pedro, que se compadece de sua situação e lhe prepara uma pequena bolsa, mas, no caminho de volta para casa, o homem encontra sua sogra, que deseja voltar à terra. Seguindo com a tentativa, acaba derrubando os presentes dados por São Pedro, fazendo com que o homem falido voltasse à terra tão falido quanto subiu.

O texto é apresentado em trinta e duas estrofes de seis versos heptassílabos, cada. Como está demonstrado no anexo I desta dissertação. A organização do ponto de vista textual se dá de diferentes formas, destacando-se os empregos de padrões dentro dos versos heptassílabos, como apresentado no exemplo a seguir:

Figura 17 – Trecho de *Uma viagem ao céu*, de Leandro Gomes de Barros.

Uma vez eu era pobre (A)
Vivia sempre atrasado (B)
Botei um negócio bom (C)
Porem vendi-o fiado (B)
Um dia até emprestei (D)
O livro do apurado (B)

Dei a balança de esmola (A)
E fiz lenha do balcão (B)
Desmanchei as prateleiras (C)
Fiz delas um marquezão (B)
Porém roubaram-me a cama (D)
Fiquei dormindo no chão (B)

Estava pensando na vida (A)
Como haveria de passar (B)
Não tinha mais um vintém (C)
Nem feito pra trabalhar (B)
O marinheiro da venda (D)
Não queria mais fiar (B)

Pus a mão sobre a cabeça(A)
Fiquei pensando na vida (B)
Quando do lado do céu (C)
Chegou uma alma perdida(B)
Perguntou era o senhor(D)
Que aí vendia bebida? (B)

Fonte: Barros (s/a., p. 2).

A organização das estrofes seguintes segue o mesmo padrão de estruturação ao longo da obra. Leandro constrói todo o cordel dentro de um mesmo padrão rítmico respeitando a escanção poética e a linha de métrica proposta. Um reflexo da relação com as tradições de cantoria que ele teve ligação ainda na infância.

2.2.4 O *Cancioneiro da Paraíba*: as canções e suas reverberações

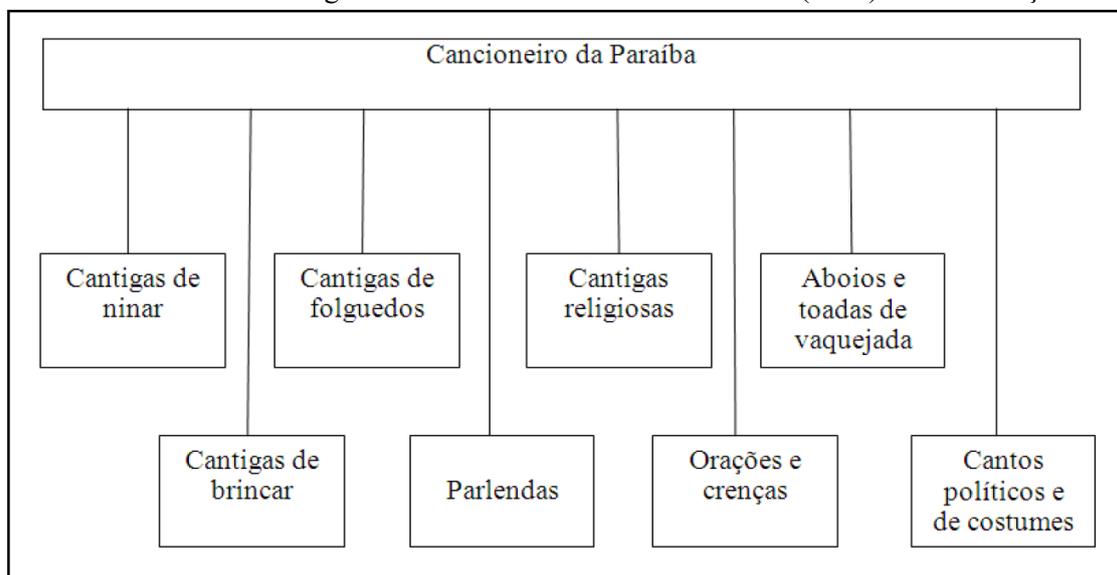
O *Cancioneiro da Paraíba* (SANTOS; BATISTA, 1993) é um resultado de um trabalho das professoras Idelette Fonseca dos Santos e Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista (1993). A construção da obra contou com o auxílio dos alunos da pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba e reúne diversas cantigas: “de ninar, de brincar, de folguedos, religiosas, parlendas, orações e crenças, aboios e toadas de vaquejada e cantos políticos e de costumes” (RODRIGUES, 2012, p. 44). A publicação ocorreu 90 anos após a publicação da obra *O Cancioneiro do Norte*, publicada em 1903, por José Rodrigues de Carvalho, que, segundo Santos e Batista (1993, p. 31), é uma obra que agrupa:

[...] diferentes formas de poesia oral, coletadas em vários Estados do Nordeste, principalmente na Paraíba. Pesquisador incansável, foi um dos primeiros a manifestar interesse pelas produções populares de sua terra. Preocupado, em primeira mão, em recolher desafios e informações sobre os cantadores de sua época porque lhe pareciam, e com justa razão, fugidios e momentâneos, não deixou de registrar cantos tradicionais, fato que o torna um precursor da pesquisa em oralidade (SANTOS; BATISTA, 1993, p. 31).

A organização dos textos orais se deu dentro do espaço de dez anos em diferentes municípios da Paraíba, resultando num relevante número de textos compilados. Desse modo, as professoras puderam se deparar com expressiva diversidade de versões encontradas, o que as levou a selecionar aquelas que haviam maior número de recorrências. De modo que essas: “canções e poemas encontrados na Paraíba, não só refletem anos e séculos de transmissão oral, familiar e comunitária, como participam de uma identidade cultural em permanente transformação” (SANTOS; BATISTA, 1993, p. 30). A obra pode ser compreendida em oito seções e pode ser utilizada de diversas formas dentro de ambientes de música ou não, sejam eles formais ou populares, profissionais ou amadores. Seja em contextos de musicalização infantil, ou dentro da prática musical de grupos afins. As seções são delimitadas no livro e foram organizadas como forma de

catalogar as canções e ordena-las em subgrupos tomando por base a utilização, desde as cantigas de rodas à parlendas, como é apresentada na tabela a seguir:

Tabela 3 - Estrutura organizacional do Cancioneiro da Paraíba (1993) com suas seções.



Fonte: Rodrigues (2012, p. 45).

A obra foi construída a partir da contribuição de oitenta e cinco informantes espalhados pelo estado da Paraíba. Dentre os quais se destacam aqueles com maior contribuição em melodias cantadas que são “Alaíde Cordeiro Barbosa, natural de Cabaceiras, Paraíba – cinquenta e um textos – e Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, pesquisadora-redatora do Cancioneiro da Paraíba, residente em João Pessoa – vinte e um textos” (RODRIGUES, 2012, p. 46).

Assim, este trabalho oferece à comunidade, de modo geral, bem como aos artistas e educadores, vasto material para uso em sala de aula e também nos processos criativos, performáticos e composicionais. De modo que as músicas podem ser utilizadas na composição de obras originais e arranjos para um sem número de diferentes formações instrumentais, vocais e/ou mistas, podendo integrar, dessa maneira, os repertórios de coros, bandas, orquestras e conjuntos de câmara com diversas formações, dado o seu caráter acessível e aberto. (SILVA, 2020).

Capítulo 3: O espetáculo “Uma viagem ao céu”

O espetáculo “Uma viagem ao céu”, como comentado anteriormente, é baseada em um cordel homônimo do escritor cordelista Leandro Gomes de Barros. Quando iniciei a leitura do cordel, ainda dentro do contexto do pré-projeto, percebi a potencialidade cênica daquele trabalho e me atentei para construir uma organização dos trechos da história; optei assim, por dividir a história em partes A, B e C; muito embora essa divisão em seções não seja apresentada e discriminada dentro da partitura da obra, servindo assim como para guia durante o trabalho composicional, na tarefa de montar o arquétipo geral da obra. Dessa forma, na parte A, que é a parte que diz respeito à “Introdução” do espetáculo, temos a introdução, o “Samba lamentoso” e “O encontro de Chico Zébiu com a Alma”, cenas essas que se passam na terra e são a contextualização geral da obra. É o início da história. A parte B representa a subida de Chico ao céu, o seu encontro com São Pedro, a canção de São Pedro e o jantar. A última, a terceira parte (C), representa o encontro com a sogra, o retorno à terra e o encontro com a esposa.

O espetáculo foi escrito para a seguinte instrumentação: (trio de cordas) Violino, Viola e Violoncelo, acordeom, piano ou teclado, bateria, baixo elétrico, guitarra/violão, percussão, clarinete em Si bemol e sax alto. Os personagens atendem às seguintes classificações vocais: Chico Zébiu Baritenor, Alma, podem ser soprano ou tenor; São Pedro, Barítono ou Baixo; a sogra, contralto e a esposa, soprano.

A organização do espetáculo em três partes me possibilitou perceber a forma total da peça e daí partir para o planejamento macroestrutural. Elaboramos um planejamento macroestrutural que: “[...] pode ser entendido aqui com base nos procedimentos prévios, em torno do direcionamento das ideias musicais, que colaboraram para a configuração da peça como um todo, caracterizando também partes ou seções” (ALVES, 2012, p. 21). E sobre esse pressuposto abordado por Alves (2012), reiteramos que o planejamento foi um ponto de partida para as tomadas das decisões composicionais e dentro do escopo do arquétipo geral do espetáculo.

Na realização desse planejamento, como ferramenta organizacional, estrutural e estética, constaram as partes do espetáculo, instrumentação das cenas, possíveis rubricas de personagens e/ou instrumentistas, elementos que, em si, já apontavam para as composições das próprias cenas ou, até mesmo, deixas cômicas e ferramentas de mídia

digital, presentes ao longo do espetáculo. Sobre as rubricas, no contexto da partitura, dentro do gênero música-teatro, Salzman (2012) pontua que a partitura é:

[...] tradicionalmente o mais importante dos objetos do teatro musical. Ele contém a música com a letra anexada, além de instruções para intérpretes e músicos e ideias sobre encenação incluindo, às vezes, desenhos. O que a partitura geralmente não contém é um conjunto de imagens ideais para a visualização da obra, mesmo quando há indicações ou esboços claros dos próprios criadores²⁷ (SALZMAN, 2012, p. 332).

Muito embora, “a ideia de que a nova música e o teatro musical poderiam ser criados a partir de algo diferente de uma base em notação estrita demorou a se firmar; até mesmo o trabalho inicial de Cage ainda era baseado na notação tradicional” (SALZMAN, 2012, p. 332). Então era esperado que trabalhos ainda correlacionassem formas convencionais de escrita musical com formas não convencionais, que é o caso de “Uma viagem ao céu”.

O planejamento macroestrutural foi um possível mapa daquilo que poderia ser a obra. Muito embora, tenham ocorrido, ao longo do processo composicional, alterações dentro deste planejamento. De modo que o planejamento se configurou como um caminho e não um viés inequívoco e intocável ou absoluto e petrificado, mas aberto a revisitações e reformulações que contribuíssem para que o espetáculo estivesse ligado às características da música-teatro e fosse coerente frente à proposta estética ao qual estávamos intencionados a compor.

Nos próximos tópicos, apresentaremos as partes constituintes da obra, com seus respectivos planejamentos originários. Em seguida, comentaremos quais pontos destes planejamentos permaneceram e quais foram alterados e quais as razões das mudanças. O intuito deste capítulo é detalhar a criação do espetáculo em si, bem como abordar os aspectos composicionais, intertextuais, cênicos e os elementos que estão para além das notas ou ambiências. Tudo isso para que, desse modo, seja possível a leitura mais completa possível da obra em questão e das motivações das escolhas musicais.

3.1 Parte A

²⁷ In spite of all these caveats, we start with the score, which is traditionally the most important of the music-theater objects. It contains the music with the lyrics attached, plus instructions for performers and musicians and ideas about staging including, at times, drawings. What the score generally does not contain is a set of ideal images for the visualization of the work, even when there are clear indications or sketches by the creators themselves.

A parte A foi concebida a partir do seguinte planejamento:

Tabela 4 - Planejamento originário da seção A da obra “Uma viagem ao céu”.

Cenas/Aspectos relevantes Chico Zébiu Encontra a Alma	Instrumentação	personagens	Duração total: 10 minutos	Utilização de elementos intertextuais	Elementos rítmicos relacionados à cultura popular	Elementos cênicos (incluindo outras mídias)	Participação dos instrumentistas na cena
Introdução: Embolada de Coco cantador	Pandeiro e loop de embolada pré gravado	Embolador (percussionista)			Padrão rítmico da embolada.	Luz com foco no pandeirista + escuro no palco	Pequenas inserções dos outros instrumentistas repetindo trecho do texto do pandeirista como mote
1- Colocar camisa de gola 2- Alguém compra fiado 3- Leva o livro caixa 4- Dá a balança 5- Queima o balcão como lenha 6- Desmancha as prateleiras 7- Coloca como marquise 8- Roubam sua cama 9- Ele dorme no chão	Tutti de abertura (Todos os instrumentos- Sem presença de canto)	Protagonista Chico Zébiu				Cenas acontecidas em sequência e com música incidental acontecendo ao mesmo tempo	
Samba doloroso (Chico Zébiu)		Chico Zébiu			Samba canção		
Conversa de Chico Zébiu e a Alma	Violoncelo e percussão Sanfona	Chico Zébiu e a Alma (Talvez seja uma soprano)				Som angelical (prova da bebida)	Violoncelista reclamando sobre a fala de falência de Chico Zébiu
Dueto da Alma e Chico Zébiu	percussão sanfona violão clarinete						Falas sobre os resquícios de água ardente
Convide para ir para o Céu	Tutti?					Som de Ventania (pré gravado) Carro de Vento (Mídia digital) Soprador de folhas	Instrumentistas se seguram por conta do vento para não serem levados e alguém diz : “Eceita !!! minhas ropa no varal!!!”
Cena de transição de cenário e luz: Chico Zébiu chega indo pro céu	Tutti?					luz e imagens diversas sugerindo paisagens ao longo da viagem	

Fonte: Edição do compositor.

A primeira parte da obra pode ser subdividida em três cenas: a “Introdução”, o “Samba lamentoso” e a “Conversa de Chico com a Alma”. Sobre esse caráter menor do número de instrumentistas e performances musicais da música-teatro, Salzman (2012) pontua:

Mas uma boa parte do teatro musical (ou mesmo ópera de pequena escala) rejeita a grandeza da grande ópera por muitas razões, incluindo economia, a preferência por vozes não projetadas (voz estendida, pop, estilos não europeus ou outros tipos de canto que precisam ser amplificado), um desejo de imediatismo do público, ou uma preferência estética ou filosófica geral por obras de pequena escala, despretensiosas, de pequeno teatro – mais próximas em muitos aspectos da dança contemporânea, da dança-teatro, do novo teatro e da nova arte performática do que da tradicional ópera. Pequenas vozes e pequenos orçamentos exigem um pequeno conceito de teatro, um pequeno teatro, um pequeno conjunto e, provavelmente, amplificação. Essas necessidades se combinam com preferências estéticas para produzir o tipo de peça que funciona bem em um pequeno teatro, mas que é difícil, se não impossível, para uma grande casa de ópera ou companhia engolir²⁸ (SALZMAN, 2012, p. 4).

²⁸ No original: “But a good deal of music theater (or even small-scale opera) rejects the grandeur of grand opera for many reasons including economics, the preference for non-projected voices (extended voice, pop, non-European styles or other kinds of singing that need to be amplified), a desire for audience immediacy, or a general esthetic or philosophical preference for small-scale, unpretentious, small-theater work—closer in many ways to contemporary dance, dance theater, new theater and new performance art than to traditional opera. Small voices and small budgets require a small theater concept, a small theater, a small ensemble, and, probably, amplification. These needs combine with esthetic preferences to produce the kind of piece that works well in a small theater but which is difficult, if not impossible, for a large opera house or company to swallow”.

Alicerçados então sobre essa premissa, buscamos seguir no sentido oposto das aberturas grandiosas; colocamos assim a introdução ao som de um instrumentista e um instrumento. Optamos ainda pela voz do cantador que não segue as linhas da técnica do bel-canto, mas possui seu lugar enquanto expressão vocal e artística ligada à uma prática de tradição cultural: a embolada. O latente caráter improvisativo da “Introdução” aponta em certa medida para uma das características fortes desse novo performer que vem junto com a música-teatro. Como é um espetáculo aberto a tal recurso, a “Introdução” é estruturada dentro de um conceito de improvisação guiada e, sobre essa colaboração do performer, Salzman (2012) pontua:

Embora a noção de improvisação livre certamente exista, a maior parte da improvisação ocorre dentro de uma estrutura conhecida onde certos elementos ou parâmetros são fixados enquanto outros são deixados abertos à variabilidade e escolha do executor. Em obras em conjunto, o elemento de improvisação tende a ser reativo: um performer responde ao que outro performer está fazendo ou reage a um palco imprevisível ou evento eletrônico²⁹ (SALZMAN, 2012, p. 345-346).

É bem certo que, guardadas as suas devidas proporções, assim “como na composição, a atividade central da performance de improvisação, é tomar decisões. A partir de possibilidades quase infinitas, as decisões são tomadas não pelo compositor com antecedência, mas pelo intérprete no momento³⁰” (SALZMAN, 2012, p. 349). Por isso, a improvisação, especialmente no teatro, “precisa de um tipo especial de intérprete ou músico, capaz de se expressar individualmente e simultaneamente apto de se integrar em todo o contexto. Os próprios performers tornam-se então os verdadeiros sujeitos do trabalho que estão realizando” (SALZMAN, 2012, p. 350).

E, para Salzman, essa participação do performer na criação de um novo trabalho com forte contribuição do performer surgiu principalmente de três maneiras:

(1) o desenvolvimento de formas alternativas de notação (principalmente as chamadas notações gráficas das décadas de 1960 e 1970), (2) a introdução da forma aberta (ainda rigidamente controlado pelos criadores), e (3) a influência e métodos de coreógrafos e diretores de palco criativos, trabalhando com performers em longos períodos de

²⁹ No original: “Although the notion of free improvisation does certainly exist, most improvisation takes place within a known structure where certain elements or parameters are fixed while others are left open to variability and performer choice. In ensemble works, the improvisational element is likely to be reactive: a performer responds to what another performer is doing or reacts to an unpredictable stage or electronic event”.

³⁰ No original: “As in composition, the core activity of improvisational performance is making decisions. From nearly infinite possibilities, decisions are made not by the composer in advance but by the performer in the moment”.

ensaio e sem texto (ou apenas com fragmentos de texto) e sem uma partitura de controle (SALZMAN, 2012, p. 344-345).

Por isso que, na parte improvisada, dentro da cena da “Introdução”, fica por conta do percussionista, como já comentado anteriormente, a forma e melodia que será improvisada na performance. Um dos trechos de improviso é apresentado na figura a seguir:

Figura 18 - Trecho da partitura do pandeirista, no qual há abertura à improvisação.

10	P.	Já no meio de sua falência/Seu negócio se esvaia A quitanda já não era/Aquele pão de cada Pobre homem, via então/ O dilema que vivia
11	P.	Pois no céu não tinha a tal/D'aguardente Imaculada Resolveu dar uma escapada/Coisa rápida, não duvido Que a aventura foi ligera/E fez logo o seu pedido
12	P.	Chico Zébiu é seu nome/Como era conhecido Té que uma alma penada/Da cachaça quis um bico Ele não podia então/Renegar o seu pedido
13	P.	Ouça bem essa história/ Que agora eu vou contar! Meu senhor faz o favor/ Por demais vá se lembrar Se atente pr'essa prosa/Qu'ela vai te arrupiar!

Fonte: edição do compositor.

A segunda cena é o “Samba lamentoso”. No planejamento inicial, denominamos de “Samba doloroso”. Porém, como não havia, dentro do texto original, indicação de dor (pelo menos dentro de um caráter físico), optamos em alterar o nome para lamentoso.

No texto, originado do cordel, é expresso o processo da falência de Chico Zébiu, onde se lê:

*Uma vez eu era pobre
 Vivia sempre atrasado
 Botei um negócio bom
 Porem vendi-o fiado*

*Estava pensando na vida
 Como haveria de passar
 Não tinha mais um vintém
 Nem forças pra trabalhar
 O marinheiro da venda
 Não queria mais fiar*

*Pus a mão sobre a cabeça
 Em total desilusão
 Com certeza já não tinha
 Esperança ou solução
 Que trouxesse um alento
 Pra livrar meu coração*

*Dei a balança de esmola
Fiz de lenha o meu balcão
Desmanchei as prateleiras
Fiz delas um marquezão
Porém, roubaram minha cama
Fiquei dormindo no chão!*

O texto acima faz parte da cena do “Samba lamentoso”. A terceira estrofe, que é autoral, foi feita com intuito de completar a letra e sentido do “Samba lamentoso”; as outras estrofes são retiradas do cordel do Leandro Gomes de Barros. Na última estrofe, pensei em construir um refrão que pudesse ser a síntese da situação de falência de Chico, culminando na fala que fecha a cena 2: “fiquei dormindo no chão”. A cena em si é simples e conta com a participação de Chico ao violão. Esse elemento cênico, do cantor tocar e cantar dentro é uma das características do *performer* estendido, que se espera dentro da realidade da música-teatro. Se por um lado, dentro do referido gênero, espera-se que o instrumentista seja alguém além daquele que “só” toque um instrumento, por outro espera-se que o cantor também desempenhe outras funções além das vocais dentro dos espetáculos.

Por outro lado, para Salzman (2012), era evidente que:

[...] ao mesmo tempo que, os instrumentistas reapareciam no palco, (diferente da tradição do fosso, na ópera*) e muitas vezes vinham para desempenhar papéis principais no novo teatro performático, papéis de mesmo nível de importância para aqueles interpretados por cantores, atores e dançarinos. [Era esperado], por outro, que [...] o cantor / ator toque instrumentos [...] e os instrumentistas podem tomar papéis físicos, ao passo que parecia ser inevitável a ideia de pedir aos instrumentistas que executem tarefas específicas ou que apareçam no palco de determinadas maneiras. Levando, desta forma à noção de *teatro azione musicale* ou *instrumentales*, atividade física que se torna intrínseca à execução de obras (SALZMAN, 2012, p. 70, *parêntese nosso).

“Cada vez mais que se espera que o cantor/ator toque instrumentos [...] os instrumentistas podem assumir papéis físicos, cantando ou falando³¹” (SALZMAN, 2012, p. 70). Há dessa forma uma ruptura nos limites estabelecidos pela tradição operística e estabelecimento de outras possibilidades músico teatrais.

O foco moderno nos performers é uma grande mudança cultural que ocorre em todas as formas de performance, desde a música tradicional ao vivo, teatro e dança até várias

³¹ No original: “One also finds increasingly that the singer/actor may be expected to play instruments [...] and instrumentalists may take physical, singing, or speaking roles.”

mídias contemporâneas, e altera o limite entre criador e performer³² (SALZMAN, 2012, p. 70).

A ideia de escritores, coreógrafos e compositores criando obras e personagens para intérpretes específicos, de fato, não é nova, e muitos intérpretes e maestros no passado também eram compositores, muitas vezes oferecendo seu próprio repertório. Porém, seguindo o modelo de grupos de dança moderna liderados por artistas ou grupos de jazz/pop com repertório próprio, os performers/criadores receberam uma nova ênfase. Essa tendência também se reflete no trabalho de compositores que tocam e fazem turnês com seus próprios conjuntos.

A cena a seguir é a primeira página do “Samba lamentoso”, na qual são escritos trechos de rubrica para Chico, bem como uma melodia a ser cantada e os acordes que fazem parte da canção.

Figura 19 - Trecho inicial do “Samba lamentoso” com as rubricas de cena e melodia da canção.

Score

Cena 2- Samba Lamentoso

Canção de Chico Zébiu

*Rubrica 1: Chico chega e senta em uma das quatro cadeiras vazias de uma mesa.
Há algumas garrafas de bebida na mesa.
Ele olha e sente a solidão.
Ao lado um violão velho ele toca e então começa a cena*

Rubricas de Cena

Chico Zébiu

Lento e sem rigor métrico, ♩=40-45

2 *mf* Am7 B9/A G9/A G/F F

Ch. Z. [U-ma vez — eu e - ra po - bre vi - vi - a sem-pre'a-tra - sa - do] [bo-

6 Dm Bm (5b) C7M F#m7(b5) Esus E7

Ch. Z. [te]i um ne - gó - cio bom] [po - rém ven - di — fi - a - do] [Es -

Fonte: edição do compositor.

³² No original: “The modern focus on the performer is a major cultural shift, which has taken place in all forms of performance from traditional live music, theater, and dance to various contemporary media, and it has changed the balance between creator and interpreter”.

Na cena seguinte, “Encontro com a Alma”, ocorre a interação do violoncelista, comentando o enredo da mesma, conforme demonstrado também anteriormente. Essa é uma pequena amostra do que ocorre ao longo da obra.

Os instrumentistas funcionam como narradores/personagens dentro de todo o espetáculo. Isso, em outras palavras, sintetiza a lógica da participação dos instrumentistas dentro das cenas e suas respectivas falas. É de certa forma a personificação da quebra da *quarta parede*, uma vez que as falas dos instrumentistas podem se dirigir à plateia ou às pessoas fora do palco ou por trás da coxia. É uma ferramenta que atravessa o limite do palco e busca fazer conexões com quem se dispõe a ver o espetáculo.

Sobre essa quebra da quarta parede, Lucas (2017) pontua:

A noção de quarta parede surge no teatro naturalista ou ilusionista, ao propor que o espectador assiste a uma ação que se desenvolve independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida; o público se torna um voyeur, observando personagens que agem sem levá-lo em conta, “protegidas” por uma parede invisível (PAVIS, 2008, 315-316). Assim, no teatro, a ideia de quarta parede é pertinente pelo fato de que ela, mesmo sendo metafórica, tem “existência física”: a quarta parede pode ser “real”, ainda que invisível (afinal, o teatro pertence ao universo da *mimesis*, não da *diegesis*). E, justamente por essa parede poder existir, atores e espectadores podem efetivamente “atravessá-la” (PAVIS apud LUCAS, 2019, p. 3).

Os instrumentistas participando cenicamente dos trechos musicais. Não só nessa cena, mas no espetáculo em geral é um recurso presente com teor cômico, que convida a plateia a rir do impossível ou se impressionar com o fabuloso ou fantasioso.

Figura 20 - Segunda página da cena do encontro de Chico com a Alma. Detalhe para as rubricas de cena e participação do violoncelista.

Cena 3- Chico encontra a Alma

Fonte: Edição do compositor.

3.2 Parte B

A segunda parte da obra foi composta a partir do seguinte planejamento macro estrutural, como pode-se ver na tabela a seguir:

Tabela 5 - Planejamento estrutural da parte B da obra “Uma viagem ao céu”.

Cenas/Aspectos relevantes Chico Zébiu no Céu	Instrumentação	personagens	Duração 10 minutos	Utilização de elementos intertextuais	Elementos rítmicos relacionados à cultura popular	Elementos cênicos (incluindo outras mídias)	Participação dos instrumentistas na cena
Chico Zébiu chega no Céu	Frases do clarinete. (mistério) e Piano	Chico Zébiu				Mídia pré gravada de Porta pesada e Sons de conversas de várias línguas diferentes sugerindo a diversidade do paraíso	
A Alma Conversa com S. Pedro (São Pedro- Baritono)	Cello, Sanfona e Percussão	São Pedro e a Alma			Trechos de lhexá- Verificar contexto	Pad contínuo de ambientação	Perquenas inserções sobre as falas de miséria da Alma se referindo a Chico Zébiu
Chico Zébiu conversa com São Pedro	Clarinete e Sax e bateria	Chico Zébiu e São Pedro		Melodias do Cancioneiro compiladas	Trechos de lhexá- Verificar contexto	Som Angelical quando São Pedro prova da cachaça	
São Pedro fala sobre a riqueza do paraíso	Cena de São Pedro Bateria, Percussão, Baixo, Violão e piano						
Convite pra ir jantar	Tutti					Fotos no Data show da mesa e da comida. Cenas do jantar passando, com fotos naturais de Chico Zébiu, S. Pedro e a Alma. (Algumas fotos comicas) música tocando enquanto acontece o jantar	Queria era tá eu nesse jantar, me chamaram pra tocar... quero mermo ver se vai ter uma comidinha depois disso aqui"
Passeio na plantação de S. Pedro	Cena Chico Zébiu e S. Pedro						
Chico Zébiu desce para a terra	Ida ao Purgatório					Sobe num raio feito cavalo . Soprador de Vento novamente	

Fonte: Edição do compositor.

A segunda parte da obra também é apresentada em três subdivisões, em semelhança com a parte que a antecede. As partes são: “Chico chega ao céu”, “Canção de São Pedro” e “Episódio gastronômico”. A primeira cena, da parte B, é a subida de Chico ao Céu. Essa cena em especial é marcada pela relevante presença de áudios pré-gravados, ausência de música escrita em notação tradicional e expressivo caráter cênico. A intenção em compor esta cena foi de construir uma ambiência sonora que pudesse ser coparticipante do momento cênico junto com os cantores/atores. Um dos motivos que reforçam tal aspecto é que o áudio pré-gravado, que é parte da cena, não tem sentido algum fora da sua contextualização no espetáculo; por isso que o áudio foi pensado como elemento unificador entre o cenário sonoro e a atuação dos personagens em cena.

A segunda cena do trecho B é a canção de São Pedro. Nessa canção, que mescla texto autoral e texto advindo do cordel, fala sobre as belezas do paraíso no momento em que o personagem apresenta a realidade divina para Chico Zébiu, mostrando a ele que a vida é algo além das dificuldades da terra e as adversidades enfrentadas. No texto da canção é dito:

*Nesse céu, eu te garanto
Tem belezas sem igual!
Paraíso em maravilhas,
Do tipo sobrenatural!*

*Plantações das mais diversas
Euro, Dólar e Real!
Colheitas de diamantes,
E Rubis no canavial*

*Tinham uns pés de dinheiro
Vendo a hora já brotar
Filhos de Queijo do Reino
Já querendo safrejar*

*Rios de água gelada
Pepitas no chão das ruas
De riquezas insondáveis
Sob uma grande lua!*

*Nessa perfeição de céu
Nada falta, te garanto
As belezas eternas
De uma terra sem pranto*

*Uns caroços de brilhantes
Cercas de queijo e prata
Pés de libras esterlinas
Só não tem a Imaculada!*

A canção de São Pedro carrega em si algumas influências extratextuais, que seriam a escolha do ritmo, a opção pela instrumentação e interpretações dadas ao texto original além de adaptações incluídas nele. Sobre adaptação do texto, Salzman (2012) aponta:

Grande parte da ópera contemporânea e do teatro musical é, de fato, baseada em material preexistente. Do texto encontrado ao texto literário nem sempre estar a uma grande distância. Debussy fez Maeterlinck palavra por palavra e Berg colocou cenas inteiras de Woyzeck de Büchner em música sem mudança. No chamado *Literaturoper*, o compositor adapta o texto em um libreto e em seguida, define as palavras exatas do escritor, eliminando assim a necessidade de um libretista real. Maeterlinck, Poe, Büchner, Lenz, Kafka, Joyce e outros foram pressionados para o serviço desta maneira. Em alguns casos, o assunto pode ser tão importante quanto a autoria³³ (SALZMAN, 2012, p. 86).

Por início, optei, pelo seu caráter marcado e tético, numa referência ao solo, ao chão, à terra, à utilização de um ritmo de tradição afro na canção, o Ijexá, reafirmando a ligação do espetáculo aos ritmos da tradição popular, que é uma das características do gênero, como Salzman (2012) coloca:

Ópera, teatro popular e teatro musical em todas as idades têm sido caracterizados pela mistura de *cultura erudita e popular* - uma dialética, se você desejar, de alta arte e do vernáculo, instrução e entretenimento. Isto é, em parte, uma herança das origens do teatro musical como uma atividade comunal, em parte, uma condição da interação da música e do teatro representacional, ou ambos. Se, por exemplo, ópera (cantada durante todo o tempo) representa o intelectual forma, o *Singspiel*, ópera musical e cômica (com canções e outros números definidos alternando com cenas faladas) é a forma popular usual. *No entanto, opera buffa, com seus cenários mais ou menos contemporâneos, histórias sobre mobilidade social e gênero, e padrão recitativo alternando com personagem números e canções melódicas, também tem raízes na cultura popular*³⁴ (SALZMAN, 2012, p. 64, grifo nosso).

³³ No original: “A great deal of contemporary opera and music theater is in fact based on preexisting material. From the found text to the literary text may not always be a great distance. Debussy set Maeterlinck word for word and Berg put entire scenes from Büchner’s Woyzeck into music without change. In the so-called *Literaturoper* the composer adapts the text into a libretto and then sets the writer’s exact words, thus doing away with the need for an actual librettist. Maeterlinck, Poe, Büchner, Lenz, Kafka, Joyce, and others have been pressed into service in this manner. In some cases, the subject matter may be as important as authorship”.

³⁴ No original: “Opera, popular theater, and music theater in all ages have been characterized by the mixture of highbrow and lowbrow culture—a dialectic, if you will, of high art and the vernacular, instruction and entertainment. This is partly an inheritance of the origins of music theater as a communal activity, partly a condition of the interaction of music and representational theater, or both. If, for example, opera (sung throughout) represents the highbrow form, the *Singspiel*, musical and comic opera (with songs and other set numbers alternating with spoken scenes) is the usual popular form. However, opera buffa, with its more-or-less contemporary settings, stories about social mobility and gender, and patter recitative alternating with character numbers and melodic songs, also has roots in popular culture”.

Dessa forma, parece se sugerir que a música-teatro tenha vindo das influências da ópera *buffa*, por se permitir tecer relações com a música de tradição popular. Relação esta, que foi explorada dentro do espetáculo “Uma viagem ao céu”, bem como dentro da cena da “Canção de São Pedro”.

O Ijexá aparece durante toda a canção como ostinato simbolizando a eternidade, imutabilidade e alegria. Características opostas ao plano terreno que Chico estava lidando no momento de sua falência, que seriam a fugacidade, volatilidade e tristeza. O ritmo do Ijexá é mostrado na imagem a seguir.

Figura 21 - Trecho com o padrão de Ijexá tocado pela bateria e pelo agogô.

The image shows a musical score for two instruments: Agogo and Drum Set. The time signature is 4/4. The Agogo part is written on a single staff with notes placed both above and below the line. The Drum Set part is written on a standard five-line staff with notes placed below the line. Both parts are marked with the dynamic *mf* (mezzo-forte). The rhythm consists of a repeating pattern of eighth notes and quarter notes.

*(1):As notas tocadas na parte superior da linha Agogô dizem respeito às notas agudas e as tocadas abaixo da linha, às notas graves

Fonte: edição do compositor.

Originariamente, a “Canção de São Pedro” se chamava, “Canção da Terra”, mas, buscando não fazer alusão à “Canção da Terra” de Gustav Mahler (1860-1911), optou-se pela troca do título. Na canção, São Pedro é apresentado como um grande homem do campo, um agricultor que cuida das plantações eternas, um senhor que zela pela ordem da terra e por tudo que nela é cultivado.

A canção é construída, estruturalmente, dentro de quatro momentos. O primeiro em Mi maior [01-36], que corresponde às duas primeiras estrofes do texto, apresentado anteriormente. No segundo momento, dos compassos [37-44], utilizei a estratégia de rearmonização *constant structure*, que é um recurso harmônico que possui como um dos principais objetivos, segundo Schmeling:

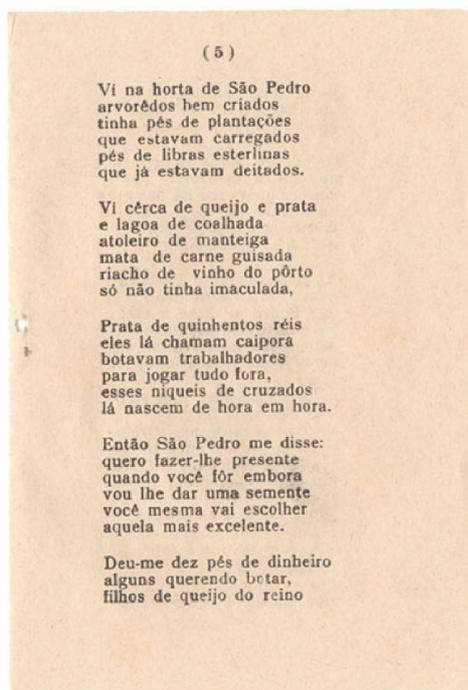
[...] encadear uma série de acordes da mesma qualidade. Por sua vez, as mesmas escalas de acordes podem ser usadas sobre cada acorde, independentemente da função. A harmonia funcional age sob a premissa de que as escalas de acordes são derivadas de tons de acordes e tons de passagem da tonalidade (primária, secundária ou tonalidade do momento). Como essa abordagem trata todos os acordes da mesma

forma, eles perdem sua identidade funcional e soam mais como parte de uma série³⁵ (SCHMELING, 2001, p. 1).

Muito embora exista a presença de um aspecto modal na parte de canto do personagem no presente momento. O terceiro momento, em Lá menor [45-52], corresponde à quarta estrofe. O último momento, na tonalidade de Ré bemol maior [53-87], diz respeito às duas últimas estrofes. A intenção da composição foi de dialogar com diversos elementos, apontando uma pluralidade de possibilidades expressivas, já que, na nossa leitura do paraíso, abrigam-se povos de toda tribo, língua e nação.

No contexto do cordel, a canção foi inspirada a partir da leitura do trecho em que o personagem conhece as belezas do paraíso. Inicialmente, dentro do cordel, o texto é apresentado em primeira pessoa. Optei, assim, em trazer São Pedro de forma mais efetiva a essa cena e ele assumindo o protagonismo do momento em questão, na intenção de que ele fosse aquele que apresentasse as perfeições eternas. O trecho do texto original é apresentado na imagem a seguir:

Figura 22 - Trecho do texto original que gerou a criação da “Canção de São Pedro”.



Fonte: Barros (s/a., p. 5).

³⁵ No original: “[...] string together a series of chords of the same quality. In turn, the same chord scales can be used over each chord regardless of function. Functional harmony operates under the premise that chord scales are derived from chord tones and passing tones from the key (primary, secondary, or key of the moment). Since this approach treats all chords the same way, they lose their functional identity and sound more like part of a series”.

Na imagem a seguir é apresentada apenas um recorte do trecho inicial da melodia principal da “Canção de São Pedro”. Esse momento do espetáculo é um dos trechos de maior atividade instrumental e há uma maior movimentação harmônica ao longo da cena. Um detalhe em especial na imagem a seguir é o trecho em *constant structure*, como apresentado a seguir:

Figura 23 - Trecho “Canção de São Pedro” dos compassos 35 a 38. Com atenção especial aos compassos 37 e 38 na utilização do recurso harmônico *constant structure*.

The musical score for 'Canção de São Pedro' (measures 35-38) features a complex instrumental texture. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes parts for R.C., S. Pedro (with lyrics), B♭ Cl., Ac. Gtr., E.B., Pno., Vln., Vla., and Vc. The lyrics for S. Pedro are: 'bis no ca-na - vi - al Ti-nha umz pés de dín - nhei - ro Ven-do'a'. The score shows a complex instrumental texture with various dynamics (mf, mp) and articulations (trills, slurs). The lyrics for S. Pedro are: 'bis no ca-na - vi - al Ti-nha umz pés de dín - nhei - ro Ven-do'a'.

Fonte: edição do compositor.

Outro momento relevante dentro da parte B é o denominado “Episódio Gastronômico”. Nesse trecho musical da obra, optamos por utilizar outro recurso de intertextualidade que foi o Palimpsesto, a partir da discussão abordada por Kaplan³⁶(1935-2009). Como vimos no capítulo 2, a técnica do palimpsesto (KAPLAN

³⁶ Nasceu em Rosário, Argentina, em 16 de julho de 1935 e faleceu em João Pessoa, em 29 de junho de 2009. Pianista, professor, compositor e regente, recebeu prêmios, entre os eles o Diploma de Honra no VI Concurso Internacional de Piano Maria Canals (Barcelona, Espanha, 1960); o 2.º lugar no Concurso Nacional de Obras Corais (Funarte, Rio de Janeiro-RJ, 1979), com a obra *Vilancicos*, para Coro Infantil; e o 1.º Prêmio no Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita (Funarte, Rio de Janeiro-RJ, 1978), com a *Suíte Mirim*, para piano.

2006, p. 17) é basicamente a escrita de um texto novo a partir de um já existente. Essas manipulações podem descaracterizar totalmente a obra originária ou escolher manter as suas respectivas feições a fim de que se perceba a relação do novo texto. A utilização do Palimpsesto parte por base a manipulação de uma canção do *Cancioneiro da Paraíba* (1993).

A canção “O mar”, apresentando no capítulo 2 da presente dissertação, foi base da construção do *Episódio Gastronômico*. O processo de manipulação se deu a nível estrutural, alterando-se a relação intervalar além de haver também a construção de uma harmonização não presente na melodia original. Há na primeira parte do trecho musical a inserção de Rubricas de Cenas indicando falas dos músicos e ações que são realizadas durante a execução do episódio. Muito embora as falas estejam descritas na partitura, não se impede de inserções *ad libitum* por parte dos instrumentistas no momento da cena, uma vez que respeitem a execução dos trechos musicais do referido momento. Parte da partitura é apresentado na figura a seguir:

Figura 24 - Trecho da partitura do “Episódio gastronômico”, com as falas do clarinetista e saxofonista.

2 Episódio Gastronômico

7 Os instrumentistas falam juntos olhando pra cima (♩ = 75)

B \flat Cl. 7 Pra ter sabor de uma vida
E nunca me esquecer
de a Deus agradecer

A. Sx. 7 Pra ter sabor de uma vida
E nunca me esquecer
de a Deus agradecer

Acc. 7

The musical score is written for three instruments: B \flat Clarinet (B \flat Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), and Accordion (Acc.). The tempo is marked as quarter note = 75 (♩ = 75). The music is in 2/4 time. The lyrics for the clarinet and saxophone parts are: "Pra ter sabor de uma vida / E nunca me esquecer / de a Deus agradecer". The score includes dynamic markings of *mf* for the woodwinds and *mp* for the accordion. The accordion part features a rhythmic accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

Fonte: edição do compositor.

3.3 Parte C

A terceira e última parte do espetáculo foi composta a partir do seguinte planejamento macro estrutural, apresentado na tabela a seguir:

Tabela 6 - Planejamento macro estrutural original da parte C.

Cenas/Aspectos relevantes Chico Zébiu no Purgatório	Instrumentação	personagens	Duração total: 10 minutos	Utilização de elementos intertextuais	Elementos rítmicos relacionados à cultura popular	Elementos cênicos (incluindo outras mídias)	Participação dos instrumentistas na cena
Chico Zébiu encontra a Sogra		Chico e Sogra					Eeeceita agora se lascou !!! quero mermo ver como ele vai sair dessa!
Sogra quer ir para a terra	Pads, Vocoder Plano, Clarinete, Sax e Violoncelo	Chico e Sogra			Côco de Roda		
Cena de Chico Zébiu e a Sogra	Piano, sanfona, percussão e clarinete	Chico e Sogra			Côco de Roda		
Vigias saem do pugaratório e pegam a sogra de volta	Vocoder, Sax, Clarinete, Violoncelo	Sogra e Vigias (2)			Começam a dançar e se esquecem de pegar a sogra até que Chico avisa e eles se lembram de pegar a fugitiva		
A bolsa de Chico Zébiu cai e ele perde a herança						Uma cena pre gravada de uma bolsa caindo se indo e ele perdendo a bolsa que ganhou de S. Pedro.	
Ele volta para a terra	Queda de Chico Zébiu	Chico				Canção de Lamento- Ária (?)	Os instrumentistas choram pelo fracasso de Chico e um diz: O bixin foi pobre e assim mesmo voltou
Encontra a esposa e conta a história	Cello e Clarinete	Chico e a Esposa			Desafio de Violas a esposa correndo atrás de Chico		Eita vai matar o danado !!!
Encontra o diamante no bolso	clarinete e violoncelo	Chico e a Esposa			Chico conta a historia e só assim a esposa acredita nele		Esse Chico já tem fama de conversador, dá pra entender a desconfiança de seu amor
Fim	Tutti	todos cantam no palco				Cenas de fotos com agora a vida estruturada de Chico e Zé biu passando como se fossem créditos de um filme	os instrumentistas deixam os instrumentos de lado e cantam o trecho final em coco de roda e fim

Fonte: edição do compositor.

A última parte do espetáculo é apresentada em semelhança ao que ocorre nas partes que a antecedem, em três cenas; elas são a marca do retorno de Chico à terra e reencontros com antigos conhecidos. As cenas são organizadas em três momentos: “O encontro com a sogra”, “Lembrança do avô” e “Encontro com a esposa”. Dentro do planejamento inicial do “Encontro com a sogra”, optamos por inserir a presença do Côco de roda, porém alteramos esse planejamento visto que pensamos em utilizar outro recurso mais significativo, do ponto de vista cênico, que foi a inserção de um recurso de manipulação vocal em tempo real, o *vocoder*³⁷.

A sinopse da cena gira em torno da aparição repentina da sogra e ela atesta seu desejo de retornar à terra, visto que estava numa situação de sofrimento no purgatório. Ela deseja tomar o lugar de Chico querendo que ele assumisse o lugar dela no purgatório. A situação se complica e ela acaba, no calor do momento, fazendo com que Chico derrube a bolsa que ele havia ganhando de São Pedro e que iria ser usada como forma de sua reestruturação na terra. Esta primeira cena se encerra com os guardas do purgatório indo atrás dela para que ela retornasse do lugar do qual não deveria ter saído. E Chico, pobre de novo, conduzido de volta à Terra.

³⁷ Um vocoder é um instrumento vocal analisador capaz de sintetizar vozes humanas. É usado como um codificador de voz. Seu principal papel no campo da música é transformar vocais em sons sintéticos.

Cenicamente falando a personagem da sogra conta com um microfone de lapela³⁸, ligado a um controlador mídi e que é acionado no palco à medida que ela fala o texto que pertence a ela. A notação deste trecho precisou ser ajustada à necessidade cênica do momento musical, como recurso de manipulação vocal, timbre e altura em tempo real como ilustrado na imagem a seguir:

Figura 25 - Detalhe da cena da “Perca da herança” com região destacada, no compasso 3, apresentando a notação utilizada na indicação do Vocoder, presente na parte da Sogra.

43

Score

Cena 6-Perca da Herança

Encontro com a Sogra

Partitura sem transposição

♩ = 60

Rubricas de Cena

Sogra

Chico Zébiu

São Pedro

Instrumentistas

Rubrica 1: Luz do palco muda pra vermelho ou laranja e a sogra vem gritando do purgatório (*1)

Eeeei me espere que eu quero descer !

Até logo São Pedro!

Fonte: Edição do compositor.

Sobre a utilização de microfones por cantores/atores e instrumentistas, como uma das características da música-teatro, Salzman pontua:

Anteriormente, a modificação e o processamento de som aconteciam por meio do uso de equipamento analógico especialmente projetado, mas, como acontece com outros desenvolvimentos musicais eletroacústicos, a maior parte da tecnologia associada a este tipo de performance foi agora digitalizada³⁹ (SALZMAN, 2012, p. 26).

Essa digitalização e melhor qualidade de interfaces permite uma maior fluidez do interprete em cena; uma vez que a ausência de fios nos microfones ou nos dispositivos interligados aos cantores/atores facilita a interpretação e movimentação dentro de cena e

³⁸ A indicação da utilização de microfones e demais mídias ocorre na folha de rosto que antecede a partitura.

³⁹ No original: “Formerly, sound modification and processing took place through the use of specially designed analog equipment but, as with other electro-acoustic musical developments, most of the technology associated with this kind of performance has now been digitalized”.

contribui para um melhor desempenho do mesmo. Sobre a importância do desenvolvimento dos microfones sem fio para a música-teatro, Salzman comenta:

Antes dos microfones sem fio ou de rádio, a eficácia da amplificação no teatro era limitada pela necessidade de cobrir o palco com microfones ou para os cantores se moverem para posições fixas. A introdução dos microfones sem fio na última parte do século passado foi um grande avanço tecnológico, pois os artistas agora tinham seus próprios microfones (e transmissores) individuais que podiam se mover com eles. Isso permitiu que os artistas se movimentassem livremente pelo palco e levou a grandes mudanças na encenação musical⁴⁰ (SALZMAN, 2012, p. 22).

A aceitação das tecnologias de mídia e a “simples” inserção do microfone são, cada um dentro de sua realidade, quebras de paradigmas frente à negação da tradição operística; uma vez que, vocalmente falando, a prática do bel canto não aceitava o uso de dispositivos de amplificação vocal ou instrumental, já que, segundo Salzman:

A nova música e o novo teatro musical não são mais dependentes do antigo sistema de treinamento de conservatórios e companhias de repertório (ou seja, casas de ópera) que lançam para o tipo vocal e de caráter, e isso abriu as portas para uma ampla gama de estilos vocais e de performance e técnicas. Assim, a mudança social e tecnológica interage com a mudança artística⁴¹ (SALZMAN, 2012, p. 62).

Essa ruptura apontava, em certa medida, para a absorção de uma vasta gama de recursos de mídia que resultariam em possíveis mudanças frutos do advento digital. Já que, “no teatro, ao contrário da ópera clássica, nunca houve um grande preconceito contra a inovação tecnológica⁴²” (SALZMAN, 2012, p. 22). Coube à música-teatro ser a ponta desta revolução tecnológica. É pertinente salientar que o gênero se mostrou muito mais acessível e disponível às inovações sonoras, fruto do advento da eletroacústica, experimentada no pós-segunda guerra mundial e mais evidenciadas na segunda metade do século XX. E que não apenas se concentra nas vozes, mas também admitia ampla utilização de luz, imagem e sons pré-gravados, bem como a microfonação de

⁴⁰ No original: “Before wireless or radio microphones, the effectiveness of amplification in the theater was limited by the need to cover the stage with microphones or for singers to move into fixed positions. The introduction of wireless microphones in the latter part of the last century was a big technological advance as performers now had their own individual microphones (and transmitters) that could move with them. This allowed performers to move about the stage freely and led to major changes in musical staging”.

⁴¹ No original: “New music and new music theater are no longer dependent on the old system of conservatory training and repertory companies (i.e., opera houses) that cast to vocal and character type, and this has opened the door to a wide range of vocal and performance styles and techniques. Thus does social and technological change interact with artistic change”.

⁴² No original: “In the theater, as opposed to the classical opera, there has never been a big prejudice against technological innovation”.

instrumentos, fato impensado dentro da tradição operística clássica, como já comentado anteriormente.

A microfonação de cantores/atores traz possibilidades de modo que tal recuso é “[...] uma espécie de lente de aumento aural, traz artefatos vocais individuais e detalhes artísticos à nossa atenção com grande clareza⁴³” (SALZMAN, 2012, p. 23). Realidade que podia trazer muito mais possibilidades performáticas dentro das cenas e nos palcos.

Sobre o uso de imagens como parte das utilizações de mídias digitais, Schwartz aponta que:

As projeções em slides também se tornaram componentes familiares da composição multimídia, geralmente envolvendo imagens abstratas ou sem sequência ou significado explicitamente racionais. Com em *Signs* de Richard Felciano para coro a quatro vozes, fita eletrônica e três projetores oferece, para o autor uma inteiração interessante. Felciano (n. 1930) pede que as imagens sejam projetadas a partir das tiras de filme e mova quadro a quadro de uma imagem para a seguinte, permitindo que a sequência e a duração das imagens sejam cronometradas com a mesma precisão que outros eventos do trabalho. As imagens consistem em sinais e símbolos cotidianos (por exemplo, "parar", "sair", afastar-se etc.) que assumem um ritmo e significado próprios à medida que o trabalho avança, enquanto refletem os "sinais" apocalípticos no texto coral com uma ironia mundana⁴⁴ (SCHWARTZ, 1993, p. 152).

Outro momento emblemático da parte C é o retorno de Chico à Terra e encontro com a esposa. Na história original, Chico volta para casa tão falido quanto subiu. Pensei que seria um final fatídico para uma história tão divertida e fantasiosa. Então acrescentei um pequeno adendo à cena da esposa, que não compromete o todo da história contada no cordel. No meio da discussão e das agressões físicas impelidas a Chico pela esposa, pelo fato do desaparecimento dele, ela acaba batendo (com a vara de madeira que a esposa traz no início da cena) no bolso de traz da calça de Chico e ele, assim, sente o diamante que tinha ganhado de São Pedro durante o “Episódio gastronômico”. A esposa por sua vez, tendo o diamante como prova, não se opõe a acreditar na história do marido, como é mostrado na figura a seguir:

Figura 26 - Momento da referida cena em que é encontrado o diamante no bolso de Chico, com detalhe para a rubrica no canto superior da partitura.

⁴³ No original: “The microphone, a kind of aural magnifying glass, brings individual vocal artifacts and artistic detail to our attention with great clarity”.

⁴⁴ No original: “Slide projections have also become familiar components of multimedia composition, often involving abstract images or without explicitly rational sequence or meaning. With Richard Felciano's *Signs* for four-voice choir, electronic tape and three projectors, it offers the author an interesting interaction. Felciano (b. 1930) asks that images be projected from the film strips and move frame by frame from one image to the next, allowing the sequence and duration of images to be timed with the same precision as other events in the work. The images consist of everyday signs and symbols (e.g. "stop", "leave", walk away etc.) that take on a rhythm and meaning of their own as the work progresses, while reflecting the apocalyptic "signs" in the choral text. with a worldly irony”.

R.C. *Rubrica 6 (Apanha da mulher e em seguida corre)* *Rubrica 7 :A esposa bate de novo em Chico e dessa vez acerta o bolso de trás da calça Chico então sente o diamante que ganhou de S.Pedro*

Ch. Ela num tá no céu não... Ela tá em danação...

Esp. É o que seu caba safado !!??

B. Cl. *legato*

Vc. *legato*

Acc. *legato*

Fonte: edição do compositor.

A figura apresentada acima é um dos últimos momentos do espetáculo e já aponta para o término do mesmo. No planejamento inicial, pensei em concluí-lo de forma grandiosa e cheio de música num grande *Tutti*. Porém, ponderando melhor sobre a realização dentro das características da música-teatro, disse comigo mesmo: “é ópera demais!”, logo pensei em ir para o outro lado da possibilidade musical que seria o pequeno grupo da última cena tocando (formado por violoncelo, clarinete e acordeom) e as luzes se apagando aos poucos, à medida que Chico contava a história à sua esposa. Nesse trecho, da contação da história, não há falas, uma vez que Chico gesticula, em pantomimas o tempo todo e sua cômpute reage aos detalhes; uma vez que a plateia já sabe a história e não haveria necessidade de contar novamente. Nesse momento, “o motor que impulsiona a maior parte deste trabalho é a encenação, que é o equivalente real de um script ou libreto; na maioria dessas obras é o encenador, não o compositor, quem é o verdadeiro autor⁴⁵ (SALZMAN, 2012, p. 231).

Os músicos se levantam de seus lugares e todos agradecem no centro do palco, já que todos (compositor, cantores/atores, intérpretes, diretor cênico, auxiliares na manipulação das mídias) fizeram parte da montagem desse espetáculo.

⁴⁵ No original: “[...] the engine that drives most of this work is the staging, which is the real equivalent of a script or libretto; in most of these works it is the stage director, not the composer, who is the true auteur”.

CONCLUSÃO

A presente dissertação abordou alguns dos principais aspectos da pesquisa e da composição do espetáculo “Uma viagem ao céu”. No primeiro capítulo, contextualizamos o gênero música-teatro. Apresentamos um panorama histórico, a situação da estruturação do referido gênero e os desafios que perpassam essa tão recente iniciativa de classificação. A abordagem sobre as características do gênero foi fundamentada nos estudos de Salzman (2012) e Rebstock (2012 apud MAGRE, 2017). No segundo capítulo, discutimos a intertextualidade (KRISTEVA, 1967; BAKHTIN, 1988; FIORIN, 2006; KAPLAN, 2006) e os procedimentos, abordados por Lima (2011), enquanto elementos possíveis de utilização no trabalho composicional. Dentre elas, comentamos a utilização da: Motivação, a Compressão e o Palimpsesto, este último, a partir da discussão de Kaplan (2006) e sua aplicação em algumas cenas do espetáculo. No que tange ao texto, nossas inserções foram ligadas ao processo de adaptação do cordel escrito por Leandro Gomes de Barros. O processo da intertextualidade, decorrente da referida adaptação, partiu, assim, da nossa interpretação/contextualização do texto original à realidade performática do espetáculo e os possíveis desdobramentos dessa interação. No terceiro e último capítulo, apresentamos a composição do espetáculo, propriamente dito. Dividimos em três partes, nas quais compartilhamos os planejamentos macroestruturais e comparamos com as ideias iniciais para o espetáculo e as decisões finais. Colocamos lado a lado as diferenças entre do processo de planejamento composicional e o espetáculo “final”; ao passo que comentávamos trechos relevantes em paralelo com as características do gênero música-teatro discutidas por Salzman (2012).

A obra em cordel uma *Viagem ao Céu* dialoga com características da música-teatro. Em dados momentos esse diálogo é mais próximo, e em outras vezes, mais distante. Aproximamo-nos do gênero cordel quanto à interação do performer/instrumentista; um performer multifacetado apto a desempenhar funções/papeis vocais, instrumentais e/ou cênicas; inserção das mídias digitais e áudios pré-gravados e sua importância no contexto geral da cena e do espetáculo, bem como a utilização de partituras só com indicações cênicas, muito embora existam na obra vários trechos de escrita musical convencional. Toda leitura sobre o gênero foi ponderada a partir da perspectiva de utilização no espetáculo. Nessa premissa, o que importou para nós foram as características que seriam válidas ao contexto da história trazida no cordel.

Sendo assim, as escolhas das características foram para a composição do espetáculo e não para o caminho inverso.

A música-teatro contém uma linguagem plural. Pode abarcar um sem número de possibilidades músico-performáticas, e está em consonância com a realidade diversificada do nosso tempo. Dentre os possíveis desdobramentos da pesquisa, existe a possibilidade de uma epistemologia da música cênica a partir das características apontadas por Salzman (2012) e outros teóricos ligados à área.

Meu desafio enquanto compositor e pesquisador também foi a nível editorial. Por ser um gênero que, por vezes, escapa da partitura, o desafio foi encontrar o caminho para que as intenções cênicas e musicais soassem como soavam na mente. E dentro dessa construção um elemento essencial para vencer esses entraves foi a escolha da utilização das linhas de rubrica que são empregadas por todo o espetáculo. Fator este que contribuiu e direcionou sensivelmente a percepção das cenas dentro de todo processo composicional. O referido desafio, esse de encontrar a linguagem que se adequasse aos momentos cênicos e conseguisse construir uma teia narrativa sólida, foi também vencido pelo caminho da pesquisa sobre a intertextualidade. As formas de referenciar uma obra e suas possibilidades performático-criativas dão à intertextualidade um *status* de renovação frente às suas variadas formas de utilização. Isso confere-lhe uma forma ampla e maleável dentro do processo musical, seja no âmbito da composição ou da performance.

Desse modo, foi essencial o olhar clínico, experiente e perspicaz do orientador que, com muita paciência e bom trato, indicou possíveis caminhos para encontrar as soluções musicais dos trechos por vezes nebulosos. Isso sem dúvida foi de real valor e importância. Creio que, ao término da dissertação, alcancei outro nível de maturidade, do ponto de vista composicional e acadêmico, ponderando mais sobre as possibilidades da relação entre música e teatro e com os horizontes ampliados. A pesquisa é um caminho longo e deve ser constante; dentro desse caminho, eu posso perceber que a construção do saber é sempre gradativa e, nessa premissa, não há formas de esgotar as possibilidades de aprendizado. Para finalizar, como diria um velho amigo: “O princípio das coisas é saber o que se quer”, e desejo continuar aprendendo! Avante, então!

REFERÊNCIAS

ALVES, J. O.; MANZOLLI, J. Reflexões sobre a criação gestual na peça *Invariâncias n.o 1* a partir do planejamento parametrizado. In: *Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação (ANPPOM)*, Rio de Janeiro, 2005. p. 601-608. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao11/jose_orlando_alves.pdf. Acesso em: 7 jul. 2022.

ALVES, J. O. *Invariâncias e disposições texturais: do planejamento composicional à reflexão sobre o processo criativo*. Tese (Doutorado em Processos Criativos). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284732/1/Alves_JoseOrlando_D.pdf. Acesso em: 7 jul. 2022.

ALVES, J. O. Os intervalos característicos na composição do Concerto Breve para Corne Inglês e Corda. In: *Anais do 29º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*. Pelotas, 2019, p. 1-10. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/view/5742>. Acesso em: 7 jul. 2022.

ARRAIS, R. P. A. *Recife, culturas e confrontos: As camadas urbanas na Campanha Salvacionista de 1911*. Natal: EDUFRN; Editora da UFRN, 1998.

BARROS, Leandro Gomes. *Uma viagem ao céu*. Ano 1932. Domínio Público. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=5453. Acesso em: 7 jul. 2022.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BONIN, G. C. *Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-03122018-145246/pt-br.php>. Acesso em: 7 jul. 2022.

BOULEZ, P. *Musical aspects in today's musical theatre: A conversation between Pierre Boulez and Zoltán Peskó*. Tempo (New Series), Cambridge University Press, v.3, p. 2-9, 1978. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/945953?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em: 7 jul. 2022.

CARVALHO, S. Gesture as a metaphorical process: an exploration through musical composition. *Revista Vórtex*, [S.l.], v. 5, n. 1, jun. p. 1-9. 2017. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/1852>. Acesso em: 7 jul. 2022.

CLEMENTS, A. Music theatre *In: Grove Music Online*. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019452>. Acesso em: 7 jul. 2022.

CORREIA, F. L. *A ópera contemporânea brasileira e sua importância para o cantor lírico nacional: registro fonográfico da ópera A Estranha de Wagner Cunha e relato de experiência*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5188760. Acesso em: 7 jul. 2022.

EVARISTO, M. C. O cordel em sala de aula. *In: BRANDÃO, H. N. Gêneros do discurso na escola*. São Paulo: Cortez, 2001. p. 119-184.

FATONE, G. A. et. al. 2010. Imagery, Melody and Gesture in Cross-cultural Perspective. *In: GRITTEN, A.; KING, E. New Perspectives on Music and Gesture*. Ashgate, v.1 p. 204-220, 2011 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/270819124_New_Perspectives_on_Music_and_Gesture_Introduction. Acesso em: 7 jul. 2022.

FERREIRA Alessandro Goularte. *Aspectos de Referencialidade na composição de música eletroacústica*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/26037/Dissertacao%20de%20Mestrado%20Alessandro%20Goularte%20Ferreira.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 7 jul. 2022.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

GAULDIN, R. Reference and Association in the Vier Lieder, Op. 2, of Alban Berg. *Music Theory Spectrum*, Oxford, v. 21, n. 1, p. 32-42, 1999.

GIACCO, G. Autour d'une dramaturgie intime: Le théâtre musical de Salvatore Sciarrino, de Vanitas à Macbeth. *Dissonance*, n. 102, p. 20-25, 2008. Disponível em: <http://www.musiquecontemporaine.fr/record/oai:cimu-aloes:0880435>. Acesso em: 7 jul. 2022.

GODFREY, D.; SCHWARTZ, E. *Music Since 1945: Issues, Materials, and Literature*. New York: Schirmer, Thomson Learning, 1993.

GREEN, R. T. *Music Theatre: Concepts, Theories & Practices*. Falmouth University. Academy of Music & Theatre Arts. Submitted in the Spring Term, 2014. Disponível em: <https://cutt.ly/7hXTXMX>. Acesso em: 7 jul. 2022.

HALMRAST, T., GUETTLER, K. et. al. Gesture and Timbre. *In: GODØY, Rolf Inge. LEMAN, Marc. Musical Gestures: Sound Movement, and Meaning*. Routledge: 2010. p. 183-211, 2010.

KAPLAN, J. A. Ars inveniendi. *Revista Claves*, João Pessoa, n. 1, p. 15-25, 2006.

KORSYN, K. Toward a new poetics of musical influence. *British Journal-Music Analysis*, Cambridge, p. 3-72, 1991.

KRISTEVA, J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique: Revue Générale de publications*, n. 239, 1967.

LACERDA, E. P. *'Que povo é esse?': Leandro Gomes de Barros e seus leitores (1900-1920)*. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados - MS, 2017.

LIMA, A. C. F. *A permanência do ciclo místico religioso da literatura de cordel e sua correlação com os níveis de construção textual*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2008.

LIMA, F. F. *Desenvolvimento de Sistemas Composicionais a partir da intertextualidade*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6602>. Acesso em: 7 jul. 2022.

LIMA, I. M. F. Maracatu nação e grupos percussivos: diferenças, conceitos e Histórias. *Revista História: Questões & Debates*, v. 61, n. 2, 2014. p. 303-328. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/39020>. Acesso em: 7 jul. 2022.

LIMA JÚNIOR, J. A. S. *Referencialidade e Desconstrução na opereta “Uma viagem ao Céu”*: um diálogo entre tradição e modernidade. Pré-projeto apresentado ao Programa de Pós-Graduação da UFPB para ingresso no Mestrado em Música. João Pessoa, 2019.

LUYTEN, S. M. B. Onomatopéia e mimesis no mangá: a estética do som. *Revista USP*, [S. l.], n. 52, p. 176-189, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33176>. Acesso em: 7 jul. 2022.

MAGRE, F. O. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. Dissertação. (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07112017-151442/pt-br.php>. Acesso em: 7 jul. 2022.

MAGRE, F. Entre a Vanguarda e o Experimentalismo: o surgimento da música teatro. In: *Anais do 4º Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música - SIMPOM*. Rio de Janeiro, 2016, P. 906-915. Disponível em: https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/11323565/5789_28690_1_SM.pdf. Acesso em: 7 jul. 2022.

MARINHO, A. C.; PINHEIRO, H. *O cordel no cotidiano escolar*. São Paulo: Cortez, 2012.

OLIVEIRA, H. M. Composição musical e teatralidade em *Speaking Drums*, de Péter Eötvös. *Revista do Laboratório de Dramaturgia - Ladi*, Brasília, v. 2 e 3, n. 1, p. 57-71,

2016. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/21895/15610>. Acesso em: 7 jul. 2022.

OLIVEIRA JUNIOR, E. S. *O gesto no processo composicional*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2015. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/14850>. Acesso em: 7 jul. 2022.

ONOFRE, M. F. Referencialidade e desconstrução: tendências composicionais da Música Paraibana de Concerto. *In: Nogueira, Ilza; Borém, Fausto, Salvador. (Org.). O Pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. 1ed. Salvador: 2014, v. 1, p. 106-124.

PEREIRA, M. S. *O leitmotiv: da ópera, ao cinema, à televisão*. 2007. 183f Tese (Doutorado). – Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2007. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11606?show=full>. Acesso em: 7 jul. 2022.

QUEIROZ, L. R. S. Até quando Brasil?. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 10, p. 153-199, 2020.

QUEIROZ, L. K. L. *A ópera A Compadecida de José Siqueira: Elementos musicais característicos do Nordeste brasileiro e subsídios para interpretação*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6601?locale=pt_BR. Acesso em: 7 jul. 2022.

REBSTOCK, M.; ROESNER, D. (Eds.). *Composed Theatre: aesthetics, practices, processes*. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.

RIBEIRO, J. *Maestro José Siqueira, o artista e o Líder*. Rio de Janeiro: Editora GB, 1963.

RODRIGUES, M. N. *O espetáculo semiótico do Cancioneiro da Paraíba: canto, gesto e verbalização*. 2012. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6206?locale=pt_BR. Acesso em: 7 jul. 2022.

SALZMAN, E. DÉSI, T. *The new Music Theater: seeing the voice, hearing the body*. Londres: Oxford University Press, 2008.

SANTOS, I. M. F.; BATISTA, M. F. M. *Cancioneiro da Paraíba*. João Pessoa: Grafset (1993).

SANTOS, E. S.; BARBOSA, K. L. S. “Canta quem sabe cantar”: processos performativos na arte da embolada. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 61-83, 2014. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41504/25459>. Acesso em: 7 jul. 2022.

SAUTCHUK, J. M. O Repentista e suas habilidades. *In: A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. 2009, p. 40-52. Tese (Doutorado em Antropologia) –

Universidade de Brasília. Brasília, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/5091>. Acesso em: 7 jul. 2022.

SCHWARTZ, E.; GODFREY, D. *Music Since 1945: Issues, Materials and Literature*. New York: Shirmer Books, 1993.

LUCAS, R. J. L. Tem alguém aí? Ou: existe uma quarta parede nos quadrinhos? *In: Anais das 4^{as} Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos*. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2B8mpnX>. Acesso em: 7 jul. 2022.

SILVA, E. A. “*O mundo está às avessas*”: relações, tensões e enfrentamentos religiosos nos folhetos de Leandro Gomes de Barros – Recife (1900- 1920). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador - BA, 2007.

SILVA, J. I. S. *A representação da sogra na obra de Leandro Gomes de Barros*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) –, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande - PB, 2010

SILVA, V. A. P. et al. Regência em pauta: diálogos sobre canto coral e regência. *In: FERNANDES, A. J.; GERALDO, J. A. M.; RASSLAN, M. C. (Org.). A literatura coral brasileira no século XX: compositores da Paraíba e do Rio Grande do Norte*. Campo Grande-MS: Editora UFMS, 2021. p. 126-142.

SILVA, V. A. P. Uma análise da Paixão segundo São Lucas de Krzysztof Penderecki. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte, n. 11, p. 19-42, jan-jun, 2005. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/11/num11_cap_02.pdf. Acesso em: 7 jul. 2022.

_____. Cancioneiro Da Paraíba. Música e Poética Campina grande, 05 Maio 2020. Disponível em: <https://www.vladimirsilva.com/2020/05/cancioneiro-da-paraiba.html> acesso em 2 jul. 2022

SIQUEIRA, J. *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: 1981.

SPRECHGESANG. *In: Collins English Dictionary. Scotland*. New York: HarperCollins Publishers, 2021 Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/sprechgesang>. Acesso em: 7 jul. 2022.

STRAUS, J. N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. USA: Harvard University Press, 1990.

TAFFARELLO, T. M. Textura, figura e gesto na música do séc XX: uma abordagem semiótica. *Revista Argumento*, v. 9, n. 15, p. 28-36, 2007. Disponível em <https://revistas.anchieta.br/index.php/revistaargumento/article/view/654>. Acesso em: 7 jul. 2022.

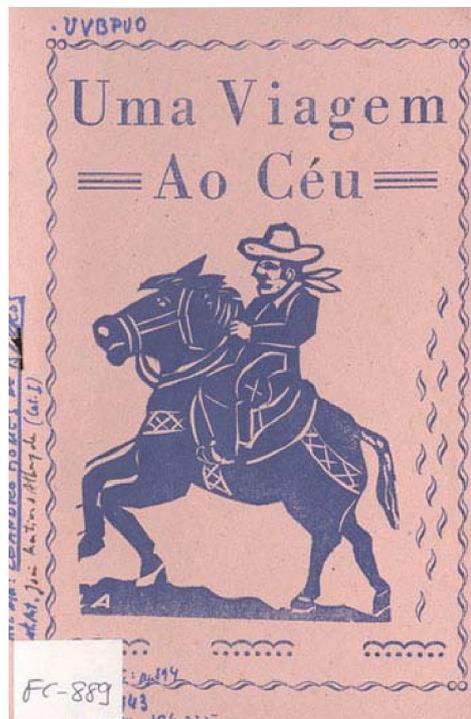
TRAVASSOS, E. Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, [S. 1.], n. 51, p. 13-40, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34658>. Acesso em: 7 jul. 2022.

TREVARTHEN, C.; DELAFIELD-BUTT, J.; SCHÖGLER, B. Psychobiology of Musical Gesture: Innate Rhythm, Harmony and Melody. *In: GRITTEN, A.; KING, E. Movements of Narration: New Perspectives on Music and Gesture*, Ashgate, 2011. p. 344-350.

WISHART, T. *On Sonic Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.

ZORZETTO, Paulo. *Percussão e voz na música-teatro em três obras solo: proposta de um Modelo Vocal para Percussionistas*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/144596>. Acesso em: 7 jul. 2022.

ANEXOS

Anexo I: Cordel *Uma viagem ao céu*, de Leandro Gomes de Barros.

Uma Viagem ao Céu

Uma vez eu era pobre
vivia sempre atrazado
botei um negócio bom
porém vendi-o fiado
um dia até emprestei
o livro do apurado.

Dei a balança de esmola
e fiz lenha do balcão
desmanchei as prateleiras
fiz delas um marquezão
porém roubaram-me a cama
fiquei dormindo no chão.

Estava pensado na vida
como havia de passar
não tinha mais um vintém
nem jeito pra trabalhar
o marinheiro dá venda
não queria mais fiar.

Pus a mão sôbre a cabeça
fiquei pensando na vida
quando do lado do céu
chegou uma alma perdida
perguntou era o senhor
que aí vendia bebida?

(2)

Eu disse que era eu mesmo
e a venda estava quebrada
mas se queria um pouquinho
ainda tinha guardada
obra de uns 2 garrafões
de aguardente imaculada.

Me disse a alma: eu aceito
e lhe agradeço eternamente
porque moro no céu, mas lá
inda não entra aguardente
São Pedro inda plantou cana
porém perdeu a semente.

Bebeu obra de 3 contas
ficou muito satisfeita
disse: aguardente correta
imaculada direita
isso é o que chamo bebida
essa aqui ninguém enjeita.

Perguntei-lhe alma quem és?
disse ela: tua amiga
vim te dizer que te mude
aqui não dá nem intriga
quer ir para o céu comigo?
lá é que se bota barriga.

(3)

E lá subi com a alma
num automóvel de vento
então a alma me mostrava
todo aquele movimento
as maravilhas mais lindas
que existe no firmamento.

Passamos no purgatório
tinha um pedreiro caiando
mais adiante era o inferno
tinha um diabo cantando
e a alma de um ateu
prêsa num tronco apanhando.

Afinal cheguei no céu
a alma bateu na porta
com pouco chegou São Pedro
que estava pela horta
perguntou-lhe: esta pessoa
ainda é viva ou é morta?

Então a alma respondeu:
é viva, estava no mundo
não tinha de que viver
está feito um vagabundo
lá quem não fôr bem sabido
passa fome vive imundo.

(4)

São Pedro aí perguntou:
o mundo lá como vai?
eu aí disse: meu Santo
lá, filho rouba do pai
está se vendo que o mundo
por cima do povo cai.

Eu ainda levava um pouco
da gostosa imaculada
dei a ele e ele disse:
aguardente raziada!
e aí me disse: entre
aqui não lhe falta nada.

Arrastou uma cadeira
e mandou eu me sentar
chamou um criado dele
disse: cuide em se arrumar
vá lá dentro e diga a ama
que bote um grande jantar.

Quando acabei de jantar
o Santo me convidou
disse: vamos lá na horta
fui, ele me mostrou
coisas que me admirava
e tudo me embelezou.

(5)

Vi na horta de São Pedro
arvorêdos hem criados
tinha pés de plantações
que estavam carregados
pés de libras esterlinas
que já estavam deitados.

Vi cêrca de queijo e prata
e lagoa de coalhada
atoleiro de manteiga
mata de carne guisada
riacho de vinho do pôrto
só não tinha imaculada,

Prata de quinhentos réis
eles lá chamam caipora
botavam trabalhadores
para jogar tudo fora,
esses niqueis de cruzados
lá nascem de hora em hora.

Então São Pedro me disse:
quero fazer-lhe presente
quando você fôr embora
vou lhe dar uma semente
você mesma vai escolher
aquela mais excelente.

Deu-me dez pés de dinheiro
alguns querendo botar,
filhos de queijo do reino

(6)

Já querendo safrejar,
uns caroços de brilhante
pra eu na terra plantar.

Galhos de libras esterlinas
deu-me cento e vinte pés
deu-me um saco de semente
de cédulas de cem mil réis
deu-me maniva de prata
e diamante umas dez.

Aí chamou Santa Bárbara
esta veio com atenção
São Pedro aí disse a ela:
eu quero uma arrumação
este moço quer voltar
arranje-lhe uma condução.

— Bote cangalha num raio
e a sela num trovão
veja se arranja um corisco
para ele levar na mão
porque daqui para a terra
existe muito ladrão.

Eu desci do céu alegre
comigo não foi ninguém
passei pelo purgatório
ouvi um barulho além
era a velha minha sogra
que dizia: eu vou também.

(7)

Eu lhe disse: minha sogra
eu não posso a conduzir
ela me disse: eu lhe mostro
porque razão hei de ir
e se não fôr apago o raio
quero ver você seguir.

Nisso o raio se apagou
desmantelou-se o trovão
o corisco que trazia
escapoliu-se da mão
e tudo quanto eu trazia
caiu desta vez no chão.

Aí a velha voltou
rogando praga e ulvando
quando entrou no purgatório
foi se mordendo e babando
dizendo tudo de mim
lançando fogo e falando

Bem dizia meu avô:
sogra, nem depois de morta
fede a carniça de corpo
a língua da alma corta
não diz assim quem não viu
uma sogra em sua porta.

(8)

Eu vinha com isso tudo
que o santo tinha me dado
mas minha sogra apanhou
o diabo descuidado
fiquei pior do que estava
perdi o que tinha achado.

E quando eu cheguei em casa
a mulher quase me come
ainda pegou um cacete
e me chamou tanto nome
e disse que eu casei com ela
para matá-la de fome.

Se não fôsse minha sogra
eu hoje estava arrumado,
mas ela no purgatório
achou tudo descuidado
abriu a porta e danou-se
veio deixar-me encaiporado.

Nunca mais voltei ao céu
para falar com São Pedro
e ainda mesmo que possa
não vou porque tenho medo
posso encontrar minha sogra
e vai de novo outro enredo

F I M

Anexo 2: Textos autorais retirados do espetáculo

Os textos de Leandro Gomes de Barros estão discriminados pelo uso de colchetes.

Cena 1:

Pandeirista:

Ouçã bem essa história
 Q'eu agora vou contar
 Meu senhor, faz o favor
 Por demais vá se alestrar
 Se atente pr'essa prosa
 Qu'ela vai te arrupiar

Meus senhores e senhoras
 Peço logo uma licença
 De contar sobre as memórias
 Duma história de insistência
 D'aventura de um homem
 Exemplar resiliência

Já no meio de sua falência/
 Seu negócio se esvaía
 A quitanda já não era
 Aquele pão de cada
 Pobre homem, via então
 O dilema que vivia

Pois no céu não tinha a tal
 D'aguardente Imaculada
 Resolveu dar uma escapada
 Coisa rápida, não duvido
 Que a aventura foi ligera
 E fez logo o seu pedido

Chico Zébiu é seu nome
 Como era conhecido
 Té que uma alma penada
 Da cachaça quis um bico
 Ele não podia então
 Renegar o seu pedido

Ouçã bem essa história
 Que agora eu vou contar!
 Meu senhor, faz o favor
 Por demais vá se alestrar
 Se atente pr'essa prosa
 Qu'ela vai te arrupiar!

Cena 2: Samba lamentoso

[Uma vez, eu era pobre
Vivia sempre atrasado
Botei um negócio bom
Porem vendi-o fiado]

[Estava pensando na vida
Como haveria de passar
Não tinha mais um vintém]
Nem forças pra trabalhar
[O marinheiro da venda
Não queria mais fiar]

[Pus a mão sobre cabeça]
Em total desilusão
Com certeza, já não tinha
Esperança ou solução
Que trouxesse um alento
Pra livrar meu coração

[Dei a balança de esmola
E fiz de lenha o [meu] balcão
Desmanchei as prateleiras
Fiz delas um marquêsão
Porem roubaram-me a cama
Fiquei dormindo no chão]

Cena 3: Encontro com a Alma

Alma:

[Era o senhor que aí vendia bebida?]
Era o senhor que vendia a boa pinga?
Lhe reconheço, sim senhor!
Traga da boa, me fazendo um favô!

Chico Zébiu

Sou eu mesmo, sim, seu moço/
A venda se quebrou, ela se.../Acabou...
Mas se queres um pouquinho /
Tenho ali, mui bem guardada!

Violoncelista:

Eita que vem! O chora, chora

Alma

[Eu aceito e lhe agradeço eternamente
No céu eu moro e lá não entra aguardente!]
[Porque no céu eu moro, lá não entra aguardente
São Pedro plantou cana, porém, perdeu a semente]

Chico Zébiu:

[Ó Alma, quem és?]
 Quem és tu, filha de Deus?
 Vens de longe me chamar
 Só pra beber, ou me levar?

Alma

Homi, fique em sua paz
 Qu'eu não quero confusão
 Só vim beber uma dose/
 E aquecer meu coração

Violoncelista

Pinguço é um problema mermo, pia mermo até
 tinha escondido! Caaaba safado

Chico Zébiu:

Mas oxente minha gente!
 Mas quem diria?
 Que São Pedro, infelizmente!
 A semente perderia

Eu mermo que não queria/
 Valei-me! ave Maria!
 Se um céu desse tem o pão!
 E a caninha de cada dia?

Quem sou eu pra contrariar
 Um desejo vindo dos Céus!!!
 Tome aqui a sua dose
 Venha que vamos brindar!

[Aguardente correta imaculada
 direita isso é o que chamo de bebida,
 essa aqui ninguém enjeita!]

Alma

Han? Ah sim! (*Voltando a si*)
 [Eu sou é tua amiga
 Aqui não dá nem intriga
 Vim dizer-te que te mude
 Vai fazer bem pra saúde
 Quer ir ao céu comigo?
 É lá que se bota barriga]

Chico Zébiu

Oux! Só se for agora!
 Pro céu logo ir “mim bora?”
 Dois convite, nem precisa!
 Quero ver as maravilha

“tô” doidin pra conhecer!
Simbora lá comparecer

Cena 4: Episódio Cavalo Marinho

Cena 5: Subida de Chico ao Céu

Alma

[Mas que o céu tem maravilhas/
E belezas tem também!
Formosura insondável!
Jamais ninguém viu além!
Hm...Onde ta meu carro mermo?]

Chico Zébiu

[O céu é obra de Deus/
Feito para os anjos seus
Já pensou que aventura/
Um matuto nas altura?
Ei homi espera ai!!!]

Instrumentista

Eeeita! minhas ropa no varau !!!

Chico Zébiu

Minhas perna, de emoção/
Só me farta andar sozinha
Bate rápido o coração/
Chega até me dar fadiga...
Bunito esse céu, viss ?

São Pedro

*O âme désolée, qui s'approche de ma porte? Ham?
O anima dispiaciuta, che si avvicina alla mia porta?*

Chico Zébiu

É o que homi???

São Pedro

Ah! Perdão! Ó alma penada!
Que se achega a minha porta
Quem é esta pessoa,
está viva ou está morta?

Chico Zébiu

Ahhhh sim agora sim!
Já tava pensando que São Pedro
tava era doido!

Alma

Viva, vivinha da silva!
 Estava no mundo perdida
 Não tinha com o que viver
 Desenganada da vida...

Cena 5: Canção de São Pedro

Nesse céu eu te garanto,
 Tem belezas sem igual
 Paraíso em maravilhas
 Do tipo sobrenatural

Plantações das mais diversas
 Euro, dólar e real
 Colheitas de diamantes
 E rubis no canavial

Tinha uns pes de dinheiro
 Vendo a hora já brotar
 Filhos do queijo do reino
 Já querendo safrejar

Rios de água gelada
 Pepitas no chão das ruas
 De riquezas insondáveis
 Sob uma grande lua

Nessa perfeição de céu
 Nada falta, te garanto
 As belezas eternas
 De uma terra sem pranto

Uns caroços de brilhantes
 Cercas de queijo e prata
 Pés de libras esterlinas
 Só não tem a Imaculada.

Cena 6: Episódio gastronômico

Clarinetista

Quem me dera uns presentes
 Desses nunca faltaria
 Alegria e emoção
 No meu pão de cada dia
 Poderia me conter?
 Diante tal alegria?

Saxofonista

Homi não me fale não!
 Qu'eu até chego a passar mal!

Uma vida mais tranquila
 Longe de choro, desgraça
 Pra ter sabor de uma vida
 E nunca me esquecer
 De a Deus agradecer

Cena 7: Perca da Herança

Chico Zébiu

Até logo São Pedro!

Sogra:

Eeeei!!! me espere que eu quero descer!

Chico Zébiu

[Minha sogra me perdoe
 Eu não posso lhe conduzir!]

Sogra:

Eu lhe mostro é pra já!
 Porque tenho de ir mimbora
 Se não esse raio pego!
 Quero ver seguir agora

Instrumentista

Rapaz, parece que essa sogra é pior que o cão!

Sogra

[Aaaaaaah OOOOOaaaah]

Instrumentista

Coitadim do seu manim !
 Deu dó de ver o bichim...
 Inda bem que num é comigo!
 Sogra é coisa do Inimigo.
 Minha nossa, Ave Maria!

Cena 8: Lembrança do avô

Chico Zébiu

[Bem dizia meu avo
 Sogra nem depois de morta
 Fede a carniça do corpo
 A língua d'alma corta
 Não diz assim quem não viu
 Uma sogra em sua porta]

Cena 9: Encontro com a esposa
Chico Zébiu

Eu vinha com riqueza,
que o santo havia dado!
Acabei ficando pior
Perdi o que tinha achado

Esposa

Você é um fio d'uma égua
Vá arrumar o que comer
Vou tirar a minha fome
Nas orelhas de ocê !
Seu fio de uma rapariga!
Ocê não presta mermo é não
Veio me matar de fome!
Na secura do sertão?

Chico Zébiu

Mas mulhé...Se eu te contar
Tu num vai acreditar
Tua mãe!!!...

Esposa

Minha mãe, aquela santa?
Que Deus a tenha em seus braços!

Chico Zébiu

Ela num tá no céu não... Ela tá em danação...

Esposa

É o que seu, caba safado!?!?

PARTE II – UMA VIAGEM AO CÉU

ADRIANO DE SOUSA

Uma Viagem ao Céu

João Pessoa. 2022

Espetáculo composto como pré-requisito para a obtenção do título de mestre em composição pelo Programa de Pós graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Sob orientação do professor Dr. José Orlando Alves.

Uma viagem ao céu

Instrumentação:

Vozes¹

Chico Zébiu- Tenor ou Baritenor

Alma- Soprano ou Tenor

São Pedro- Barítono

Sogra- Contralto

Esposa- Soprano

Instrumentos²:

Trio de Cordas (Violino, Viola e Celo)

Acordeon

Clarinete Bb

Sax Alto

Piano/Teclado/Controlador-midi

Baixo Elétrico

Guitarra/Violão

Percussão (Pandeiro, Agogô, Conga e Ganzá)

Dispositivos digitais³:

Notebook, Data show.

Sistema de Som

Sistema de Luz

Sobre a obra.

“Uma viagem ao Céu” é resultado da pesquisa realizada durante o mestrado em composição pela UFPB. Nela o compositor buscou, à luz de suas ponderações a cerca o gênero Música-teatro⁴, dialogar com as artes cênicas e musicais a partir da história advinda de um cordel, homônimo, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918). O enredo do cordel gira em torno da estória de um homem que tinha falido e estava à mercê de sua atual situação. Nesse momento de falta de esperanças, ele conhece uma alma que, vinda dos céus, o convida a ir ao paraíso e conhecer as belezas eternas. O homem aceita o convite e conhece São Pedro e as belezas do céu. Este fica sabendo da situação de falência do homem e providencia uma pequena herança para que ele possa se reestruturar, porém, no retorno à terra, o homem passa pelo purgatório e se encontra com sua sogra, esta deseja voltar à terra também. Nessa disputa pelo retorno, a sogra acaba derrubando a herança, não consegue voltar e o homem cai na terra, tão pobre como subiu.

¹ Todas as vozes são microfônicas, de preferência optar por microfones de lapela.

² Os instrumentos também devem estar ligados à mesa central de som.

³ As mídias de áudio estão disponíveis por Qr code na partitura da obra. Já a parte gráfica fica sob o critério do diretor cênico.

⁴ Para detalhes do processo composicional por favor consultar a dissertação *A composição do espetáculo “Uma viagem ao céu”: diálogos entre a música-teatro e a referencialidade*. (LIMA JÚNIOR, 2022)

Uma viagem ao Céu

Cena 1-Introdução

Embolada de Cantador

Adriano de Sousa (1993)

Lento, livre $\text{♩} = (45-50)$

Rubrica 1: Instrumentista no centro do palco, luz sobre ele, tudo escuro e total silêncio. Para informações sobre a performance, vide segunda página.

Rubricas de Cena

Pandeirista

8 *mf*
Ou - ça bem es - sa his - tó - ria que a - go - ra'eu__ vou con - tar!

P.

2
8
Meu si - nhor faz o fa - vor por de - mais vá se'a - lem - brar__

P.

3
8
Se'a-ten-te pr'es-sa pro-sa qu'e-la vai te'ar-ru - pi__ ar!__

Vívido, brincando

Embolada de Côco ($\text{♩} = 80$)

Símile

P.

7

R.C

9 *Rubrica 2(Os textos dos compassos 9 até o fim devem ser cantados com a melodia que o embolador vai criar com base no modo lídio-mixolídio)*

P.

9
Meus senhores e senhoras/ Peço logo uma licença
De contar sobre as memórias Duma história de insistência
D'aventura de um homem/Exemplar resiliência

8

10
P. Já no meio de sua falência/Seu negócio se esvaía
A quitanda já não era/Aquele pão de cada
Pobre homem, via então/ O dilema que vivia

11
P. Pois no céu não tinha a tal/D'aguardente Imaculada
Resolveu dar uma escapada/Coisa rápida, não duvido
Que a aventura foi ligera/E fez logo o seu pedido

12
P. Chico Zébiu é seu nome/Como era conhecido
Té que uma alma penada/Da cachaça quis um bico
Ele não podia então/Renegar o seu pedido

13
P. Ouça bem essa história/ Que agora eu vou contar!
Meu senhor faz o favor/ Por demais vá se alembra
Se atente pr'essa prosa/Qu'ela vai te arrupiar!

14
P.

15
R.C. *Rubrica 3: A possível linha melódica criada/realizada pelo embolador, deve seguir o modo abaixo
É aberto a improvisação desde que respeite o modo da Introdução.
Para apreciação musical, vide o QR code abaixo*

15
P.

16
R.C. *Rubrica 4: O embolador acaba suas rimas e segue com o padrão rítmico para o canto lateral do
palco (local no qual estarão os outros músicos em black out) a luz o segue até chegar o seu
caminho. Então o embolador grita : Eita! a luz que estava sobre ele se apaga, escuro total. Fim da
"Introdução".*

16
P.

P.



Score

Cena 2- Samba Lamentoso

Canção de Chico Zébiu

*Rubrica 1: Chico chega e senta em uma das quatro cadeiras vazias de uma mesa.
Há algumas garrafas de bebida na mesa.
Ele olha e sente a solidão.*

Ao lado um violão velho ele toca e então começa a cena

Rubricas de Cena

Chico Zébiu

Lento e sem rigor métrico (♩=40-45)

Ch. Z.

U-ma vez eu e-ra po-bre vi-vi-a sem-pr'e-tra-sa-do bo-

Ch. Z.

tei um ne-gó-cio bom po-rém ven-di-fi-a-do Es-

Samba ♩=70

*Rubrica 2: A medida que a caçao se desenrola, alguém vem e pouco a pouco leva as cadeiras, uma a uma.
Depois as garrafas de cima da mesa, até levar a própria mesa.*

10

Esperar (no final da canção) Chico deitar no chão para pegar o violão em que ele toca.

R.C

Ch. Z.

ta-va pen-san-do na vi-

Ch. Z.

da co-mo ha-ve-ri-a de pas-sar? não ti-nha ma-is um vin-tém nem for-ças pra

Ch. Z.

tra-ba-lhar O ma-ri-nhei-ro da ven-da nem que-ri-a ma-is fi-ar!

19 *mf* C#m C#m/B A A6/B E

Ch. Z. Pus a mão so-bre a'ca - be - ça em to - tal de-si - lu-são Com cer-

23 F#m B E D#° C#m

Ch. Z. te - za ja não ti - nha es - pe - ran - ça'ou so - lu - ção Que trou -

25 C7M G(6,9)/B B9/A

Ch. Z. xes - se um a - len - to pra li - vrar meu co - ra - ção!

27 G°/C# *f* Dm G C7M(9) F7M

Ch. Z. De-i'a ba - lan - ça d'es - mo - la E fiz de

30 Bm7(b5) E7 A7 G°/C# Dm G C7M F9

Ch. Z. le - nha o meu bal - ção Des - man - che - i'as pra - ti - lei - ras Fiz

R.C. *Rubrica3: Chico deita no chão*

34 Bm7(b5) E7(6m)

Ch. Z. de - las um mar - que - zão Po -

36 **Tempo primo**
Sem pressa, livre e lento

mp Am A°

Ch. Z. rém rou - ba - ram me a ca - ma Fi

R.C. *Rubrica 4:Blackout*

38 G/A B9/A

Ch. Z. quei dor min do no chão!

Cena 3- Chico encontra a Alma

Conversa celeste

Senza misura

Rubrica 1: Chico está deitado no chão, ao fim do "Samba lamentoso" a Alma chega e o encontra no chão.
Fica na duvida se ta vivo ou morto. Até que de faz "psiu!" Chico ouve e então começa a cena.

Rubricas de Cena

2

R.C

Rúbrica 2: Fala levantando-se e se limpando da terra.

Alma.

Era o senhor que ai vendia bebida?/Era o senhor que vendia a
boa pinga ? Lhe reconheço, sim senhor! Traga da boa, me
fazendo um favô!

Chico. Z.

Sou eu mesmo, sim, seu moço/
A venda se quebrou Ela se.../Acabou...
Mas se queres um pouquinho /
Tenho ali, mui bem guardada!

Violoncelo.*

Pizz Bartók

mf

Accordion.

mf

4

R.C

(♩ = 50) Rubrica 3: Celista faz um comentário

Alma.

Chico. Z.

Violoncelo.

arco 3

mf

Ei - ta que vem! Um cho - ra cho - ra!

Accordion.

mf

* Todos os instrumentistas estão (desde o inicio do espetáculo) no palco, nessa cena, em especial, começa a interação dos instrumentistas com as cenas da obra.

Senza misura

Rubrica 4: Chico começa a procurar atrás de um barril a garrafa que ainda tinha sem prestar atenção na fala da Alma

Rubrica 5: Chico então levanta a cabeça arregala os olhos e se assusta com a visita!

R.C.

Alma. Eu aceito e lhe agradeço eternamente
No céu eu moro e lá não entra aguardente!

Porque no céu eu moro, lá não entra aguardente
São Pedro plantou cana, porém, perdeu a semente

Chico. Z.

6

4/4

4/4

(♩ = 50)

Rubrica 6: Chico se treme feito vara verde
 (*Os textos falados simultaneamente a trechos musicais mensurados devem ser ditos independente do compasso e/ou métrica)

Rubrica 7: Chico tremendo e servindo um copo a Alma
 Celo comenta: (esperar Alma terminar a frase)
 (*Os textos falados simultaneamente a trechos musicais mensurados devem ser ditos independente do compasso e/ou métrica)

R.C.

Alma. Homi, fique em sua paz/Qu'eu não quero confusão
Só vim beber uma dose/E aquecer meu coração!

Chico. Z. Ó Alma, quem és? Quem és tu, filha de Deus?
Vens de longe me chamar Só pra beber, ou me levar?

Violoncelo. Pizz Bartók pizz. Pizz Bartók arco

mf mf fp

Accordion. mf fp

mf fp

7

4/4

4/4

7

7

Senza misura

9

Rubrica 8: Chico sem saber como lidar com a Alma

R.C

Alma.

Mas oxente minha gente!/ Mas quem diria?
 Que São Pedro, infelizmente!/ A semente perderia
 Eu mermo que não queria/ Valei-me!, ave Maria!
 Se um céu desse tem o pão! E a caninha de cada dia ?

Quem sou eu pra contrariar
 Um desejo vindo dos Ceus!!!
 Tome aqui a sua dose
 Venha que vamos brindar!

Brinde!

Chico. Z.

Violoncelo.

Accordion.

*Rubrica 9: Tomam a dose e um áudio angelical é acionado (04 seg)
 (Para acesso ao áudio vide QR code abaixo)*

Rubrica 10: A Alma fica quase congelada, parada no tempo da alegria de ter provado a bebida

R.C

Alma.

Track

Track

Aguardente correta imaculada
 direita isso é o que chamo de bebida,
 essa aqui ninguém enjeita!

Chico. Z.

Accordion.



13

Alma. Han? Ah sim! (*Voltando a si*) Vim dizer-te que te mude Vai fazer bem pra saúde
 Eu sou é tua amiga Aqui não dá nem intriga Quer ir ao céu comigo? É lá que se bota barriga

Chico. Z.

Accordion.

mp

15

Alma. Oux! Só se for agora! Pro céu logo ir "mim bora?" Quero ver as maravilha
 Dois convite, nem precisa! "tô" doidin pra conhecer! Simbora lá comparecer!

Chico. Z.

Accordion.

p

17

R.C. *Rubrica II: O dois saem do palco e a música do cancionista (Cavalo marinho)*
é tocada pelos instrumentistas com os cantores/atores fora de cena.

Alma.

Chico. Z.

Score

Episódio - Cavalo Marinho

Partitura sem transposição

(♩ = 70)

Rubrica de Cena

cantabile

Clarinet in B \flat

Violin

Viola

Cello

Piano

B \flat Cl.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

mf

mf

mf

f

p

p

espress.

mp

espress.

mp

espress.

mp

mf

8^{va}

Musical score for measures 7-9. The score is for five instruments: B♭ Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Measure 7:** B♭ Cl. (mf), Vln. (f), Vla. (f), Vc. (f), Pno. (f). Vln. has a *8va* marking.
- Measure 8:** B♭ Cl. (mf), Vln. (mf), Vla. (mf), Vc. (mf), Pno. (mf).
- Measure 9:** B♭ Cl. (mf), Vln. (mf), Vla. (mf), Vc. (mf), Pno. (mf).

Musical score for measures 10-12. The score is for five instruments: B♭ Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Measure 10:** B♭ Cl. (pp), Vln. (pp), Vla. (pp), Vc. (pp), Pno. (pp).
- Measure 11:** B♭ Cl. (mp), Vln. (mp), Vla. (mp), Vc. (mp), Pno. (mp).
- Measure 12:** B♭ Cl. (mf), Vln. (mf), Vla. (mf), Vc. (mf), Pno. (mf).

(Rúbrica 1: Início da Cena 4 (Subida de Chico ao Céu)
com o tema do Cavalo Marinho Tocado pelos instrumentistas no palco

13

R.C.

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Pno. *mp*

16

R.C.

Vla. *mf*

Vc. *mp*

Pno. *p*

18

R.C.

Vla.

Vc.

Pno.

p

p

p

3 3 3 3

p

Score

Uma Viagem ao Céu

Chico chega ao Céu

(Cena de Transição)

Senza mizura

Rubricas de cena	<i>Som de tempestade e vento (início)</i> (Áudio disparado no palco*(1)*(2))	<i>Ambiência</i> (Nota constante sem interrupções)
São Pedro		
Alma 1	Mas que o céu tem maravilhas/ E belezas tem também! Formosura insodável! Jamais ninguém viu além!	Hm...Onde ta meu carro mermo ?
Chico 2		
Instrumentista 3		

	<i>Ventania</i>	<i>Som do carro acelerando (18 seg)</i> <i>Chico corre atras da alma indo para o carro de vento</i>
S. Pedro		
Alma 1		
Chico 2	O céu é obra de Deus/ Feito para os anjos seus Já pensou que aventura/Um matuto nas altura? Ei homi espera ai!!!	
Instr. 3		Eeeita! minhas ropa no varau !!!

*(1): O áudio faz parte da cena e os atores devem montar sua movimentação baseado nos sons e na duração desses eventos acústicos para que a cena tenha sentido

*(2) O Áudio parte desta cena está disponível pelo QrCode ao lado



7

Chegada no portal do céu (coro) (34 seg) *Som de portal se abrindo e pessoas convesando* *São Pedro falando como se estivesse conversando com pessoas de diferentes línguas e não percebe que Chico fala portugues*

S. Pedro

Alma 1

Chico 2

Instr. 3

7

O âme désoléé, qui s'approche de ma porte? Ham?
O anima dispiaciuta, che si avvicina alla mia porta?

Minhas perna, de emoção/Só me farta andar sozinha
Bate rápido o coração/Chega até me dar fadiga...
Bunito esse céu, viss ?

10

S. Pedro

Alma 1

Chico 2

Instr. 3

10

Ah! Perdão! Ó alma penada! Que se achega a minha porta
Quem é esta pessoa, está viva ou está morta?

Viva, vivinha da silva!
Estava no mundo perdida
Não tinha com o que viver
Desenganada da vida...

É o que homi???

Ahhhh sim agora sim!
Já tava pensando que São Pedro
tava era doido!

Cena- 6:Canção de S. Pedro

Partitura não transposta

*Rubrica 1: São Pedro deve esperar a percussão começar a tocar para recitar seu texto.
Ao longo da canção S. Pedro vai mostrando as belezas do paraíso, pegando Chico
pelo braço e apontando um lugar ou outro no palco e na plateia.*

Rubricas de Cena

**(2): A projeção de mídia, indicada no Qr code abaixo deve ser iniciada quando a percussão começar a tocar.*

São Pedro

Atoleiro de manteiga, mata de carne guisada
Riacho de vinho do porto! Só não tinha imaculada

Clarinet in B \flat

Acoustic Guitar

Electric Bass

Agogo*(1)

Drum Set

**(1):As notas tocadas na parte superior da linha Agogô dizem respeito às notas agudas e as tocadas abaixo da linha, às notas graves*



**(2)*

Rubrica 2: Enquanto S. Pedro não canta, ele ajuda a montar a mesa que será usada no jantar pós canção. Ele participa da organização e Chico acompanha curioso. Quando a canção começa ele deixa a arrumação pra mostrar as belezas a Chico

The musical score is arranged in 11 staves, each labeled with an instrument or part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins with a measure number '4' at the start of each staff. The R.C. staff contains four rests. The S. Pedro staff contains four rests. The B♭ Cl. staff features a trill (tr) on the first measure, followed by a melodic line with accents (>) and a triplet (3) in the second measure, and another trill (tr) on the fourth measure. The Ac.Gtr. staff starts with a chord and a fermata, followed by a long, sustained chord with a tremolo effect in the fourth measure. The E.B. staff plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *mp*. The Pno. staff has a dynamic of *p* for the first two measures and *mp* for the last, including a trill (tr) in the fourth measure. The Vln., Vla., and Vc. staves play a melodic line with a dynamic of *p*. The A.B. staff plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *p*. The D.S. staff plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *mf*. The score concludes with a final measure in the fourth measure of each staff.

8

R.C.

S. Pedro

B♭ Cl. *mp* *ppp*

Ac.Gtr. *p*

E.B.

Pno. *f* *mf* *tr*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

A.B. *mf*

D.S. *mf*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 17, contains eleven staves. The instruments are R.C., S. Pedro, B♭ Cl., Ac.Gtr., E.B., Pno., Vln., Vla., Vc., A.B., and D.S. The score begins at measure 8. The B♭ Clarinet, Acoustic Guitar, and Piano parts have dynamic markings of *mp*, *p*, and *f* respectively. The Piano part includes triplets and trills. The Violin and Viola parts have a dynamic marking of *mf*. The A.B. and D.S. parts also have a dynamic marking of *mf*. The score concludes with sustained notes in the Violin, Viola, and Violoncello parts.

12

R.C.

S. Pedro

B \flat Cl.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

A.B.

D.S.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

p

mf

mf

21

R.C.

S. Pedro

Nes - se céu eu te ga - ran - to Tem be - le - zas sem i - gual

B \flat Cl.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vln. (8^{va})

Vla.

Vc.

A.B.

D. S.

Detailed description of the musical score: The score is for page 21 and features a vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line (S. Pedro) is in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 4/4. The lyrics are "Nes - se céu eu te ga - ran - to Tem be - le - zas sem i - gual". The instrumental parts include: R.C. (empty staff); B \flat Cl. (treble clef, key signature of three sharps, playing a whole note chord in the second measure); Ac.Gtr. (treble clef, key signature of three sharps, playing a rhythmic pattern); E.B. (bass clef, key signature of three sharps, playing a rhythmic pattern); Pno. (grand staff, key signature of three sharps, playing a complex accompaniment); Vln. (treble clef, key signature of three sharps, playing a rhythmic pattern); Vla. (bass clef, key signature of three sharps, playing a rhythmic pattern); Vc. (bass clef, key signature of three sharps, playing a rhythmic pattern); A.B. (treble clef, key signature of three sharps, playing a rhythmic pattern); D. S. (bass clef, key signature of three sharps, playing a rhythmic pattern). Dynamic markings include *mf* for the vocal line and *mp* for the piano and string parts.

24

R.C.

S. Pedro *mf*
Pa - ra - í - so em ma - ra - vi - lhas É

B \flat Cl.

Ac.Gtr.

E.B. *mp*

Pno. *mp*

Vln. *mp* *f* *p*

Vla. *mp* *f* *p*

Vc. *mp* *f* *p*

A.B. *mp* *f* *p*

D.S. *mf*

mf

27

R.C.

S. Pedro
lin - do so - bre - na - tu - ral

B \flat Cl.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.
f

Vln.
f *p*

Vla.
f *p*

Vc.
f *p*

A.B.
mf

D. S.
mf

29

R.C.

S. Pedro *mf*

Plan - ta - ções - das mais di - ver - sas Eu - ro, Dó - lar e Re - al! —

B♭ Cl. *p*

Ac.Gtr. *mp*

E.B. *mf*

Pno. *mf* *mp*

Vln.

Vla.

Vc.

A.B. *mf*

D.S. *mf*

32

R.C.

S. Pedro

Co - lhei - ta de di - a - man - tes E Ru -

B \flat Cl.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

A.B.

D.S.

35

R.C.

S. Pedro

bis no ca - na - vi - al ————— *mf* Ti - nha uns pés de din - nhei - ro Ven - do'a

B♭ Cl.

Ac.Gtr.

E.B.

mp *mf* *3

Pno.

mf *8va*

Vln.

Vla.

Vc.

mf *mf* *mf*

A.B.

D. S.

mf *mf* *mf*

*3: Contrabaixo elétrico deve tocar com o som percussivo do instrumento, sem altura definida.
Contanto que seja o mais grave possível

39

R.C.

S. Pedro
 ho - ra já bro - tar! Fi - lhos do Quei - jo do Rei - no Ja que -

B \flat Cl.

Ac.Gtr.

E.B.

(8^{va})

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

A.B.

D.S.

49

R.C.

S. Pedro

Musical staff for S. Pedro, showing a bass line with eighth notes and a triplet of eighth notes. A dynamic marking *f* is present.

De ri - que - zas in - son - dá - veis Sob u - ma gran - de

B♭ Cl.

Musical staff for B♭ Cl., showing a treble clef line with eighth notes and a triplet of eighth notes.

Ac.Gtr.

Musical staff for Ac.Gtr., showing a treble clef line with eighth notes and a triplet of eighth notes.

E.B.

Musical staff for E.B., showing a bass clef line with eighth notes and a triplet of eighth notes.

mf

Pno.

Musical staff for Pno., showing a grand staff with treble and bass clefs, containing chords and eighth notes. A dynamic marking *mf* is present.

mf

Vln.

Musical staff for Vln., showing a treble clef line with eighth notes and a triplet of eighth notes. A dynamic marking *mf* is present.

mf

Vla.

Musical staff for Vla., showing an alto clef line with eighth notes and a triplet of eighth notes. A dynamic marking *mf* is present.

mf

Vc.

Musical staff for Vc., showing a bass clef line with eighth notes and a triplet of eighth notes.

8va

A.B.

Musical staff for A.B., showing a percussion line with eighth notes.

mf

D.S.

Musical staff for D.S., showing a percussion line with eighth notes and a dynamic marking *mf*.

mf

mf

Rubrica 4: S Pedro volta ao lado de Chico e coloca o braço no ombro de Chico

52

R.C.

S. Pedro

Lu - a!

B♭ Cl.

mp

Ac.Gtr.

mp

E.B.

Pno.

mp

Vln. (8va)

mp

Vla.

mp

Vc.

mp

A.B.

mf

D.S.

mf

54

R.C.

S. Pedro

B♭ Cl.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

A.B.

D. S.

f

Nes - sa per - fei - ção de Cé -

f

mf

f

f

f

f

mf

mf

56

R.C.

S. Pedro

56

- - u na - da fal - ta te ga - ran - to

B \flat Cl.

56

Ac.Gtr.

E.B.

56

mf

Pno.

56

mf

Vln.

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

mf

A.B.

56

mf

D. S.

56

mf

65

R.C.

S. Pedro

cer-cas de — quei - jo e pra - ta Pés de Li - bras es - ter - li -

B♭ Cl.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

A.B.

D. S.

Detailed description of the musical score: The score is for page 36, measures 65-67. It features a vocal line for S. Pedro with lyrics in Portuguese. The instrumental parts include R.C. (likely a recorder), B♭ Clarinet, Acoustic Guitar, Electric Bass, Piano, Violin, Viola, Violoncello, and a double bass line (A.B. and D.S.). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. Dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The vocal line starts at measure 65 with a *mf* dynamic and moves to *f* at measure 67. The piano part has a *mf* dynamic throughout. The electric bass and double bass parts also feature *mf* dynamics. The violin and viola parts have *mf* dynamics, while the violoncello part has *f* dynamics at the end of the phrase.

68

R.C.

S. Pedro

B \flat Cl.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

A.B.

D. S.

Empty staff for R.C.

Staff for S. Pedro with lyrics: nas Só não tem a'l-ma-cu - la - da! Nes-se céu eu te ga-ran -

Empty staff for B \flat Cl.

Empty staff for Ac.Gtr.

Staff for E.B. with dynamics: *mf* and *p*

Staff for Pno. with dynamics: *f* and *f*

Staff for Vln. with dynamics: *f* and *mf*

Staff for Vla. with dynamics: *f* and *mf*

Staff for Vc. with dynamics: *f* and *mf*

Staff for A.B. with dynamics: *mf* and *mf*

Staff for D. S. with dynamics: *mf* and *mf*

72

R.C.

S. Pedro

B \flat Cl.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

A.B.

D.S.

to Tem be - le - zas sem i - gual Pa - ra - í - so em ma - ra - vi -

mf *mf*

p *mf*

mp *f* *mp* *f* *mp* *f* *mf*

mp *mp* *mp*

mf *mf*

76

R.C.

S. Pedro

lhas _____ É _____ lin - do so - bre - na - tu - ral! _____

B \flat Cl.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

A.B.

D. S.

f

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

79

R.C.

S. Pedro

Plan - ta - ções - das mais di - ver - sas Eu - ro, Dó - lar e Re - al!

E.B.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

A.B.

D. S.

The musical score for page 40, measures 79-81, features the following instruments and parts:

- R.C. (Cello):** Rests in all measures.
- S. Pedro (Vocal):** Carries the melody with lyrics: "Plan - ta - ções - das mais di - ver - sas Eu - ro, Dó - lar e Re - al!".
- E.B. (Bassoon):** Provides harmonic support with sustained notes, dynamics *f* and *mf*.
- Pno. (Piano):** Features a rhythmic accompaniment with chords, dynamics *mf*.
- Vln. (Violin):** Plays a melodic line with dynamics *f* and *p*.
- Vla. (Viola):** Provides harmonic support with dynamics *f* and *p*.
- Vc. (Violoncello):** Provides harmonic support with dynamics *f* and *mf*.
- A.B. (Trumpet):** Plays a rhythmic accompaniment with dynamics *mf*.
- D. S. (Drum Set):** Provides a rhythmic accompaniment with dynamics *mf*.

82

R.C.

S. Pedro

E.B.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

A.B.

D. S.

85

R.C.

S. Pedro

bis no ca - na - vi - al

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

A.B.

D. S.

88

S. Pedro

A.B.

D. S.

Vamos, Chico! Já é hora! Vamos, sim; banquetear!
Quando fores, tu embora! Uma bolsa com riquezas!
Com certeza a te arranjar! (*4)

* (4): Após a última fala de S. Pedro, eles iniciam o jantar, gesticulando, rindo e conversando. A percussão continua tocando. A percussão diminuindo a intensidade até ficar em silêncio e acabar a cena.

Episódio Gastronômico

Partitura não transposta

*Instrumentistas após o jantar
oferecido por São Pedro
(Pós Canção da Terra)*

*A mesa é posta por ajudantes de São Pedro,
mesa farta, e cores*

Rubrica de Cena

Clarinet in B \flat

Alto Sax

Accordion

$\text{♩} = 70$

pp

f

Símile

sf

Quem me dera
Uns presentes
Desses nunca faltaria

Alegria e emoção
No meu pão de cada dia

*Durante a execução do episódio os atores gesticulam
conversando, interagindo entre si.*

4

4

B \flat Cl.

A. Sx.

Acc.

f

pp

Poderia me conter?
Diante tal alegria?

Homi não me fale não!
Qu'eu até chego a passar mal!

Uma vida mais tranquila
Longe de choro e desgraça

7 *Os instrumentistas falam juntos*
olhando pra cima (♩ = 75)

B♭ Cl. *Pra ter sabor de uma vida*
E nunca me esquecer
de a Deus agradecer

A. Sx. *Pra ter sabor de uma vida*
E nunca me esquecer
de a Deus agradecer

Acc. *mp*
p

13

B♭ Cl. *mp*

A. Sx. *mp*

Acc. *mp*

16

B♭ Cl. *cantabile*
mf

A. Sx. *giocoso*
mp

Acc. *mp*

20

B♭ Cl. *mf*

A. Sx. *mf*

Acc. *mf*

24

B \flat Cl.

A. Sax.

Acc.

mp

mp

mp

24

24

24

24

28

B \flat Cl.

A. Sax.

Acc.

p

mf

p

p

mf

p

p

mf

p

28

28

28

28

2.

Cena 6-Perca da Herança

Encontro com a Sogra

Partitura sem transposição

♩ = 60

Rubricas de Cena

Sogra

Chico Zébiu

São Pedro

Instrumentistas

Clarinet in B \flat

Alto Sax

Violin

Viola

Cello

Piano

Accordion

Rubrica 1: Luz do palco muda pra vermelho ou laranja e a sogra vem gritando do purgatório (*1)

Eeeei me espere que eu quero descer !

Até logo São Pedro!

f

f

f

f

mp

mf

f

p

p

*1: A voz da sogra conta com manipulação sonora em tempo real. O vocoder (ou qualquer software de manipulação vocal) é ligado à voz da atriz/ cantora por meio do microfone de lapela. Que está ligado a um controlador midi com os instrumentista. Para exemplificação do manuseio vide QR code ao lado



Sog. Eu lhe mostro é pra já !Porque tenho de ir me embora
Se não esse raio pego !Quero ver seguir agora

Ch. Zébiu
Minha sogra me perdoe
Eu não posso lhe conduzir!

Acc.

$\text{♩} = 60$

B♭ Cl. *f* *mp*

A. Sx. *f* *mp*

Vln. *f*

Vla. *mp*

Vc. *mf*

Pno. *f* *p* *f*

Acc.

Rubrica 1. Nesse momento a sogra se segura em Chico e, desejando voltar a terra, o faz derrubar a trouxa que havia ganhado de São Pedro. O gesto descendente vai se repetindo durante o momento que a bolsa se perde na vastidão do universo. A Projeção de Mídia deve mostrar a bolsa caindo em câmera lenta (Qr code abaixo)

10

R.C.

Sog.

Ch. Zébiu

Inst.

Vln.

Vla.

Vc.

14

R.C.

B♭ Cl.

A. Sx.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

f *pp*

f *pp*

f *pp*

mf

mf

f *mp* *mf*

mp *mp*

♩ = 60

Rapaz, parece que essa sogra é pior que o cão!

Aaaaah!!!

OOOOaaaaAAA!!!!



17

R.C.

Ch. Zébiu

Minha nossa, Ave Maria!

Coitadim do seu manim !Deu dó de ver o bichim...
Inda bem que num é comigo! Sogra é coisa do Inimigo.

Inst. *2

B♭ Cl.

f

A. Sx.

f

Vln.

f

Vla.

mp

f

Vc.

mf

f

Pno.

mp

20

Rubrica 3: Apos a fala de Chico " Afe Maria, Nossa sinhora" Os guardas do purgatorio entram no palco e levam a sogra de volta ao seu lugar de origem. São Pedro se despede e sai de cena. Chico é enviado de volta à terra pela Alma.

R.C.

**2: Esse texto deve ser dito pelos instrumentistas entre si, como se comentassem a situação de Chico Zé biu e a perca da herança Deve ser um texto falado alto para sobrepor a movimentação melódica do trecho musical em questão.*

Cena 8 -Lembrança do Avô

Partitura não transposta

"Bem que meu avô me disse..."

Rubrica 1: A cena acontece após encontro com a sogra, que faz Chico perder a herança recebida de S. Pedro. A cena começa com Chico deitado no chão, recém caído do céu e Chico, se ergue e de joelhos, começa a cena. Comentando sobre a infelicidade se encontrar a sogra.

Rubricas de Cena

Chico Zébiu

Clarinet in B \flat

Accordion

Cello

Ch. Bui

B \flat Cl.

Acc.

Vc.

Rubrica 2: Chico coloca o fundo dos bolso,s da frente da calça, pra fora, num sinal de falência, meneando com a cabeça.

6

Ch. Bui

B♭ Cl.

Acc.

Vc.

f

p

mf

mf

pizz.

arco

Bem di - zi - a

10

Rubrica 2: Vai até os músicos e diz o texto.

Eles respondem afirmativamente com a cabeça, concordando

Ch. Bui

B♭ Cl.

Acc.

Vc.

f

mf

f

f

f

p

Pizz Bartók

arco

meu a - vô! So - gra nem de - pois de mor - ta fe - de a car -

14

Ch. Bui

Musical staff for Ch. Bui, measures 14-15. The staff is in 3/4 time and contains a melodic line with a slur over measures 14 and 15. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics "ni - ça do cor - po a" are written below the staff.

B \flat Cl.

Musical staff for B \flat Cl., measures 14-15. The staff is in 3/4 time and contains a melodic line with a slur over measures 14 and 15. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics "ni - ça do cor - po a" are written below the staff.

Acc.

Musical staff for Acc., measures 14-15. The staff is in 3/4 time and contains a rhythmic accompaniment with triplets. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics "ni - ça do cor - po a" are written below the staff. The dynamic marking *mf* and the trill symbol *tr* are present.

Vc.

Musical staff for Vc., measures 14-15. The staff is in 3/4 time and contains a bass line with triplets. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics "ni - ça do cor - po a" are written below the staff. The dynamic marking *f* is present.

16

Ch. Bui

Musical staff for Ch. Bui, measures 16-18. The staff is in 3/4 time and contains a melodic line with a slur over measures 16, 17, and 18. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics "lín - gua d'al - ma cor - ta! não diz as - sim quem não viu" are written below the staff.

B \flat Cl.

Musical staff for B \flat Cl., measures 16-18. The staff is in 3/4 time and contains a melodic line with a slur over measures 16, 17, and 18. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics "lín - gua d'al - ma cor - ta! não diz as - sim quem não viu" are written below the staff.

Acc.

Musical staff for Acc., measures 16-18. The staff is in 3/4 time and contains a rhythmic accompaniment with triplets. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics "lín - gua d'al - ma cor - ta! não diz as - sim quem não viu" are written below the staff. The dynamic marking *f* and the trill symbol *tr* are present.

Vc.

Musical staff for Vc., measures 16-18. The staff is in 3/4 time and contains a bass line with triplets. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics "lín - gua d'al - ma cor - ta! não diz as - sim quem não viu" are written below the staff. The dynamic marking *f* is present.

19

Ch. Bui

Musical notation for Ch. Bui, starting at measure 19. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melody with accents (>) and a dynamic marking of *f*. The lyrics "u - ma so - gra em su - a por - ta !" are written below the staff.

B \flat Cl.

Musical notation for B \flat Cl., starting at measure 19. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melody with triplets (3) and dynamic markings of *mf* and *p*.

Acc.

Musical notation for Acc., starting at measure 19. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melody with triplets (3) and dynamic markings of *mf* and *p*.

Vc.

Musical notation for Vc., starting at measure 19. The staff is in bass clef with a key signature of one flat. It features a melody with dynamic markings of *mf* and *p*.

5 *Rúbrica 3: A esposa começa a correr atrás de Chico querendo bater nele*

R.C.

Ch.

Esp. *Seu fio de uma rapariga! Ocê não presta mermo é não
Veio me matar de fome! Na secura do sertão ?*

B \flat Cl. *mp*

Vc. *mp*

Acc. *mp*

7 *Rubrica 4: Se esquivando das tentativas da esposa* *Rúbrica 5 (Levanta as mãos para o céu)*

R.C.

Ch. *Mas mulhé...Se eu te contar
Tu num vai acredita Tua mãe!!!...*

Esp. *Minha mãe, aquela santa?Que Deus a tenha em seus braços!*

B \flat Cl. *p* *mf*

Vc. *p* 3 3 3 3

Acc. *p*

Rubrica 6 (Apanha da mulher e em seguida corre) *Rubrica 7 :A esposa bate de novo em Chico e dessa vez acerta o bolso de trás da calça Chico então sente o diamante que ganhou de S.Pedro*

R.C.

Ch. Ela num tá no céu não... Ela tá em danação...

Esp. É o que seu caba safado !!??

B♭ Cl. *legato*

Vc. *legato*

Acc. *legato*

B♭ Cl. *mp* *f* *tr* *tr* 3

Vc. *mp* *mp*

Acc. *p* *p*

