

Música-teatro brasileira na perspectiva do teatro pós-dramático

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia, Estética Musical e Interfaces (Mídia, Semiótica, Musicoterapia)

Fernando de Oliveira Magre¹

Universidade Estadual de Campinas - fernandomagre@gmail.com

Resumo: A música-teatro é um gênero limítrofe e, como tal, representa grande desafio ao analista, que incorre no risco de somente conseguir realizar análises parciais. Este trabalho propõe o uso da pesquisa sobre teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann (2007) como aparato teórico-metodológico para a análise de música-teatro. A partir dos signos e traços descritos pelo autor, elaboramos algumas características marcantes da música-teatro brasileira produzida entre as décadas de 1960 e 1970. A título de exemplificação, utilizamos duas obras de Gilberto Mendes. A teoria se mostrou promissora para revelar modos de construção e funcionamento que passam despercebidas nas teorias analíticas estritamente musicais.

Palavras-chave: Música brasileira. Música-teatro. Música contemporânea. Teatro. Teatro pós-dramático.

Title. Brazilian Music Theater from the Post-Dramatic Perspective

Abstract: Music theater is a borderline genre and, as such, represents a great challenge to the analyst, who runs the risk of only being able to perform partial analyses. This work proposes the use of Hans-Thies Lehmann's (2007) research on post-dramatic theater as a theoretical-methodological apparatus for the analysis of music theater. Based on the signs and traces described by the author, we elaborate some outstanding characteristics of Brazilian music theater produced between the 1960s and 1970s. As an example, we use two works by Gilberto Mendes. The theory has shown promise for revealing modes of construction and functioning that go unnoticed in strictly musical analytical theories.

Keywords: Brazilian Music. Music Theater. Contemporary Music. Theater. Post-dramatic Theater

1. Introdução

Por se tratar de uma prática situada na fronteira entre duas linguagens, a música-teatro impõe um grande desafio a quem se dispõe a analisá-la. Isso ocorre porque nossa formação disciplinar nos prepara para lidar com as expressões artísticas de forma individualizada. Nesse sentido, quando nos deparamos com uma prática musical que é atravessada por outras linguagens, frequentemente acabamos por centrar nossa atenção na dimensão musical em detrimento das outras, gerando leituras parciais sobre tais objetos.

A música-teatro é uma prática em que não é possível dissociar as linguagens que a constitui, uma vez que ela não opera como a simples soma entre música e teatro. Este

problema exige do analista musical um mergulho nas teorias e práticas das artes cênicas, visando compreender, ainda que parcialmente, a lógica de funcionamento dessa linguagem.

Em nossas pesquisas em torno das origens e características da música-teatro brasileira, temos sempre colocado especial atenção sobre os aspectos cênicos elaborados pelos compositores, entendendo que estes são parte decisiva na construção das obras, juntamente com a dimensão musical. Uma das preocupações centrais é entender de que modo os elementos cênicos e musicais são tecidos de tal maneira que resultam em uma prática tão particular como a música-teatro.

Para tal, recorreremos ao estudo referencial de Hans-Thies Lehmann (2007) sobre o teatro pós-dramático, em que o autor descreve as bases da prática teatral que se desenvolve a partir dos anos 1960, no exato momento em que a música-teatro surge. O aspecto central do livro de Lehmann é o estabelecimento de uma zona de fronteira que separa o teatro dramático do teatro pós-dramático. Desse modo, o autor empreende uma reflexão sobre quais os aspectos que constituem o teatro dramático, tais como a narratividade, a harmonia entre os signos, a inteligibilidade, e o seu rompimento a partir do pós-dramático, em que se sobressaem as narrativas multidirecionais, a simultaneidade, a sinestesia, entre outros elementos que serão melhor descritos adiante. Para Lehmann, o teatro pós-dramático pode ser compreendido como “teatro teatral”, ou seja, não mais um teatro que mimetize a realidade, mas um teatro que se baste em si mesmo, na lógica de organização interna de seus signos.

Assim, esta pesquisa se propõe a analisar a música-teatro brasileira a partir da teoria de Lehmann. Identificamos em seu trabalho diversos elementos que descrevem os modos de elaboração e organização dos signos teatrais realizados pelos compositores. Trata-se, portanto, de uma ferramenta que nos ajuda a compreender de que maneira certas práticas teatrais foram entendidas e empreendidas dentro do campo da música de concerto. Na sequência, fazemos uma breve descrição sobre o que é música-teatro; depois, apresentamos os traços do teatro pós-dramático segundo Lehmann; por fim, demonstramos aproximações possíveis entre a teoria e a prática brasileira a partir de obras de Gilberto Mendes.

2. Música-teatro

Música-teatro é uma prática fronteira que consiste na criação cênico-musical a partir de princípios composicionais musicais. Diferente de outras práticas cênico-musicais, como a ópera e o musical, em que existe uma narrativa construída em torno de um enredo textual e ao qual as outras linguagens se submetem, na música-teatro o texto perde sua

dominância e a música passa a ser o elemento estruturante, ainda que isso não se evidencie no resultado final. Björn Heile aponta que, embora a música-teatro seja um gênero cênico-musical, sua ontologia está no campo da música de concerto, pois seus aspectos teatrais derivam do repertório gestual da performance musical (HEILE, 2016, p. 5).

O termo “música-teatro” não é um consenso. Desde o início desta prática no Brasil, no início dos anos 1960, utilizou-se indiscriminadamente o termo “teatro musical”; este, no entanto, é impreciso, pois é igualmente utilizado para referir-se a práticas do teatro musical de música popular. Em língua inglesa, de acordo Salzman e Dési (2008), essa imprecisão resolveu-se com o estabelecimento de dois termos: de um lado, os musicais populares se definiram como *musical theater* e a prática por nós estudada recebe a alcunha de *music theater*. No Brasil, uma vez que essa prática se pulverizou na produção da música de concerto contemporânea, demorou muito tempo até que ela se tornasse objeto de interesse de pesquisadores, que só recentemente passaram a entendê-la como uma prática com características próprias. Diversos termos então vêm sendo utilizados, tais como “música cênica”, “música como teatro” e “música-teatro”. Este último foi cunhado pelo poeta Florivaldo Menezes ao analisar a produção de Gilberto Mendes (A ODISSEIA, 2006). Desde então, Mendes passou a utilizá-lo como forma de distinguir sua prática daquela da música popular. Outra compositora que vem utilizando o termo é Jocy de Oliveira, que argumenta:

Dizemos ópera porque não se diz, em português, música-teatro, mas em inglês, em francês, em alemão é mais música-teatro do que ópera. Música-teatro é quando ambas as áreas têm igual valor, igual importância, são concebidas e trabalhadas concomitantemente, embora tenham independência porque não tem aquela coisa que se o tímpano tocou, o bailarino pulou. Existe uma independência que é a propósito. Isso é música-teatro, que é diferente da ópera porque a ópera é um libreto onde se põe música (GONZAGA, 2013, p. 228).

Nesse sentido, temos optado pelo termo “música-teatro” em nossas pesquisas, embora não tenhamos a pretensão de impor uma definição restritiva.

No Brasil, a música-teatro surge no início dos anos 1960, exatamente no mesmo período que começa a surgir na Europa com o argentino Mauricio Kagel e outros compositores ligados aos cursos de Darmstadt. Desde o princípio, a música-teatro brasileira se alinhou mais ao experimentalismo de John Cage, com aspectos de aleatoriedade, participação e *happening*, do que à tendência serializante que ainda se via nos trabalhos de Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Dieter Schnebel e até em Kagel. As condições socioeconômicas e de políticas culturais do Brasil determinaram alguns aspectos da linguagem da nossa música-teatro. A música de vanguarda naquele momento estava na periferia da música de

concerto e, como tal, dificilmente conseguia acessar os espaços oficiais, aqueles que dispunham de recursos para a realização de grandes montagens. Além disso, eram poucos os músicos que se dispunham a encarar um repertório que lhes exigia, além das inovações no plano musical, a disponibilidade corporal para realizações cênicas. Por tudo isso, a música-teatro brasileira da primeira geração desenvolveu uma linguagem mais contida, geralmente realizada em música de câmara, com poucos recursos cênicos e em curta duração, como esquetes. A exceção fica para Jocy de Oliveira que desde o início desenvolveu grandes projetos cênico-musicais, fato que a compositora conseguiu graças a uma carreira internacional já consolidada como pianista, o que lhe rendia uma maior inserção nos espaços oficiais e nas políticas culturais do país, embora não sem grande esforço.

Mais adiante, demonstraremos como os aspectos fundamentais da música-teatro brasileira se relacionam com os traços do teatro pós-dramático elaborados por Lehmann. Antes, porém, vamos descrever cada um desses traços.

3. Signos teatrais pós-dramáticos

Em seu livro *Teatro Pós-Dramático*, Hans-Thies Lehmann (2007) elabora uma relação de signos e traços estilísticos que compõem o teatro pós-dramático, demonstrando de que maneira estes se contrapõem aos signos do teatro dramático. São onze traços estilísticos interdependentes e que, em geral, aparecem combinados. A divisão, portanto, se dá mais para a reflexão analítica que propriamente na recepção das obras.

3.1. Parataxe

A parataxe, em linguística, consiste em ordenar duas orações “sem estabelecer um nexos de dependência entre elas”, ao passo que seu oposto, a hipotaxe, consiste na subordinação de uma oração sobre a outra (MATOS, 2005, p. 1). Lehmann toma o termo parataxe para designar a não-hierarquização entre os signos como uma característica do teatro pós-dramático. Para o autor, o teatro dramático funciona dentro de uma organização em hipotaxe, na qual os elementos são concatenados hierarquicamente, normalmente tendo o texto como guia, de modo a produzir uma harmonia na percepção. Na parataxe, o que está em jogo é justamente não criar essa harmonia, mas, ao contrário, deixar aparecer a diferença. Ao romper com a hierarquia, ocorre um processo de “desdramatização”, em que todos os elementos possuem o mesmo peso na construção da obra, não havendo mais relações de frente e fundo entre os elementos (LEHMANN, 2007, p. 144).

3.2. Simultaneidade

A simultaneidade tem direta relação com a parataxe, pois, na medida em que se desfaz a hierarquia entre os signos, estes podem se manifestar simultaneamente e na mesma intensidade. A experiência da simultaneidade frequentemente sobrecarrega o aparato perceptivo do receptor que passa a ser bombardeado por diferentes estímulos. Lehmann, citando Heiner Müller, fala em “abarrotar o leitor e o espectador com tanta coisa ao mesmo tempo que seria impossível assimilar tudo” (LEHMANN, 2007, p. 145). Isso gera um “parcelamento da percepção”, quando o espectador se vê obrigado a direcionar sua atenção a determinados elementos em detrimento de outros, frequentemente não sendo possível um registro claro do todo. Assim, é oferecido ao receptor não uma estrutura orgânica e um caminho perceptivo único, mas, ao contrário, elementos muitas vezes díspares, cabendo a ele o papel de reelaborar os sentidos a partir daquilo que ele foi capaz de apreender. Lehmann aponta que o abandono da totalidade não deve ser pensado como déficit, mas como possibilidade de expressão, fantasia e recombinação (LEHMANN, 2007, p. 147).

3.3. Jogo com a densidade dos signos

Densidade dos signos tem a ver com a quantidade de signos que se manifestam simultaneamente. No teatro dramático, como visto anteriormente, busca-se uma organicidade na ordenação hierárquica dos signos e em seu equilíbrio; no teatro pós-dramático, desafia-se esse equilíbrio, exagerando-se para mais (pletora) ou para menos (privação). São casos que buscam o extremo: de um lado, a superabundância de elementos simultâneos, palcos cheios de objetos, músicas que dificultam intencionalmente a compreensão do texto, a simultaneidade de textos em diferentes línguas; de outro lado, enormes espaços vazios, longos silêncios, pouca movimentação em cena. Trata-se de um jogo com matizes de presença e ausência dos signos. Lehmann destaca que a ausência desafia mais a percepção porque, com o domínio das mídias, estamos acostumados ao bombardeio de informações simultâneas, de modo que “o jogo com a redução da densidade dos signos visa a atividade do espectador, que deve se tornar produtivo com base em uma matéria-prima exígua” (LEHMANN, 2007, p. 149).

3.4. Superabundância

A superabundância é resultado do aumento da densidade de signos, gerando uma “estética pletórica”, na qual o excesso é elemento formador do espetáculo.

3.5. Musicalização

Este aspecto se refere à importância que a música passa a ter no teatro pós-dramático não mais como um mero elemento secundário de “preenchimento” da cena, mas como um elemento estruturante decisivo. Lehmann destaca o uso de atores de diferentes nacionalidades buscando a melodia implícita em suas línguas que geram um políglotismo no qual as sonoridades das palavras se sobressaem aos seus significados textuais.

3.6. Cenografia, dramaturgia visual

Tal como a musicalização, este aspecto também diz respeito às potencialidades de signos que no teatro dramático funcionavam como complementares, de adquirir papel central na construção do espetáculo. Neste caso, trata-se de atribuir esse papel à imagem formada pela cenografia, portanto, ao plano visual, mais do que à narrativa textual. Para o autor, “dramaturgia visual não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual, mas uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua lógica própria” (LEHMANN, 2007, p. 154).

3.7. Calor e frieza

“Seja pela participação de pessoas vivas, seja pela fixação secular em destinos humanos comoventes, o teatro possui um certo ‘calor’” (LEHMANN, 2007, p. 156). O autor aponta que desde as vanguardas clássicas, mas muito mais intensamente no teatro pós-dramático, esse “calor” é colocado em xeque ao se abandonar a narrativa dramática. A frieza surge do formalismo e do rompimento com a narrativa dramática; não há mais espaço para a expressividade exacerbada do drama. Para Lehmann, “essa frieza tem um efeito especialmente desconcertante porque no teatro não se trata de meros processos visuais, mas de corpos humanos com seu calor, com os quais a imaginação perceptiva não pode associar nada diferente de experiências humanas” (LEHMANN, 2007, p. 156).

3.8. Corporeidade

No teatro pós-dramático o corpo assume centralidade “não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação. O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante” (LEHMANN, 2007, p. 157). Com a destituição de sentidos pré-estabelecidos, o corpo passa a ser um instrumento livre para a construção de

formas, ações e movimentos com significados em si mesmo. De meio ele passa a fim. Lehmann determina: “no teatro pós-dramático, o corpo físico [...] é uma realidade autônoma: não ‘narra’ mediante gestos esta ou aquela emoção, mas se manifesta com sua presença como um lugar em que se inscreve a história coletiva” (LEHMANN, 2007, p. 160).

3.9. Teatro concreto

Tal qual na arte concreta, em que elementos como cor, forma, textura tornam-se objetos autônomos com valor em si mesmos, também no teatro pós-dramático os signos são tratados enquanto elementos formais destituídos de significados exteriores. Lehmann fala de “expor o teatro por si mesmo”, onde o teatro seja “simplesmente a elaboração concreta de espaço, tempo, corporeidade, cor, som e movimento” (LEHMANN, 2007, p. 160-161).

Uma vez que os signos são destituídos de toda referencialidade e tomados por suas qualidades formais, a percepção do espectador se confronta “com a presença muda e densa do corpo, dos materiais e das formas”, pois “o signo remete tão somente a si mesmo – mais precisamente, à sua presença” (LEHMANN, 2007, p. 161). Desse modo, aponta o autor, “o teatro pós-dramático enfatiza o inacabado e o intangível a tal ponto que realiza sua própria ‘fenomenologia da percepção’, a qual se caracteriza pela superação dos princípios da mimese e da ficção” (LEHMANN, 2007, p. 162), exigindo do expectador o exercício de uma observação puramente formal, sem buscar qualquer sentido exterior à materialidade dos objetos colocados à sua disposição.

3.10. Irrupção do real

A noção tradicional de teatro consiste no estabelecimento de um espaço em que uma representação ou narrativa acontece apartada do mundo real, ainda que se trate, comumente, da mimese da realidade. Dentro dessa concepção teatral, qualquer interferência do real tende a ser, quando não suprimida, ignorada enquanto valor artístico.

Pode-se comparar a cena com a moldura de um quadro, em que fica evidente o que é parte da obra e o que não é. Entretanto, como salienta Lehmann (2007, p. 163), “o teatro não se realiza do mesmo modo que a imagem enquadrada [...], mas como processo *in actu*”, ou seja, ainda que possamos identificar o palco como uma moldura, todo o entorno do espaço faz parte da experiência teatral. No teatro pós-dramático, há um rompimento drástico entre o plano da encenação e o plano do real, no qual o último se apresenta não apenas como objeto

de reflexão – como em práticas teatrais até a primeira metade do século XX – mas como elemento formal e estruturante do teatro (LEHMANN, 2007, p. 163-164).

O autor conclui que no teatro pós-dramático, mais importante do que a afirmação do real em si, é a incerteza causada no espectador. Frente a situações extremas (como as que ocorrem em performances ou no teatro físico), o espectador é confrontado com a dúvida sobre como ele deve reagir, o que traz à tona implicações morais.

3.11. Acontecimento/situação

O último traço diz respeito à fugacidade que algumas práticas teatrais adotam no teatro pós-dramático, no qual o valor está no acontecimento aqui e agora e não em qualquer possibilidade de deixar vestígios. Dentro dessa perspectiva, o teatro se apresenta como processo e não resultado pronto, acentuando a presença do fazer no real em lugar da representação (LEHMANN, 2007, p. 170). São expressões desse traço o *happening* e algumas formas de arte performática, em que o interesse central está na experiência vivenciada naquele momento único pelas pessoas que ali estão. Essas práticas ainda se abrem à participação ativa do receptor, que deixa de ser um espectador que apenas assiste inerte a uma representação e passa a ser ator na construção da experiência.

Lehmann aponta que a dimensão política que esse tipo de prática tinha no teatro da primeira metade do século XX, onde a participação era uma forma de ritualização da ação política, é substituída por uma intenção estética, onde assume-se a “produção de situações de auto-reflexão e auto-experiência dos participantes” (LEHMANN, 2007, p. 171). O autor aventa se isso expressaria uma despolitização da prática teatral ou, ao contrário, uma nova compreensão sobre os modos como a política pode se manifestar no teatro.

4. Aspectos pós-dramáticos na música-teatro

As categorias apresentadas por Lehmann descrevem muitos dos elementos presentes na música-teatro produzida no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970. A seguir, elencamos alguns aspectos fundamentais do repertório que investigamos e de que maneira os traços descritos pelo autor se manifestam neles.

No teatro dramático, o texto usualmente desempenha o papel de condutor da narrativa. É o texto, falado ou cantado pelos atores, que conta a “história”. No teatro pós-dramático, na medida em que todos os elementos passam a ter igual importância (parataxe) e frequentemente ocorrem de modo simultâneo, o texto deixa de ser o elemento unificador e

principal, e passa a ser apenas mais um signo no meio de diversos outros com suas próprias lógicas de funcionamento. Nos traços da musicalização e da cenografia/dramaturgia visual, Lehmann descreve essa mudança de paradigma e como aspectos como a dimensão sonora e visual assumem papel preponderante na organização formal das obras.

Para a música-teatro, o aspecto da musicalização é particularmente importante, posto que estamos diante de uma prática que nasce no campo da música. A organização da narrativa segundo um pensamento musical aparece frequentemente na música-teatro, em situações que podem ser descritas como um tipo de teatro musicalmente composto. Tal procedimento aparece na obra *Atualidades: Kreutzer 70*,² composta por Gilberto Mendes em 1970 em homenagem ao bicentenário de Beethoven. Mendes optou por se aproximar de Beethoven indiretamente através da novela *A Sonata a Kreutzer*, de Lev Tolstói, que conta a história de um homem que desconfia que sua esposa o trai com um músico. Uma das partes centrais é a cena em que a esposa e o suposto amante tocam a *Sonata a Kreutzer* de Beethoven, e o marido narra a carga sexual que a obra desperta, chegando ao ponto de questionar se esta poderia ser tocada numa sala em meio a senhoras decotadas (TOLSTÓI, 2010, p. 82).

Gilberto Mendes toma essa parte do texto e a utiliza não como um eixo central da dramaturgia, mas como um elemento musical. O texto deve ser gravado em cinco diferentes idiomas e a gravação deve ser editada pelos intérpretes seguindo algumas orientações descritas no roteiro. Essa é a única parte musical da peça; embora haja um violino e um piano em cena, estes nunca são tocados, funcionando apenas como objetos de cena e ícones que remetem diretamente à peça de Beethoven e à trama de Tolstói. A peça, então, consiste em um encadeamento de cenas que oscilam entre a perseguição entre o homem e a mulher, e ações *nonsense*. Por fim, ocorre um beijo entre os músicos.

O traço de musicalização se vê na forma como toda a peça é organizada segundo princípios da forma-sonata. O modo como as cenas se reiteram e se transformam segue uma semelhante organização do primeiro movimento da *Sonata a Kreutzer* de Beethoven. É claro que esta é uma aproximação, uma vez que a forma-sonata é um procedimento de organização de materiais musicais e, como tal, não se aplica *ipsis litteris* a elementos cênicos e visuais. Contudo, percebe-se aqui que uma forma musical clássica é o eixo estruturante de uma peça que é majoritariamente teatral³.

Esta obra de Gilberto Mendes ainda revela mais um traço importante da música-teatro brasileira. Trata-se da matização do dramático ao pós-dramático. Embora estejamos

considerando a música-teatro como uma prática pós-dramática, isso não significa dizer que ela rejeita aspectos dramáticos, mas somente que ela não se limita a estes. No traço “calor e frieza”, Lehmann aponta que no teatro pós-dramático a frieza é um dado importante, pois ela representa a busca por uma essencialização dos elementos componentes da cena e as qualidades desses signos em si próprios, e não naquilo que eles possam representar. Na música-teatro brasileira, vemos que esses elementos de calor ou frieza (que aqui traduzimos em dramático e pós-dramático) se atravessam sem problemas. *Atualidades: Kreutzer 70* demonstra isso claramente: em meio às cenas de perseguição entre as personagens, em que há clara dramaticidade, há momentos em que os atores fazem ações *nonsense*, como jogos de mãos, movimentos de ginástica etc., revelando o aspecto de frieza, em que os corpos não representam uma ação lógica. Desse modo, vemos a narrativa se deslizando entre esses dois polos, jogando com a percepção do expectador.

Para falar sobre os outros aspectos, utilizaremos como exemplo outra obra de Gilberto Mendes, *Santos Football Music*,⁴ composta em 1969 para orquestra sinfônica, sons gravados, participação do público e cena. Segundo Gilberto Mendes (1994) a ideia para a obra surgiu quando ele ouvia um jogo de futebol pelo rádio e sentiu uma música na fala rápida e ritmada do narrador. Ele então pensou neste elemento como uma espécie de *cantus firmus* e, a partir disso, construiu sua obra. A parte orquestral é pensada como uma grande massa sonora que se transforma por texturas; não há melodias e nem um discurso harmônico definido. A narração do jogo de futebol é dividida em três autofalantes e há ainda alguns músicos que devem gritar nomes de jogadores. Junto com essa massa sonora acrescenta-se o público, que participa ativamente fazendo ruídos, cantando, gritando palavras de ordem. A participação é conduzida por um regente auxiliar que realiza um ensaio com o público antes da peça começar, o que Gilberto Mendes considera como a primeira parte da peça. Há ainda a presença de uma charanga que toca em algum ponto da plateia, e uma cena teatral, em que um campo de futebol se forma no palco e o maestro assume o papel de árbitro, conduzindo um jogo entre dois músicos, resultando em falta, cartão vermelho e um pênalti em que a bola é chutada em direção ao público.

Um dos aspectos que se observa em *Santos Football Music* é a horizontalidade entre os signos, que engloba os traços de parataxe, simultaneidade e densidade dos signos descritos por Lehmann. A parataxe se dá pela des-hierarquização entre os signos, pois, embora a música seja o elemento mais pronunciado, a obra não se realiza integralmente sem a participação do público e a encenação; a simultaneidade se dá pelo fato de todos esses

elementos ocorrerem ao mesmo tempo e sem qualquer expectativa de harmonia entre eles. Quanto à densidade dos signos, estamos diante de uma estética da pletora (ou superabundância), em que há uma grande quantidade de informações discrepantes ocorrendo simultaneamente e exigindo dos receptores/participantes a decisão sobre para onde direcionar sua atenção.

Outro aspecto que *Santos Football Music* evidencia é a participação do público. Aqui entram os traços descritos por Lehmann como irrupção do real e acontecimento/situação. A abertura à participação do público na obra é um aspecto importante na música-teatro brasileira, e pode ser visto desde em obras seminais de figuras como Jocy de Oliveira e Gilberto Mendes, até criações contemporâneas que se desdobram em práticas como instalações sonoras e outras expressões multimídia. A participação implica na irrupção do real; é quando se desmancha a distinção entre palco e plateia e o público é estimulado a colaborar na construção da obra. Em *Santos Football Music*, a participação não é opcional; sem ela a obra não existe nem enquanto resultado, porque a massa sonora do público é elemento estruturante da peça, nem enquanto processo de recepção, porque a percepção muda radicalmente quando se está apenas observando passivamente. Nesse sentido, uma obra como *Santos Football Music*, ainda que possa ser registrada, somente pode ser fruída integralmente como um acontecimento ou situação, ou seja, como uma experiência que ocorre em determinado espaço-tempo, compartilhada por determinados sujeitos que, coletivamente, ritualizam aquela performance única⁵.

5. Considerações finais

Entender a música-teatro enquanto uma prática teatral pós-dramática nos permite começar a desembaraçar aquilo que inicialmente se mostra como um emaranhado de signos. Ao analisar a música-teatro a partir de princípios como parataxe, simultaneidade, densidade, acontecimento etc., começamos a compreender certas lógicas de construção e funcionamento dessa prática que fogem dos parâmetros oferecidos pelas teorias estritamente musicais. Assim, obras como *Santos Football Music* e *Atualidades: Kreutzer 70* podem ser compreendidas integralmente, não mais limitado apenas à sua dimensão musical. Salientamos que a teoria de Hans-Thies Lehmann, embora clarifique muitos aspectos, não cobre a totalidade dos elementos componentes da música-teatro, uma vez que não foi construída pensando especificamente nesta prática. Portanto, a próxima etapa desta pesquisa consistirá em adaptar e ampliar sua proposta de acordo com as especificidades do repertório de música-teatro



brasileira. Por fim, acreditamos que a aproximação empreendida neste trabalho oferece uma nova perspectiva analítica para a música-teatro, na medida em que a considera como uma expressão caracteristicamente pós-dramática.

Referências

A ODISSÉIA Musical de Gilberto Mendes. Roteiro, produção, direção e edição de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2006. 1 DVD (117 min.).

HEILE, Bjorn. Towards a theory of experimental music theatre: 'showing doing', 'non-matrixed performance' and 'metaxis'. In: KADURI, Yael. (Ed.) *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*. Series: The Oxford Handbooks series. Oxford: Oxford University Press, 2016. pp. 335-355.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAGRE, Fernando de Oliveira. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. 2017. 190 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MAGRE, Fernando de Oliveira; ROSA, Luciana Fernandes. Performance, interatividade e localidade em Santos Football Music de Gilberto Mendes. *Vórtex*, Curitiba, v.9, n.1, p. 1-18, 2021. Disponível em: http://vortex.unespar.edu.br/magre_rosa_v9_n1.pdf. Acesso em: 27 set. 2021.

MATOS, Gabriela. Parataxe: coordenação e justaposição. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGÜÍSTICA, (20), 2005, Lisboa. Anais... Lisboa: APL, 2005. p. 687-699. Disponível em: https://www.clul.ulisboa.pt/files/directiva/2005MATOS_APLXX.pdf. Acesso em: 28 jun. 2021.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisseia Musical: dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: Giordano, Edusp, 1994.

OLIVEIRA, Jocy de. Apêndice D - Jocy de Oliveira: dramaturgia musical multimídia. In: GONZAGA, Maria Clara de Almeida. *Música cênica para piano no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2013. 263f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013 p. 215-235.

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

TOLSTÓI, Lev. *A Sonata a Kreutzer*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

Notas

¹ Este trabalho é resultado de projeto de pesquisa financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2018/04308-3.

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Syhw7c6tkb8>.

³ Uma análise pormenorizada desta obra pode ser encontrada em: MAGRE, 2017, p. 66-70.

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V3bmKryl-cl>.

⁵ Uma análise mais aprofundada sobre a dimensão participativa em *Santos Football Music* pode ser vista em: MAGRE; ROSA, 2021.