

Aspectos da composição da obra *Uma Viagem ao Céu* no contexto do gênero música-teatro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: composição

José Adriano de Sousa Lima Júnior
adrianodeso@gmail.com

José Orlando Alves
jorlandoalves2006@gmail.com

Resumo. Adotamos o gênero música-teatro para nortear e fornecer subsídios estruturais e estéticos para a composição da obra *Uma Viagem ao Céu*. O objetivo deste trabalho é apresentar algumas características básicas que definem o gênero e aspectos da sua aplicação na composição da referida obra. Dentre os vários autores que abordam a questão, selecionamos quatro (BOULEZ, 1987; SALZMAN, DESI, 2008; MAGRE, 2016; BONIN, 2018) para contextualizar o gênero neste trabalho. Concluímos que a releitura de elementos ligados à tradição regional poderá contribuir para outras criações artísticas paraibanas com base nas características do gênero.

Palavras-chave. Música-teatro. Composição. Cordel.

Title. Composition aspects of *Uma Viagem ao Céu* in the context of the genre of music-theater

Abstract. We adopted the music theater genre in order to guide and provide structural and aesthetic subsidies for the composition of *Uma Viagem ao Céu*. The aim of this paper is to present some basic features that define the genre, and aspects of its application in the composition of said work. Among the various authors who address the issue, we selected four (BOULEZ, 1987; SALZMAN, DESI, 2008; MAGRE, 2016; BONIN, 2018) to contextualize the genre in this paper. We conclude that the reinterpretation of elements related to regional tradition can contribute to other artistic creations from Paraíba grounded on features of this genre.

Keywords: Music theater. Composition. Cordel.

1. Introdução

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 esse em que os compositores buscavam novas formas de diálogo entre a música e diferentes formas de arte como, por exemplo, as artes visuais, de modo que havia dentro do mundo artístico, nesse período histórico, um interesse pela nova música.

Em confluência com os compositores norte-americanos que estavam ligados a essa nova 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 a 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.

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 buscavam, através do uso de multimeios, reforçar essa teatralidade. Sobre a ligação da música com a o áudio pré-gravado dentro do teatro, Schwartz aponta que:

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).

Como apontado por Schwartz, a relação do ambiente teatral com as mídias pré-gravadas ganhava força e se tornavam um caminho possível dentro desse novo ambiente da música no período do pós Segunda-Guerra. De modo que esse interesse por inovação e diversidade dentro das linguagens e relações com outras áreas além do musical, são percebidos, segundo Schwartz, nas peças

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) (SCHWARTZ, 1993, p.143).

Essas obras são exemplos do interesse dos compositores por relações inéditas, até mesmo entre as novas tecnologias emergentes na época como também as novas linguagens, na intenção de promover a interação do performer ao vivo com a parte pré-gravada. Essas relações com as *multi* ferramentas também trouxeram novas possibilidades de realização para os compositores e performers. Compositores esses que também nutriam interesse pelo abandono de formas musicais consagradas, como sonatas, cantatas, oratórios, dentre outras (MAGRE, 2016, p. 907).

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).

Um dos principais motivos para esse abandono era que as óperas demandavam um grande arsenal estrutural. Uma vez que desprendiam 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 aparelhagem (BOULEZ, 1987, p. 2.)

Dessa forma, segundo Boulez, 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 (a ópera), em grande parte, ligada diretamente com a toda música antiga já estabelecida e que os compositores, inevitavelmente, se mostravam dispostos a renegar.

Surge, nessa nova 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 novas formas de expressão musical e teatral que estavam sendo descobertas naquele momento, englobando assim diversas possibilidades de técnicas composicionais, fossem essas: 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”.

Esse novo gênero, música-teatro, segundo Boulez, devia respeitar as características individuais de cada área, não sendo a música superior em semântica ou o teatro e vice-versa (BOULEZ, 1978, p. 04). 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 Boulez (1978, p. 4), a compressão e 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 construção de significados podia perpassar os campos de ambas as artes ao invés de se tornarem restritas às suas áreas.

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 teatral (BOULEZ, 1987, p. 4.)

A concepção de equivalência devia permear os novos trabalhos que viessem a correlacionar música e teatro. Um compositor brasileiro ligado à construção do gênero música-teatro foi o compositor Gilberto Mendes¹. Diversos dos seus trabalhos, já demonstravam uma ligação com o gênero. Obras estas que já apresentavam características que influenciariam e contribuiriam 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 obras 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 Flô 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, o autor comenta sobre o grau de importância do teatro dentro das obras do compositor Gilberto Mendes. Tal trecho foi retirado da dissertação de Fernando Magre que relaciona teatro e música dentro da obra do referido compositor. Magre (2017, p.52) 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 suas obras, compostas 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).

Nesse contexto, o presente trabalho tem como objetivo apresentar considerações preliminares e reflexivas sobre aspectos da composição da obra *Uma viagem ao Céu*, baseada no cordel homônimo de Leandro Gomes de Barros (1865-1918)², no contexto do gênero música-teatro.

2 - Fundamentação Teórica

Primeiramente, se faz necessário a definição do gênero para que seja possível a abordagem acerca da sua utilização neste projeto. 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 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 musicais-dramáticas em pequena escala de compositores das gerações do pós-segunda guerra que proliferaram na Europa Ocidental e na América do Norte.

A fundamentação teórica da pesquisa está baseada em autores que definem e contextualizam o gênero música-teatro (SALZMAN, DESI, 2008; BONIN, 2018; BOULEZ, 1987; GIACCO, 2008; MAGRE, 2016; SCHWARTZ, 1993 e ZORZETTO, 2016), dentre outros.

Entre os musicológicos, 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 novo 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 proscricões 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 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 (2008), escrito em parceria com o Thomas Desi, contém, até então, a definição mais aceita sobre o referido gênero, sendo, até o presente momento, um dos mais respeitados livros sobre o assunto. No trecho abaixo, Salzman e Desi relacionam a nova prática músico-teatral com a terminologia alemã para música cênica.

Em inglês, o "music theatre" 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 Kagel (SALZMAN; DESI, 2008, p. 4 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 comece 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 musicais (executados por cantores em 'legítimos teatros') (SALZMAN; DESI, 2008, p.5).

Dentro dessa premissa, vale a pena salientar algumas características desse novo gênero, muito embora a música-teatro não seja um gênero homogêneo, Matthias Rebstock (2012) aponta cinco características desse tipo de gênero.

A primeira característica diz respeito à organização de materiais musicais e cênicos a partir de técnicas composicionais musicais. Isso indica uma mudança de paradigma na construção de peças cênico-musicais, pois na ópera, até então, música e cena eram concebidas dentro de suas próprias particularidades/materialidades, sendo as relações intermediárias 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).

A segunda característica é a equidade entre todos os elementos constituintes da obra, de modo que todas as mídias 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 Zorzetto, 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

maiuscula, aponta que não há uma relação de subordinação efetiva entre as duas disciplinas (ZORZETTO 2016, p. 17).

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).

A quarta característica apresentada por MAGRE (2017), citando Matthias Rebstock (2012, p.40), se baseia 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.

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, a partitura não é capaz de conter, capturar em totalidade a essência de uma obra música-teatro, já que as construções tanto musicais quanto cênicas 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 realidade da pesquisa empírica, tomando por base a abordagem do gênero música-teatro contextualizada pelos referenciais teóricos adotados, Adriano de Sousa, compositor da obra *Uma Viagem ao Céu*, priorizou a elaboração de diversos esboços que pudessem alimentar o processo criativo. De modo que, a construção do discurso musical parte de um processo de manipulação das características do gênero que permeiam a obra na elaboração dos referidos esboços. A seguir, vamos apontar como alguns dos aspectos comentados acima foram utilizados na elaboração de três esquemas de cenas da obra supracitada.

3 – Aspectos da composição de três esboços no contexto da obra e do gênero.

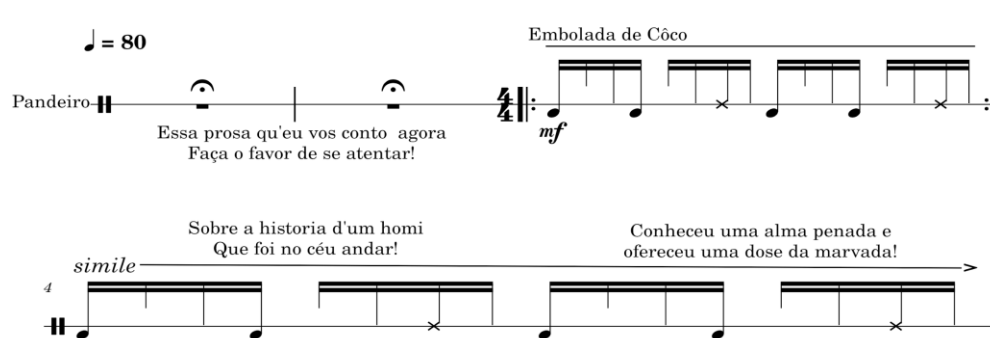
Antes de contextualizar os esboços escolhidos, é importante compreender a história narrada no decorrer da obra. O texto, baseado no cordel homônimo, de autoria do escritor Leandro Gomes de Barros (1865-1918) retrata a história de um homem falido que, ao convite, de uma alma vai ao céu conhecer as belezas do paraíso. Lá conhece São Pedro e as riquezas do céu. A volta pra terra acaba sendo interrompida pela sogra, que estava no purgatório. O homem acaba perdendo tudo que levava, pois, a sogra faz com que ele derrube os presentes recebidos de São Pedro e que poderiam tirá-lo da situação de falência. O homem volta pobre, da mesma forma como subiu ao céu e ainda sofre repreensões da esposa, visto o seu sumiço repentino.

O primeiro exemplo, retirado da introdução da obra, foi composto tendo por base a quarta e a quinta característica do gênero música-teatro, apontada por Magre e apresentada no tópico anterior (REBSTOCK apud MAGRE 2017, p. 39).

A ideia que norteou nosso processo de criação dentro da realidade do esboço foi a junção de duas formas de expressão (musical e teatral). Conforme a quarta característica, pensamos em aliar as expressões artísticas colocando-as em execução simultânea. No trecho do esboço abaixo (Figura 1), o pandeirista narra o texto inicial como uma anúncio da obra como um todo, chamando o povo (público) para a apresentação. A escrita do pandeiro foi baseada no método de Sampaio (2013) que organiza a grafia para o referido instrumento.

Já a quinta e última característica, apontada por Magre, é vivenciada na performance. Uma vez que, é na apresentação in loco que a montagem da ideia musical/teatral ganha vida. A partitura torna-se um guia e não exatamente a detentora da totalidade cênico-musical da cena e, por conseqüente, do esboço.

Pandeiro: Padrão de Embolada
Esboço composicional



♩ = 80

Pandeiro

Essa prosa qu'eu vos conto agora
Faça o favor de se atentar!

Embolada de Côco

mf

Sobre a historia d'um homi
Que foi no céu andar!

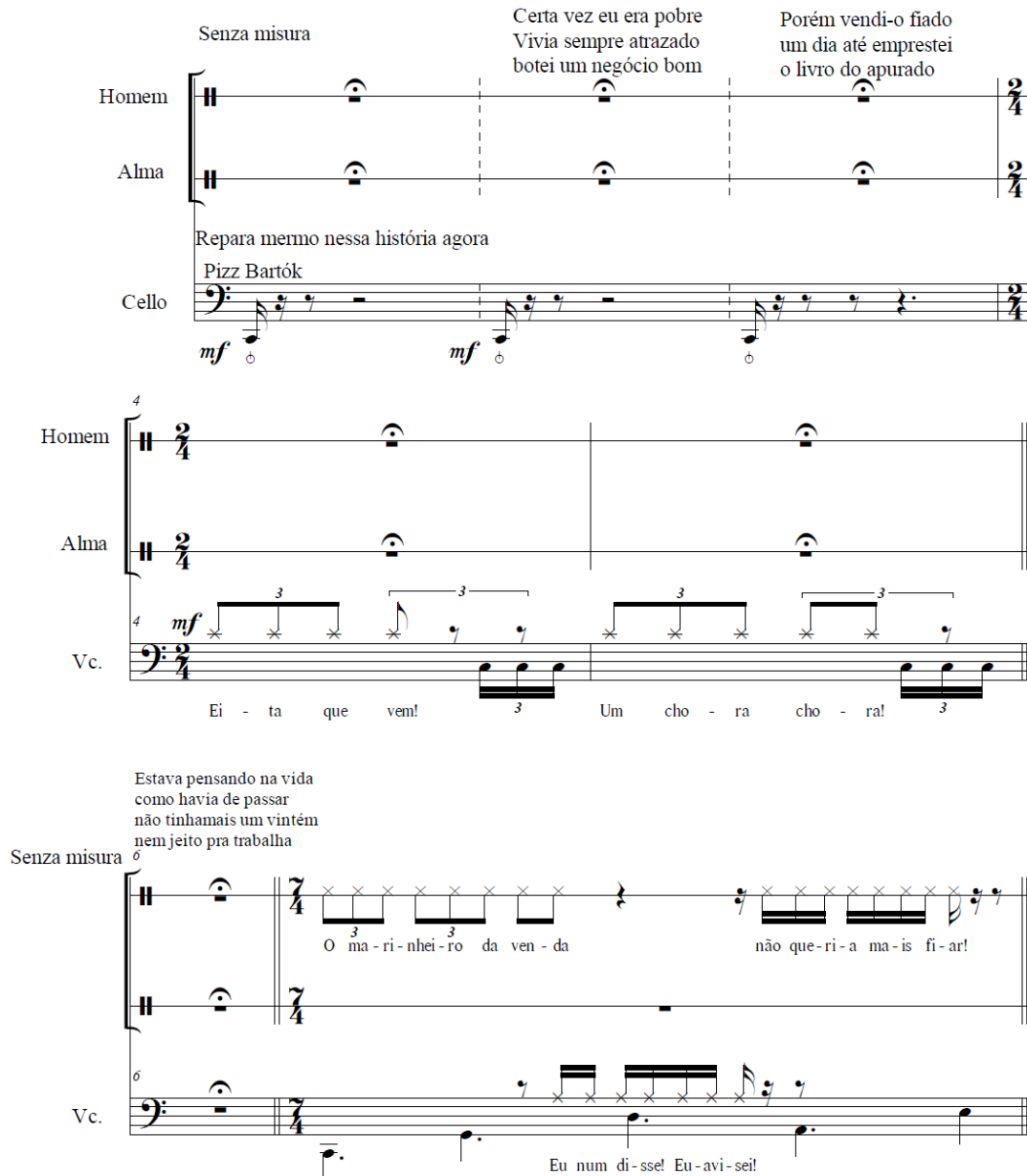
Conheceu uma alma penada e
ofereceu uma dose da marvada!

simile

4

Figura 1: trecho da introdução que introduz a primeira cena da obra *Uma Viagem ao Céu*, com os comentários verbais do instrumentista, simultâneo ao gesto rítmico que caracteriza a embolada de coco.

O segundo exemplo (Figura 2) foi composto tendo por base a segunda característica do gênero música-teatro, apontada por Magre e apresentada no tópico anterior. 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 ego³, rindo das situações ou completando alguma fala ou sentença, contracena com a cena principal, exprime a sua opinião sobre a lamentação do protagonista. O princípio da quarta característica, implícito nesse esboço, se baseia na participação do performer durante a cena: “(...) 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” (REBSTOCK 2012 apud MAGRE 2017, p. 40).



Senza mistura

Homem

Alma

Cello

Pizz Bartók

mf

Certa vez eu era pobre
Vivia sempre atrasado
botei um negócio bom

Porém vendi-o fiado
um dia até emprestei
o livro do apurado

Repara mermo nessa história agora

4

Homem

Alma

Vc.

mf

3

3

3

3

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

6

Senza mistura

Homem

Alma

Vc.

7

7

7

7

3

3

O ma - ri - nhei - ro da ven - da não que - ri - a ma - is fi - ar!

Eu num di - sse! Eu - avi - seil

Figura 2: Trecho inicial do esboço da cena 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’.

O terceiro e último exemplo se apoia na terceira característica descrita por Magre: “(...) 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” (REBSTOCK 2012 apud MAGRE 2017, p. 39). O trecho apresenta um conjunto de acordes estruturados a partir da compilação de uma melodia retirada do Cancioneiro da Paraíba⁴. Trechos da canção no. 4 do Cancioneiro Paraibano (SANTOS; BATISTA, 1993, p. 46) foram compilados, por justaposição, em um acorde e dele foram retirados outros derivados do mesmo

procedimento e de mesma sonoridade. Alguns desses acordes são utilizados na parte do acordeom que aparecem na imagem abaixo (Figura 3). Como procedimento para estabelecer uma relação com a cultura paraibana, utilizamos o acordeom, instrumento presente dentro da tradição musical do referido estado.



The image shows a musical score for four instruments: Tenor (T), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Accordion (Acc.), and Violoncello (Vc.). The score is in 8/8 time and starts at measure 16. The vocal line (T) has lyrics: "lin - gua da al - ma cor - ta não diz as - sim quem não viu". The B♭ Clarinet part (B♭ Cl.) has a whole rest in measure 16 and then plays a melodic line. The Accordion part (Acc.) has a tremolo (tr) marking in measure 16 and plays a harmonic accompaniment. The Violoncello part (Vc.) plays a bass line.

Figura 3: trecho do esboço que apresenta a utilização dos acordes que foram estruturados a partir da manipulação da melodia do cancioneiro.

4. Considerações finais

Iniciamos o presente trabalho com a contextualização do gênero música-teatro na produção composicional referente à segunda metade século XX. No Brasil, indicamos a importância do compositor Gilberto Mendes para a introdução e o estabelecimento do gênero em território nacional. Logo em seguida, passamos a conceituar e a relacionar as principais características do gênero através da abordagem de alguns dos diversos autores que integram o corpus teórico utilizado na pesquisa.

A opção pela música-teatro ocorreu em função da necessidade de trazer para a pesquisa uma visão mais atual da relação entre música e teatro. Por ser uma perspectiva inovadora no Brasil, poderá contribuir para outras criações artísticas com base nas características do referido gênero. A pesquisa e a composição da obra, no contexto do gênero, contribuem para a criação musical contemporânea tendo como foco a cultura paraibana. Esse enfoque pode ser percebido desde a escolha do texto (extraído do cordel, que é uma publicação literária tipicamente popular), até a utilização de sonoridades e padrões rítmicos regionais, além da referência intertextual de melodias contidas no Cancioneiro da Paraíba.



Referências

- BARROS, Leandro Gomes. *Uma Viagem ao Céu* (cordel). Ano 1932. Domínio Público. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=5453 . Acessado em: 20 Nov. 2020.
- BONIN, Gustavo Cardoso. *Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira*. 2018. 148f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo 2018. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-03122018-145246/pt-br.php>> Acessado em: 24 Ago. 2020.
- BOULEZ, Pierre. 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> Acessado em 13 Out. 2020.
- CLEMENTS, Andrew. *Music theatre*. In: Grove Music Online. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000019452> >Acessado em 19 Dez. 2020
- GIACCO, Grazia. Autour d'une dramaturgie intime: Le théâtre musical de Salvatore Sciarrino, de Vanitas à Macbeth. *Dissonance*, n° 102, Juin 2008, pp. 20-25. Disponível em <<http://www.musiquecontemporaine.fr/record/oai:cimu-aloes:0880435>> Acesso em 17 Out 2020.
- SCHWARTZ, Elliott; GODFREY, Daniel. *Music Since 1945: Issues, Materials, and Literature*. New York: Schirmer, Thomson Learning, 1993.
- MAGRE, Fernando de Oliveira. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. 2017. 190f. Dissertação. (Mestrado). 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> Acessado em 18 Dez. 2020.
- MAGRE, Fernando. Entre a Vanguarda e o Experimentalismo: o surgimento da música teatro. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música 4. 2016, Rio de Janeiro. *Anais ...* :Rio de Janeiro: SIMPOM, 2016, 906-915. Disponível em: https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/11323565/5789_28690_1_SM.pdf Acesso em 25 Out. 2020.
- REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. (Eds.). *Composed Theatre: aesthetics, practices, processes*. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.
- SALZMAN, Eric. DÉSI, Thomas. *The new Music Theater: seeing the voice, hearing the body*. Londres: Oxford University Press, 2008.
- SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. *Pandeiro Brasileiro*, v. 2. 3. ed. Florianópolis: Bernúncia, 2013.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos; BATISTA, Maria de Fátima de Mesquita. *Cancioneiro da Paraíba*. João Pessoa: Grafset, 1993.
- ZORZETTO, Paulo. *Percussão e voz na música-teatro em três obras solo: proposta de um Modelo Vocal para Percussionistas*. 2016. 189f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual



Paulista, São Paulo, 2016. Disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/144596>. Acessado em 7 Out. 2020.

Notas

¹ 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.

² Escritor paraibano nascido em 19/11/1865 na Fazenda da Melancia, no município de Pombal. É considerado o rei dos poetas populares de seu tempo. (Disponível em <https://cutt.ly/0hLG7a2> acesso em 16. Dez.2020)

³ O termo significa literalmente “outro eu”, fazendo referência a uma persona que reside em nosso inconsciente. De acordo com os profissionais da área da psicologia, o ego é a superfície da mente onde se concentram ideias, emoções e pensamentos racionais. Por sua vez, o alter ego seria um produto do inconsciente somado às nossas vontades, desejos e idealizações reprimidas.

⁴ O procedimento intertextual adotado nesse trecho da obra (da compressão de uma linha melódica retirada do cancionário para gerar acordes) não será abordado no presente trabalho, cujo o foco é a contextualização do gênero música-teatro.