

# A Música-Teatro Brasileira como Projeto de Modernização: Algumas Reflexões a partir de Obras de Jocy de Oliveira e Gilberto Mendes

## Brazilian Music Theater as a Modernization Project: Some Reflections Based on Works by Jocy de Oliveira and Gilberto Mendes



Fernando de Oliveira Magre<sup>1</sup>

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil  
fernandomagre@gmail.com



Denise Hortênci Lopes Garcia<sup>2</sup>

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil  
dgarcia@unicamp.br

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo identificar elementos característicos da música-teatro brasileira em seu momento de surgimento e como ela contribuiu, por meio de sua especificidade cênico-musical e participativa, com programas estéticos que buscavam a renovação da música de concerto do país pela via da vanguarda. Partimos do pressuposto de que a música-teatro brasileira surgiu por meios e razões diferentes de sua correspondente europeia e que isso se deu em um contexto sociocultural muito diverso. Para entender tal contexto, recorreremos à reflexão conduzida por Canclini (1990) sobre a ideia equivocada de que o modernismo artístico deveria ser reflexo da modernização social, trazendo o debate para o contexto latino-americano, chegando à noção de

1 Doutorando em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA- UNICAMP) com bolsa FAPESP, mestre em Musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com bolsa FAPESP, graduado em Música e especialista em Regência coral pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Membro colaborador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, onde desenvolveu estágios de pesquisa com bolsas FAPESP e CESEM/FCT. Membro do Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid) e do comitê editorial da Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia.

2 Compositora paulista, professora de composição do Departamento de Música da UNICAMP. Graduiu-se em Composição pela Escola de Comunicação e Artes da USP, continuando seus estudos na Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold e na Musik Hochschule München, na Alemanha de 1979 a 1984. Mestre em Artes pela UNICAMP e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, tendo realizado em 1997 estágio de pesquisa para doutorado no GRM (Groupe de Recherches Musicales) em Paris. Docente na UNICAMP desde 1985, atua nas áreas de composição e harmonia nos cursos de graduação e orienta nas linhas de pesquisa Música, Linguagem e Sonologia e Música, Cultura e Sociedade.

hibridação. Para observar como o processo de modernização em curso nos anos 1960 afetou a música-teatro, analisamos obras de Jocy de Oliveira e Gilberto Mendes, refletindo sobre seus modos de criação e recepção.

**Palavras-chave:** Música-Teatro. Teatro Musical. Música Contemporânea Brasileira. Jocy de Oliveira. Gilberto Mendes.

**Abstract:** This work aims to identify characteristic elements of Brazilian music theater at the time of its emergence and how it contributed, through its scenic-musical and participative specificity, with aesthetic programs that sought to renew the country's concert music through the avant-garde way. We start from the assumption that Brazilian music theater emerged for different means and reasons than its European counterpart and that this took place in a vastly different socio-cultural context. To understand this context, we resort to the reflection conducted by Canclini (1990) on the mistaken idea that artistic modernism should reflect social modernization, bringing the debate to the Latin American context, reaching the notion of hybridization. To observe how the modernization process underway in the 1960s affected music theater, we analyzed works by Jocy de Oliveira and Gilberto Mendes, reflecting on their modes of creation and reception.

**Keywords:** Music Theater. Music Theatre. Brazilian Contemporary Music. Jocy de Oliveira. Gilberto Mendes.

Submetido em: 15 de janeiro de 2020

Aceito em: 29 de março de 2020

## Introdução

Música-teatro, música cênica, teatro musical, teatro composto, música-como-teatro. Com os crescentes estudos sobre interações entre música e teatro no repertório da música de concerto contemporânea, vemos surgir uma profusão de denominações. Não é escopo deste artigo debater a validade de um ou outro termo, sobretudo porque acreditamos que, embora quase sinônimos, cada denominação reflete uma forma específica de se pensar o processo de criação.

Música-teatro, entretanto, é um termo que passou a ser utilizado por Gilberto Mendes a partir de uma sugestão do poeta Florivaldo Menezes (*A ODISSEIA...*, 2006), como forma de distinguir essa prática do teatro musical popular. Jocy de Oliveira, por sua vez, refere-se ao termo para diferenciar esse tipo de trabalho da ópera:

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. (OLIVEIRA, 2013, p. 228).

Independentemente da definição, é preciso levar em conta que, conforme diz David Roesner (2012), se a distância essas práticas mostram-se como um conjunto coeso, quando observadas mais detalhadamente, revelam-se multifacetadas e até mesmo contraditórias. Isso significa dizer que qualquer tentativa rígida de definição será um equívoco, sendo mais proveitoso aceitar e lidar com a diversidade dessas práticas. É com esse pensamento que

utilizamos música-teatro como um termo que abrange práticas cênico-musicais criadas dentro do contexto da música de concerto pós anos 1950 e que não se configuram como ópera.<sup>3</sup>

Heitor Martins Oliveira, compositor e pesquisador de música-teatro, utiliza a noção de música-como-teatro, particularmente interessante por mostrar a forma como ele considera os elementos cênicos como parte de seu repertório de recursos composicionais:

Imerso no espaço da sala de concerto, além de ouvir os sons produzidos por performer(s), o público visualiza cenário e trajes, assiste posturas e gestos, ao mesmo tempo que assume expectativas e atitudes convencionadas e, até certo ponto, condicionadas pela disposição palco-plateia, pela disposição dos músicos no palco e por informações e instruções tácitas ou explícitas. Considerar esses aspectos no âmbito das escolhas composicionais é a ideia geral que viabiliza o que chamo de compor música-como-teatro. (OLIVEIRA, 2018, p. 1).

A noção apresentada por Oliveira (2018) ecoa o pensamento de diversos compositores de música-teatro, especialmente daqueles dos anos 1960 e 1970 que encontraram um novo meio expressivo na disponibilidade de materiais que normalmente eram ignorados ou pouco explorados pela música de concerto. É ainda mais relevante essa noção para a música-teatro brasileira e latino-americana, na qual a escassez de recursos é compensada por um olhar que busca tirar proveito daquilo que está disponível.

Em nossa atual pesquisa, desenvolvemos a ideia de que a música-teatro brasileira pode ser compreendida em 3 gerações. A primeira é formada por aqueles que, entre os anos 1960 e 1970, fizeram as primeiras experiências dentro dessa prática, explorando a teatralidade da performance musical e incorporando objetos e elementos do cotidiano para a realização de suas obras, tais

<sup>3</sup> Mauricio Kagel, reconhecendo a dificuldade de se definir uma prática em torno do termo, opta por circunscrevê-lo negativamente ao afirmar que “Neues Musiktheater lida com tudo aquilo que não é ópera” (KAGEL, 1996, p. 61, tradução nossa). De fato, a simples distinção entre música-teatro e ópera já resolve grande parte dos problemas em torno das definições deste gênero, pois, uma vez que a ópera é o gênero cênico-musical consagrado dentro da música de concerto, é muito comum que esta encubra outras práticas “menores”.

como Jocy de Oliveira e os compositores do Grupo Música Nova e do Grupo de Compositores da Bahia. Esses compositores e os intérpretes com quem eles trabalhavam estavam criando uma nova linguagem dentro da música brasileira, singular, na medida em que estavam produzindo concomitantemente aos europeus, o que não nos permite falar em uma influência, mas, antes, em um processo de confluência e circulação de ideias.

A segunda geração é aquela que se segue entre os anos 1980 e 1990, muito interessada nas possibilidades que os novos suportes de multimídia ofereciam, nas instalações plurissensoriais, além do próprio campo da música eletroacústica, que, após um período de dificuldades impostas pela Ditadura Militar,<sup>4</sup> lentamente começava a se tornar mais acessível com a aquisição de aparelhos e desenvolvimento de estúdios. A título de exemplificação, podemos citar Tim Rescala, Tato Taborda e Chico Mello.

A terceira geração, que vem dos anos 2000 até a atualidade, parece sintetizar as experiências acumuladas. Por um lado, alguns compositores retomam um tipo de performance mais enxuta, sem tantos recursos cênicos, onde fica latente a teatralização da própria performance musical; por outro lado e em direção oposta, vemos um desenvolvimento de espetáculos que incorporam todo tipo de aparato cênico e tecnológico, aproveitando o acesso mais fácil a esses recursos nos últimos anos. Alguns exemplos são Heitor Martins Oliveira e Gustavo Bonin, além, claro, de compositores das gerações anteriores que também tiram proveito desse novo estado de coisas, como Jocy de Oliveira, que segue produzindo intensamente. Outro aspecto interessante é o fato de que alguns desses compositores vêm alinhando sua prática composicional à pesquisa acadêmica, o que tem gerado um material bibliográfico que começa, enfim, a formular um campo de pesquisas nessa área.<sup>5</sup>

4 A autora Denise Garcia (2012, p. 103) aponta que durante o período da Ditadura Militar “vigou uma extensiva reserva de mercado na área de informática e restrições de importações a partir do início dos anos 70 que culminou na lei nº7232 de 1984, sobre uma política nacional de informática”.

5 Embora nossa pesquisa seja focada nos compositores, ressaltamos a importância dos músicos e performers que realizam as obras e que também vêm desenvolvendo pesquisas sobre o assunto a partir de sua perspectiva como intérpretes.

Enquanto na Europa, especialmente na Alemanha, a música-teatro surgiu, por um lado, como uma forma de superação do Serialismo Integral, e por outro, como uma alternativa à Ópera,<sup>6</sup> no Brasil, o contexto era outro. Aqui, ainda se travava uma disputa por hegemonia entre os Nacionalistas e os Vanguardistas. Esse embate não era recente e tampouco acabou ali.

A primeira ameaça à hegemonia que o nacionalismo musical gozava no Brasil desde os desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922 foi a chegada de Koellreutter no final dos anos 30 e a criação do Grupo Música Viva no Rio de Janeiro e em São Paulo. O alemão tinha a intenção de promover a difusão tanto da música antiga quanto da música contemporânea no Brasil, sobretudo incentivar jovens compositores ao exercício da composição da música atual. Conforme o grupo foi aparecendo e ocupando espaços antes reservados estritamente ao nacionalismo musical, uma reação, capitaneada por Camargo Guarnieri, começou a se formar. A disputa atingiu seu ápice nas faíscas trocadas através de cartas abertas veiculadas nos jornais da época, e o Grupo Música Viva se dissolveu com a debandada de alguns importantes componentes, como Eunice Katunda, César Guerra-Peixe e Claudio Santoro. Koellreutter, entretanto, continuou seu trabalho de formação e divulgação da música nova e, em fins dos anos 1950, uma nova geração de compositores interessados sobretudo no Dodecafonismo e no Serialismo começa a surgir em São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia.<sup>7</sup> Reacende a disputa.

É, portanto, nesse contexto de disputas estéticas e ideológicas que analisamos o surgimento da música-teatro no país. Enquanto na Europa a música-teatro fazia oposição ao que havia de mais atual em termos de linguagem musical (o Serialismo), no Brasil, ela surgiu como uma insurreição à hegemonia nacionalista.

<sup>6</sup> Não é escopo deste trabalho discutir as origens da música-teatro na Europa. Para uma reflexão mais aprofundada sobre o assunto, ver: SALZMAN e DÉSI (2008); ATTINELLO (2007) e TILL (2006).

<sup>7</sup> Após a dissolução do Grupo Música Viva, Koellreutter foi responsável pela formação de novas gerações de músicos através de cursos que implantou em diversas regiões do Brasil, como os Cursos Internacionais de Música de Teresópolis (1950), a Escola Livre de Música de São Paulo (1952) e os Seminários Livres de Música na Universidade da Bahia (1954), este último que viria a formar a atual Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Havendo motivações diferentes, e considerando a realidade sociocultural brasileira muito diferente da europeia, é certo que o resultado estético também viria a ser diferente. É partindo desse pressuposto que este artigo tenta responder, ao menos parcialmente, que aspectos caracterizam a música-teatro do Brasil em seu momento de surgimento e como ela contribuiu, por meio de sua especificidade cênico-musical e participativa, com programas estéticos que buscavam a renovação da música de concerto do país pela via da vanguarda.

Voltando à perspectiva de Roesner (2012), temos clareza de que não é possível falar em uma música-teatro brasileira homogênea, mas sim em múltiplas propostas, por vezes até contraditórias. Nesse sentido, não buscamos uma narrativa generalista, mas antes, chegar a algumas conclusões a partir de estudos de casos sobre obras e compositores específicos. No caso deste trabalho, nos debruçaremos sobre obras de Jocy de Oliveira e Gilberto Mendes que, embora completamente diferentes, carregam elementos em comum que nos permitem uma leitura em perspectiva. Entretanto, antes de seguir para as análises, apresentamos uma breve reflexão sobre o contexto em que essas obras foram criadas.

## Entre Modernismo Artístico e Modernização Social

Partimos do pressuposto de que toda obra de arte se relaciona em alguma medida com seu contexto histórico, sociocultural e político. Assim, para entender o processo que levou ao desenvolvimento da música experimental no Brasil – onde se encaixa a música-teatro –, é fundamental conhecer e compreender o terreno onde essa expressão foi forjada.

A literatura nos oferece uma ampla gama de intelectuais que se debruçam sobre os processos de modernização no Brasil e na América Latina e sua relação com a cultura e as artes. Para este estudo, recorreremos à leitura de Néstor García Canclini sobre a

relação entre modernismo artístico e modernização social na América Latina. Consideramos que essa relação é decisiva para se compreender o processo que levou ao surgimento da música-teatro no Brasil e identificar algumas de suas características mais marcantes.

Dentre os assuntos que Canclini aborda em seu livro *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad* (1990), interessa-nos particularmente o segundo capítulo, *Contradicciones latinoamericanas: modernismo sin modernización?* Canclini inicia seu debate questionando a ideia de que a América Latina teria experienciado um modernismo artístico, importado da Europa, sem, contudo, ter vivido o processo de modernização social que supostamente deveria acompanhá-lo.

O autor desmistifica essa ideia de que o modernismo artístico seria necessariamente um resultado da modernização social, não somente na América Latina, mas inclusive na Europa. Segundo Anderson (1984 apud CANCLINI, 1990), o modernismo artístico surgiu não em sociedades onde ocorreram mudanças modernizadoras estruturais, mas sim onde existia uma conjuntura complexa formada pela “triangulação de três coordenadas decisivas”: 1) a permanência de um academismo institucionalizado, herdado do domínio das classes aristocráticas; 2) o surgimento das novas tecnologias geradas pela segunda revolução industrial, como rádio, telefone, carro etc.; e 3) a sensação da aproximação de revoluções sociais, iniciada pela Revolução Russa.

Partindo dessa triangulação, Anderson (1984, p. 105) aponta que o modernismo europeu “floresceu no espaço entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível”, portanto, “uma interseção entre uma ordem dominante semi-aristocrática, uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento trabalhista semi-emergente ou semi-insurgente” (ANDERSON, 1984, p. 105, tradução nossa).<sup>8</sup>

<sup>8</sup> “flowered in the space between a still usable classical past, a still indeterminate technical present, and a still unpredictable political future. Or, put another way, it arose at the intersection between a semi-aristocratic ruling order, a semi-industrialized capitalist economy, and a semi-emergent, or -insurgent, labour movement” (ANDERSON, 1984, p. 105).

A partir desse argumento, Canclini (1990) questiona:

Se o modernismo não é a expressão da modernização socioeconômica, mas sim o modo no qual as elites se encarregam da interseção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global, quais são essas temporalidades na América Latina e que contradições o seu cruzamento gera? Em que sentido essas contradições entorpeceram a realização dos projetos emancipador, expansivo, renovador e democratizador da modernidade? (CANCLINI, 1990, p. 71, tradução nossa).<sup>9</sup>

Portanto, para compreender o modernismo latino-americano, é necessário ter em conta a trama entre essas coordenadas. A ideia da convivência de diferentes temporalidades históricas é particularmente importante, pois desconstrói a noção de que o moderno veio suplantar o tradicional. Para Canclini (1990), o processo de modernização latino-americano é precisamente a justaposição dessas temporalidades, todas vivenciadas concomitantemente dentro dos espaços urbanos. Dessa noção, chega-se a outro conceito decisivo para o autor: o de hibridação.

Hibridação quer dizer não só a mistura de diferentes componentes geográficas, mas também a coexistência de diferentes temporalidades. Assim, o modernismo latino-americano é formado não tanto pela presença exclusiva de objetos modernos, mas, antes, pela justaposição temporal (entre o tradicional e o moderno) e geográfica (entre o local e o estrangeiro).

O conceito de hibridação colocado por Canclini (1990) é fundamental para compreendermos a música de vanguarda a partir dos anos 1960, onde a incidência de todas essas temporalidades e localidades irão constituir a base de boa parte desse repertório. A música-teatro, inclusive, parece ser ela própria um resultado dessa miscelânea de informações. Isso fica patente na forma como

<sup>9</sup> "Si el modernismo no es la expresión de la modernización socioeconómica sino el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global, ¿cuáles son esas temporalidades en América Latina y qué contradicciones genera su cruce? ¿En qué sentido estas contradicciones entorpecieron la realización de los proyectos emancipador, expansivo, renovador y democratizador de la modernidad?" (CANCLINI, 1990, p. 71).

técnicas composicionais estrangeiras são incorporadas e transformadas, representando a justaposição geográfica, ao passo que a sobreposição temporal se evidencia na forma como o tradicional se relaciona com o novo. Esse caldeirão de contradições marcou profundamente a música brasileira, tanto popular quanto de concerto, a partir dos anos 1960.

Na sequência, é apresentada uma reflexão sobre duas obras de música-teatro brasileiras compostas na década de 1960. A partir do breve panorama exposto, demonstraremos como essa trama sociocultural complexa se reflete nessas composições.

## Música-Teatro e a Experiência Urbana em Jocy de Oliveira e Gilberto Mendes

As obras escolhidas para este estudo, embora muito diferentes em concepção e realização, compartilham do mesmo assunto: a cidade. Ambas produzem uma reflexão sobre a experiência urbana na década de 1960, seus símbolos, costumes, mitos e sujeitos.

Em *Teatro Probabilístico III* (1968), Jocy de Oliveira propõe uma intervenção urbana na qual músicos, atores, dançarinos, iluminadores e público improvisam segundo instruções pré-estabelecidas e sob a condução de um regente que também atua como guarda de trânsito. A intervenção deve acontecer na rua, de preferência em um espaço “unicamente para pedestres e no centro da cidade” (OLIVEIRA, 1984, p. 116). O regente, com a função de conduzir a experiência, é referido pela compositora como “uma espécie de figura onipotente que controla a liberdade dos intérpretes ditando ordens através de sua mímica” e que “tem poder sobre tudo e ao mesmo tempo não pode ter uma previsão total” (OLIVEIRA, 1984, p. 116).

Nessa peça, Jocy de Oliveira busca eliminar a distância entre público e intérprete, colocando todos para compartilhar o mesmo espaço e as mesmas funções, em busca de uma “interação complementar” (OLIVEIRA, 1984, p. 116). Ou seja, essa obra não

possui um caráter apresentacional, como um concerto, mas sim participativo, na medida em que a sua finalidade é promover uma experiência que envolva ativamente todos os presentes.

Figura 1 - Partitura-mapa de Teatro Probabilístico III.



Fonte: OLIVEIRA (1984, p. 117).

Para isso, a compositora concebe um mapa-partitura de uma cidade simbólica a partir da qual o regente conduzirá a performance (Figura 1). Esse mapa deve ser projetado para que todos os participantes possam segui-lo. O mapa é composto por estradas que conduzem a quadros divididos em 6 partes, cada qual dedicado a um intérprete: M (músico), A (ator), D (dançarino), L (luz), TV (televisor) e P (público). Esses quadros ainda apresentam uma distinção de cores, em que branco representa um evento negativo

e alaranjado um evento positivo, conforme a distinção apresentada na Figura 2. Por fim, os números indicam a duração das ações, em que “1” representa um evento curto e “2” um evento longo. A duração exata fica a cargo do regente. As estradas são percorridas de maneira livre pelos participantes, que deverão ficar atentos às instruções, em que “S” representa estático (*static*) e “K” cinético (*kinetic*).

Figura 2 - Instruções de Teatro Probabilístico III

	Musician	Actor	Dancer	Light	TV	Public
Empty	Silent but making movements related to medium	Silent but making movements related to medium	Stationary but making sounds related to medium	Blackout but operating projectors	Video-tape	Follow instructions for the media which was chosen
Full	Sound	Verbal communication	Movement	Lights on	Live	Follow instructions for the media which was chosen
Negativo	Silêncio porém fazendo movimentos	Silêncio porém fazendo movimentos	Imóvel porém executando sons	Black out usando projetores	Video-tape	Siga as instruções para a categoria escolhida
Positivo	Som	Comunicação verbal	Movimento	Iluminação	Televisão ao vivo	Siga as instruções para a categoria escolhida

Fonte: OLIVEIRA (1984, p. 118).

A partitura apresenta ainda uma série de instruções para cada categoria de intérprete construir sua performance. O mapa não tem a finalidade de ser seguido à risca, mas serve como um modelo para a construção da performance. As decisões deverão ser tomadas pelo regente que, entretanto, não deve tentar obter controle sobre tudo, deixando assim uma abertura ao inesperado. O público deve ser estimulado a participar, escolhendo uma das categorias para se expressar. Assim, todo o entorno passa a compor a experiência, seja participando de forma intencional, seja compondo o ambiente urbano sem o qual a proposta não existiria.

Por sua vez, em *Cidade*, composta em 1964, Gilberto Mendes cria uma colagem de situações cênicas e musicais a partir do poema homônimo de Augusto de Campos e inspirado em um quadro

de Robert Rauschenberg, em que um recorte de um quadro de Rubens é colado junto com outras figuras.<sup>10</sup>

O plano sonoro/musical de *Cidade* é composto pela sobreposição de excertos musicais diversos (Roberto Carlos, The Beatles, Brigitte Bardot, Tchaikovsky, Machaut, entre muitos outros), além da execução de fragmentos musicais por piano, contrabaixo e caixa clara e a recitação/canto do poema, realizada pelos cantores. Junto a isso, há a utilização de eletrodomésticos e objetos de uso comercial, como máquina de escrever, calculadora, enceradeira, liquidificador, aspirador de pó, televisor, entre outros. Todos esses objetos têm também uma função cênica, compondo um cenário que deve simular, ao mesmo tempo, uma loja de variedades e um escritório. As ações cênicas, como a figura de uma vendedora ao lado dos eletrodomésticos, ou a figura de uma datilógrafa, reforçam esse cenário.

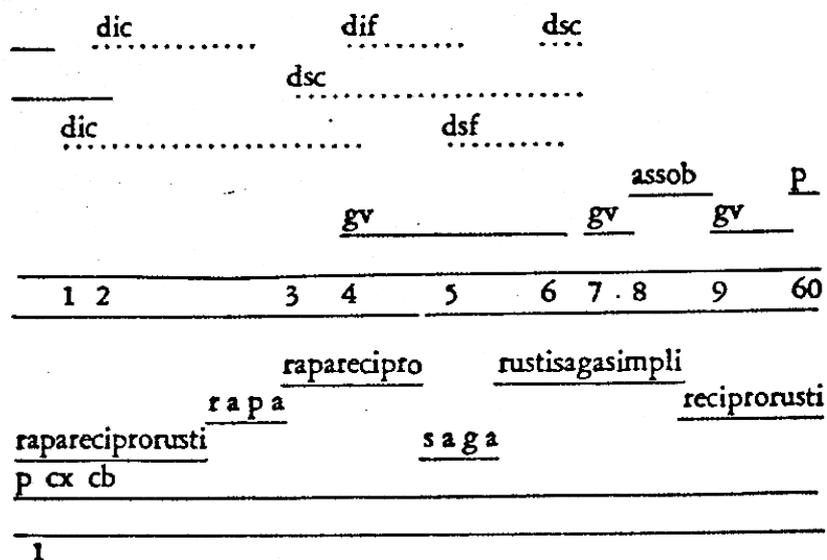
A peça é formada por uma sucessão rápida de eventos tendo o poema como *cantus firmus*, sobre o qual, segundo Magre (2017, p. 97), “as ações musicais e cênicas se sobrepõem”, criando uma “polifonia complexa” (MAGRE, 2017, p. 97). Com isso, a peça simula o cotidiano frenético de uma grande cidade, onde tudo ocorre rápida e simultaneamente.

O poema de Augusto de Campos é disposto em uma partitura gráfica (Figura 3) e dividido entre os três cantores, cada qual apresentando um sotaque em sua interpretação, respectivamente português, inglês e francês.<sup>11</sup> Nessa partitura são ainda distribuídas as instruções para todas as outras ações musicais e cênicas, que são detalhadamente descritas em uma bula.

10 Gilberto Mendes (2008) não especifica qual é o quadro, mas é provável que seja Tracer (1963) ou Skyway (1964).

11 A utilização de sotaques tem a ver com o procedimento criativo do poema de Augusto de Campos, em que uma série de palavras que possuem o mesmo radical nos três idiomas são coladas formando uma única grande palavra, seguida, ao final, dos sufixos que as distinguem. Por exemplo: cidade, city, cité; atrocidade, atrocity, atrocité etc.

Figura 3 - Partitura gráfica de Cidade



Fonte: MENDES (2008).

Assim como em *Teatro Probabilístico III*, o regente aqui assume dupla função, atuando também como um gerente de escritório, recebendo a denominação de *regente* por sugestão de Augusto de Campos (MENDES, 1994).

Como é possível notar, tanto *Teatro Probabilístico III* quanto *Cidade* constroem leituras sobre a vida urbana de seu tempo. Entretanto, os meios pelos quais os compositores fazem isso são radicalmente diferentes.

Essa diferença diz respeito não tanto à estrutura das obras, pois, embora diferentes, ambas trabalham sob o princípio do acaso controlado, em que os compositores dão indicações, mas deixam abertura à participação criativa do intérprete. A diferença está sobretudo na concepção desses compositores sobre a recepção. Para demarcar essa diferença, recorreremos à distinção apresentada por Rancière em *O Espectador Emancipado* (2012) entre a concepção teatral de Brecht e Artaud.

Rancière (2012) aponta que, no decorrer do século XX, duas tendências polarizaram a compreensão sobre o papel do espectador

no teatro. A primeira tendência é o teatro épico de Brecht, no qual o espectador é confrontado com a realidade por um tipo de encenação que deve sempre deixar evidente que aquilo é uma representação. Nesse tipo de teatro, o espectador deve ganhar distância para que seja capaz de observar e avaliar com clareza os acontecimentos colocados em cena. Desse modo, “será obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas” (RANCIÈRE, 2012, p. 10). A outra tendência é o teatro da crueldade de Artaud, no qual a distância reflexiva dá lugar à imersão, à experiência sensível dos acontecimentos. Nesse teatro,

o espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido. Deve ser desapossado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais. (RANCIÈRE, 2012, p. 10).

A distinção oferecida por Rancière (2012) ilustra bem a diferença formal entre as obras de Jocy de Oliveira e Gilberto Mendes. Em *Teatro Probabilístico III* estamos diante de uma concepção *artaudiana*. Nessa obra, o espectador é despojado da passividade característica do consumidor da música de concerto, sendo desafiado a ser parte integrante da obra, como num ritual onde a fruição está condicionada à imersão na experiência. Nesse sentido, *Teatro Probabilístico III* é uma experiência impossível de ser realizada em um palco de teatro. Sua existência depende da imprevisibilidade e da participação *in loco* que somente a urbe pode oferecer. Aqui, o espectador vivencia a obra de dentro, como parte integrante dela, o que lhe dificultará ter uma compreensão do todo.

Já *Cidade* pode ser vista como uma concepção *brechtiana*. Nela, o espectador é colocado diante de uma construção metonímica de uma cidade (e não da cidade em si) criada através da incorporação de objetos e artefatos culturais da época, tais como

os eletrodomésticos e a música urbana. Assim, em *Cidade* temos um recorte em que uma parte simboliza o todo.

Aqui, o espectador não é convidado a fazer parte da obra, mas sim incentivado a observar com distanciamento crítico. Esse distanciamento se dá pela ausência de um enredo ou personagens que poderiam fazer o espectador se deixar levar (e enlevar) passivamente pela narrativa. Em *Cidade*, o espectador é confrontado com signos que lhe são familiares, porém, organizados de forma caótica que o coloca em estado constante de atenção, exigindo-lhe sempre uma atitude interpretativa para reconstruir as informações em sua cabeça. A quarta parede somente é derrubada quando, no final, os músicos descem à plateia e desenvolvem suas ações estimulando a participação do público, inclusive com um aspirador de pó espalhando rapé na plateia para fazer as pessoas espirrarem e, assim, obrigá-los a fazer parte da peça.<sup>12</sup>

É evidente que essa distinção é aplicada para fins analíticos e não é estanque. Não se trata aqui de dizer que Gilberto Mendes é *brechtiano* e Jocy de Oliveira *artaudiana*, mesmo porque ambos transitam entre esses estilos e até os misturam sem preocupações. Rancière (2012), inclusive, aponta que essas duas tendências são, na verdade, faces da mesma moeda, pois ambas configuram formas ativas de fruição, seja pelo distanciamento, que impõe a reflexão consciente, seja pela imersão, que impõe a experiência sensorial. De todo modo, a distinção nos é útil para observar dois modos diferentes de tratamento da música-teatro e o impacto que esses modos têm no plano da recepção.

Para além dessa distinção, observamos que as duas composições refletem muito fortemente o ambiente de modernização social que o Brasil estava vivendo naqueles anos. Em *Cidade* isso se dá pela incorporação de inúmeros artefatos característicos da vida moderna, tais como as gravações de músicas populares e os utensílios domésticos e comerciais. De modo semelhante, em *Teatro Probabilístico III* isso ocorre na exploração do espaço urbano como

<sup>12</sup> A noção de "derrubar a quarta parede" tem sua origem no teatro épico de Brecht, e consiste em romper com a parede imaginária que separa o público do palco.

componente da composição, além da utilização de recursos característicos, como a televisão, provavelmente o símbolo máximo de modernidade nos anos 1960. Mais do que registros passivos de uma época, essas composições demonstram uma vontade de modernização da parte de seus criadores. Isso ocorre não somente pelos recursos materiais mobilizados, mas também pelas técnicas composicionais utilizadas.

Ambas as obras são organizadas segundo a lógica do acaso controlado, em que o compositor determina certas diretrizes básicas, mas existe grande abertura à colaboração dos intérpretes, gerando eventos com alto grau de aleatoriedade. *Teatro Probabilístico III* é, sem dúvida, mais aleatória, na medida em que todas as ações são improvisadas segundo indicações dadas sem qualquer ensaio ou aviso prévio. Aliás, é justamente essa abertura, que não exige qualquer preparo ou habilidade técnica, que permite a integração de todo o público. Por sua vez, *Cidade* impõe mais regras a serem seguidas. Neste caso, a abertura é dada aos intérpretes não tanto no momento da *performance*, mas, antes, no processo de montagem, em que eles podem escolher os excertos musicais que serão reproduzidos, a iluminação, bem como certos padrões cênicos e gestuais.

Ainda no plano composicional, ambas as obras refletem o processo de transferência de ideias vivenciado nos anos 1960, no qual o pensamento de John Cage afetou os alicerces da música ocidental, com suas teorias sobre o acaso, o silêncio e as relações entre arte e vida. No Brasil, sua recepção foi decisiva para o estabelecimento de uma nova prática musical, cada vez mais livre das convenções europeias do Dodecafonismo e Serialismo, e cada vez mais interessada em desenvolver uma linguagem musical local que, entretanto, dialogasse com a produção contemporânea internacional. Jocy de Oliveira teve contato pessoal com o compositor, tendo tocado e colaborado com obras suas. Gilberto Mendes, por sua vez, não privou da amizade do estadunidense, mas sentiu o efeito de seu pensamento quando participou dos *Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt* de 1962 e constatou o processo de mudança causado por sua passagem alguns anos antes, em 1958.

Desse modo, a vontade de modernização se manifesta nessas composições por duas vias. Primeiro, pela utilização de objetos que, deslocados de seu contexto e função originais, se tornam *ready-mades* nas obras, simbolizando o cotidiano da vida moderna.<sup>13</sup> Segundo, pela utilização de técnicas composicionais que rompem com o passado nacionalista, ao mesmo tempo que busca criar uma nova prática musical brasileira não-folclorista. Ao utilizarem a cidade como mote e matéria prima, Gilberto Mendes e Jocy de Oliveira colocam sobre a mesa as contradições que compõem o modernismo latino-americano, a coexistência de diferentes temporalidades, onde o popular, o massivo e o culto se encontram, como no improvável diálogo operado por Gilberto Mendes entre Beatles e Machaut ou na forma como Jocy de Oliveira interfere na realidade urbana por meio de processos aleatórios.

## Considerações Finais

Conforme apresentado no início deste trabalho, partimos do pressuposto de que a música-teatro brasileira é diferente da europeia porque ela surge em um contexto estético e sociocultural diferente. Assim, empreendemos uma reflexão sobre esse contexto, especificamente na relação entre modernismo artístico e modernização cultural proposta por Canclini (1990) e Anderson (1984) e, na sequência, apresentamos análises sobre duas obras de música-teatro que trazem essas questões de modo latente.

Com essas reflexões em mãos, tentamos responder à questão que motivou este estudo: que aspectos caracterizam a música-teatro do Brasil em seu momento de surgimento e como ela contribuiu, por meio de sua especificidade cênico-musical e participativa, com os programas estéticos que buscavam a renovação da música de concerto do país pela via da vanguarda?

<sup>13</sup> Ready-made é um termo criado por Marcel Duchamp para designar o processo de transformar um objeto comum, inicialmente sem valor estético, em obra de arte, pelo simples fato de deslocá-lo de seu contexto utilitário para um espaço reservado a obras de arte, como museus ou exposições. No caso das obras aqui estudadas, objetos como eletrodomésticos passam a ser utilizados como instrumentos musicais ou objetos de cena, tendo seu valor de uso substituído por um valor estético.

Em relação às suas características, podemos observar a incorporação de elementos do cotidiano que simbolizam a modernização, tais como a televisão, eletrodomésticos, a música popular urbana, *jingles*, enfim, uma mixórdia de elementos que formam um quadro de diversidade onde há uma tentativa de diálogo entre o popular, o massivo e o culto, ainda que este último seja predominante enquanto “lugar de fala” de seus autores.

No plano teatral, identificamos a presença de duas tendências do teatro moderno que confrontam um tipo de encenação naturalista, seja por meio de um distanciamento crítico (*brechtiano*), seja pela imersão sensorial (*artaudiano*). Qualquer que seja, ambas estimulam a participação do espectador na construção dos significados. No plano composicional musical, vemos a utilização de técnicas composicionais que confrontam a hegemonia do Nacionalismo por meio de processos aleatórios e a abertura à participação do espectador. Também a música-teatro surge como um meio de fazer frente a essa hegemonia, oferecendo uma nova forma de expressão para responder à vontade de modernização desses agentes.

Portanto, a possibilidade de convivência entre diferentes temporalidades históricas e o deslizamento entre o popular, o culto e o massivo através de processos novos ofereceram a possibilidade de uma linguagem musical brasileira não-folclorista, aberta à circulação de ideias e à hibridação. Por fim, podemos afirmar que a música-teatro, por sua especificidade cênico-musical e participativa, foi capaz de responder concretamente aos anseios daquela geração de compositores por novos meios de comunicação e expressão artística.

## Referências

A ODISSEIA musical de Gilberto Mendes. Roteiro, Produção, Direção e Edição: Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2006. **DVD** (117 min).

ANDERSON, Perry. Modernity and Revolution. *New Left Review*, Londres, v. 1, n. 144, mar-abr. 1984. Disponível em: <https://newleftreview.org/issues/l144/articles/perry-anderson-modernity-and-revolution>. Acesso em: 15 jan. 2021.

ATTINELLO, Paul. Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt.

**Contemporary Music Review**, Londres, v. 26, n. 1, p. 25-37, fev. 2007. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07494460601069176>. Acesso em: 15 jan. 2021.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Mexico: Gijalbo, 1990.

GARCIA, Denise. Estúdio da Glória, década de 80: polo de produção eletroacústica no Brasil. **Seminário Música Ciência Tecnologia**, São Paulo, s. v., n. 4, p. 103-108, 2012. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/59>. Acesso em: 15 jan. 2021.

KAGEL, Mauricio. Conversación con Mauricio Kagel. Entrevistador: Pablo Aranda. *In: Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 50, n. 185, p. 60-66, jan.-jun. 1996. Disponível em: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118442/Conversacion-con-Mauricio-Kagel.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 jan. 2021.

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.

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

MENDES, Gilberto. **Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy**. São Paulo: Edusp, 2008.

OLIVEIRA, Heitor Martins de. **Música-como-teatro: uma prática composicional e sua autoanálise**. 2018. 263 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

OLIVEIRA, Jocy de. **Dias e Caminhos seus mapas e partituras**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984.

OLIVEIRA, Jocy de. Apêndice D – Jocy de Oliveira: dramaturgia musical multimídia. [Entrevista concedida a] Maria Clara de Almeida Gonzaga. Música cênica para piano no Rio de Janeiro, 2013. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013, p. 215-235.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda, 2012.

ROESNER, David. 'It is not about labelling, it's about understanding what we do': composed theatre as discourse. *In*: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David (Ed.). **Composed Theatre: aesthetics, practices, processes**. Chicago/Bristol: Intellect, 2012. *E-book*. p. 5315-6333.

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

TILL, Nicholas. Investigating the entrails: post-operatic music theatre in Europe. *In*: KELLEHER, J.; RIDOUT, N. (Eds.). **Contemporary Theatres in Europe**. New York: Routledge, 2006. p. 34-46.

## Financiamento

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

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.