

Música em Contexto

<http://periodicos.unb.br/index.php/Musica>

Dramaturgia Musical: Variações em Torno de sua Redefinição

Marcus Mota

Universidade de Brasília

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4745-8927>

marcusmotaunb@gmail.com

Mota, Marcus. 2019. "Dramaturgia Musical: Variações em Torno de sua Redefinição".
Música em Contexto 13, no. 2: 01-23.

<https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/30075>

ISSN: 1980-5802

DOI:

Recebido: 11 de novembro, 2019.

Aceite: 29 de novembro, 2019.

Publicado: 27 de dezembro, 2019.



Dramaturgia Musical: Variações em Torno de sua Redefinição¹

Marcus Mota

Resumo: Historicamente a atração por espetáculos multimidiáticos e sua efetividade multitarefa tem se constituído em impulso para realizações estéticas. Das performances de épicas da Mesopotâmia às instalações de hoje, pode-se bem ouvir e visualizar a concretização do fascínio em torno de diversificados e integrados atos de representação. Dentro da longa tradição de obras dramático-musicais, há uma tradição outra que se apropriou da atividade de propor para uma audiência *in situ* determinado espetáculo que incide justamente sobre os limites e possibilidades de sua elaboração. Esta outra tradição reflexivo-operacional nos propicia um privilegiado campo de observações para se acompanhar e discutir as dificuldades de integrar som e imagem em uma amplitude multimídia.

Palavras-chave: Dramaturgia Musical. Artes em contato. Ópera.

Musical Dramaturgy: variations on its redefinition

Abstract: Historically the attraction for multimedia events and their multitasking effectiveness has been an impetus for aesthetic achievements. From Mesopotamian epic performances to today's installations, one can well hear and visualize the realization of fascination around diverse and integrated acts of representation. Within the long tradition of dramatic-musical works, there is another tradition that has appropriated the activity of proposing to an *in situ* audience a particular spectacle that focuses precisely on the limits and possibilities of its elaboration. This other reflexive-operational tradition provides us with a privileged field of observation to follow and discuss the difficulties of integrating sound and image in a multimedia range.

Keyword: Musical Dramaturgy. Arts in Contact. Opera.

Dramaturgia musical: variaciones en torno a su redefinición

Resumen: Históricamente, la atracción por los espectáculos multimedia y su efectividad multitarea ha sido un impulso para los logros estéticos. Desde las representaciones de las epopeyas mesopotámicas hasta las instalaciones de hoy en día, uno puede escuchar y visualizar la realización de la fascinación que rodea a los actos de representación diversos e integrados. Dentro de la larga tradición de las obras dramático-musicales, existe otra tradición que se apropió de la actividad de proponer cierto espectáculo a un público *in situ* que se enfoca precisamente en los límites y las posibilidades de su elaboración. Esta otra tradición reflexiva-operativa nos proporciona un campo privilegiado de observaciones para acompañar y discutir las dificultades de integrar sonido e imagen en un rango multimedia.

Palabras-clave: Dramaturgia musical. Artes en contacto. Opera

1 Reelaboração de texto de escrito entre 2006 e 2008 sobre o contexto das pesquisas realizados pelo Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília no período (ver Mota 2019). Este artigo integra as celebrações dos 20 anos do Laboratório de Dramaturgia (LADI-UnB), da Universidade de Brasília.

Preliminares

O objeto 'obra dramático-musical' parece uma evidência que em si mesma não justificaria diversificado questionamento. Concebido muitas vezes como subgênero ou caso especial do teatro falado ou ainda resumido ao estoque de formas dos musicais da Broadway, a obra dramático-musical de certa forma se difunde independentemente do horizonte de questões mais pontuais.

Contudo, também independentemente da massiva imagem que hoje se tenha desse objeto, há tanto uma imensa bibliografia quanto uma variedade de autores, obras e formas que enfrentaram a obra dramático-musical como uma possibilidade, como uma provocação que a explora e a configura em termos de uma situação extrema de representação.

Há, pois, uma produtiva desproporção entre estratégias de recepção da definição de uma obra dramático-musical e sua tradição.

Diante disso, mais que um mapeamento exaustivo (e impossível) das formas ou tendências das obras dramático-musicais, é imprescindível o esforço de uma aproximação aos parâmetros do processo criativo de tais obras para que a interrogação de sua tradição não se normalize em um rol ou sequência de obras, autores e movimentos².

Ou seja, as obras dramático-musicais postulam pressupostos de sua definição de espetáculo. Elas exibem em suas escolhas um conjunto de atividades correlativas à sua composição, realização e recepção.

2 Exemplos recentes desses mapeamentos: McMillin (2006); Sternfeld (2006); Lacombe (2007); Salzman e Desi (2008).

Mas, para a compreensão desses pressupostos, torna-se necessário que o intérprete reordene suas próprias pressuposições. Assim como o intérprete possui seus pressupostos de leitura, as obras possuem pressupostos, sua definição de espetáculo. Dessa forma, a nossa atividade de interrogar a especificidade do processo criativo de obras dramático-musicais nos instala na hermenêutica dessa atividade, na problematização mesma das estratégias de interpretação (Gadamer 1998).

Então, aquilo que parecia uma evidência vai adquirindo os contornos de um reposicionamento de opções e práticas interpretativas. Uma discussão e análise mais detidas sobre obras dramático-musicais dentro de uma tradição que problematiza o próprio campo que efetivam, enfatiza duplamente a focalização da definição de espetáculo como meta a ser atingida. O exame das obras não se reduz a sua explicação ou inserção em uma abstrata seriação informativa de obras-autores mas amplia-se na discussão mesma dos procedimentos encontrados e na interação entre esses procedimentos.

Com isso, ratifica-se a continuidade de um conjunto de procedimentos e de variações de procedimentos que esclarecem a atividade mesma de realizar ficções audiovisuais e não somente explicam uma obra ou um conjunto de obras.

Ou seja, ultrapassa-se tanto a instância do texto como unidade fechada e recorrente de autoapresentação, quanto a sua implicada e decorrente instância interpretativa que se baseia em métodos de análise de obras isoladas. O estudo de obras dramático-musicais reivindica uma concepção mais

ampla de texto, uma textualidade espetacular, uma escritura para espetáculos vista como roteiro de representação.

Dessa maneira, a interrogação das obras dramático-musicais a partir de seu roteiro de representação é a interrogação mesma de seu processo criativo. L. Pareyson (1984; 1993) defende uma estética operativa, pensada a partir do fazer, das dificuldades mesmas das várias etapas de sua feitura em contraposição a uma estética baseada na aplicação de um esquema de composição.

Assim, o processo criativo é o que determina a definição do espetáculo. Ao invés da unidade fechada e orgânica, na qual as partes constituintes atualizam um todo previamente determinado, as obras dramático-musicais exibem na heterogeneidade de realização mediática justamente as operações que possibilitaram a integração de meios diversos em uma unidade de representação, e não a atualização completa de um esquema composicional.

Em razão disso, não há o apagamento ou cancelamento das marcas de sua elaboração durante a realização. A performance demonstra a amplitude do processo criativo, que não só se baseia que questões composicionais, mas registra e expõe decisões e problemas realizacionais e recepcionais.

Assim, um primeiro passo seria o de se assumir que o processo criativo de obras dramático-musicais para a cena, em suas questões e procedimentos, é orientado por uma atividade específica denominada 'dramaturgia musical'. Procuraremos caracterizar em que as obras e autores escolhidos para nossa investigação melhor

distinguem o que julgamos ser 'dramaturgia musical'.

Crítica esparsa

A utilização de 'dramaturgia' para assinalar o conjunto de questões e procedimentos relacionados com as diversas etapas do processo criativo para a cena incorpora hodierna ampliação do conceito. Enfim, a dramaturgia não é apenas atividade de se escrever para a cena, como vimos na apresentação deste livro. P. Pavis em parte capta essa mudança do escopo da dramaturgia ao afirmar que "a dramaturgia em seu sentido mais recente tende a ultrapassar o estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica (Pavis 1998, 147-50)."

Dessa maneira, a dramaturgia comparece como uma atividade de integração através da qual propor sons e imagens para uma audiência amplia-se não só em virtude da heterogeneidade de sua materialidade mas também diante das amplas implicações de seus procedimentos estéticos.

Em decorrência disso, para a compreensão da especificidade de um campo de atividades em torno de obras dramático-musicais e de sua tradição temos como ferramenta a 'dramaturgia musical', aqui definida como integração de diferenciados atos de composição, realização e recepção de um espetáculo.

Já que a heterogeneidade material de um espetáculo multimidiático se unifica em função de sua situação de representação, a realidade multitarefa do processo criativo de obras dramático-musicais adquire, então, sua unidade em uma dramaturgia musical. *Logo, a dramaturgia musical é o enfrentamento das*

amplas dimensões e dificuldades que um espetáculo dramático-musical postula.

Por isso, abordagens que se ocupam de componentes isolados das obras dramático-musicais renovam a parcialidade de seus pressupostos. Análises que suprimem o espetáculo em função do texto ou que suprimem o espetáculo em função do puramente musical prolongam uma abstrata dicotomia entre música/texto ou entre música/espetáculo ao optarem pelo não enfrentamento da definição de espetáculo global que fundamenta uma dramaturgia musical.

Por exemplo: Pirotta (1992), a partir do estudo das formas da tragédia grega, drama litúrgico medieval, opera, teatro épico de Brecht, opereta, teatro de revista e musical americano, concentra-se em elencar tipos da relação texto-música como de integração, interação ou simples ocorrência incidental. A longa tradição daquilo que Pirotta chama 'Melos dramático' é analisada e classificada a partir de uma oposição entre texto e música, sem a menção à situação de representação que justamente possibilita a elaboração e execução do drama musical. A oposição e dicotomia texto-música reproduz uma hierarquia presente em métodos que pressupõem um teatro baseado em textualidade, teatro que define seu espetáculo a partir da centralidade da palavra falada. Assim, em vez de trabalhar com a heterogeneidade material da obra-dramático musical, a classificação exclui referências e procedimentos que não são circunscritos pela definição do espetáculo que fundamenta tal abordagem. Na verdade essa dicotomia vem dos métodos utilizados para estudar um objeto plural: no lugar de compreender a dramaturgia musical em sua

amplitude, opta-se por reduzi-la a um de seus 'componentes'.

Da mesma forma, um recente grupo de pesquisadores denominou 'Estudos da Palavra e Música' (*Word and Music Studies*, Bernhart 1999) um intercampo de pesquisas que procura integrar discussões que parte tanto da analogia entre literatura e música quanto da apropriação de conceitos de teoria da literatura. A constatação de analogias, sobreposições, apropriações entre obras e estudos literários e musicais, demonstrada pela motivação interdisciplinar desse grupo, pressupõe a consideração de eventos multimidiáticos a partir da separação de seus materiais. Mas a constatação de analogias não determina a apreensão global da correlação e interação entre mídias diversas, diferença não neutralizada por sua simultânea presença. Não há a interrogação acerca daquilo que engloba estes materiais diversos. Há uma confusão entre *medium* e mídias. A busca de clarificação terminológica desses autores separa conceitos de processos criativos bem delineados, de forma que há, mesmo em uma abordagem mais problematizadora, a reprodução de uma dicotomia que sinaliza a parcialidade da forma de compreensão do objeto 'drama musical'.

Tal fato só confirma a inadiável conclusão: quando se trabalha eventos performativos é preciso definir qual o 'pressuposto de espetáculo' com o qual se trabalha, pois, frente a um campo de atividades que se relaciona a um processo criativo, os conceitos que se relacionam a procedimentos são conceitos operatórios.

De outro lado, Cook (1998), mesmo sem se referir a uma dramaturgia musical, argumenta que os materiais se definem em

função de seu contexto de produção. É este contexto que modifica e reestrutura os materiais diversos utilizados, explorando suas diferenças de referências e resistências. Dessa maneira nem há a total anulação nem total oposição entre os materiais. As relações são efetivadas pelo uso desses materiais. Justamente a obra dramático-musical, ou o musical multimídia, é a contextualização do uso e proposição de novas relações de materiais heterogêneos. Estes materiais são dispostos e propostos por seu contexto, são reunidos e englobados pela unidade de sua situação de representação mas evidenciam sua diversidade midiática.

E qual materialidade/diversidade midiática é essa que desponta em uma obra dramático-musical, ultrapassando dicotomias texto/música, herdeira da dicotomia texto/espetáculo? Som e imagem – é para a diferença entre as bandas visuais e sonoras que a dramaturgia musical melhor se esclarece. A globalidade de questões e procedimentos de uma dramaturgia musical melhor se apresenta quando há a interrogação em torno de sua amplitude midiática, na qual a correlação som/imagem é efetivamente enfrentada.

Contudo, os métodos de análise que pressupõem as oposições texto/espetáculo e texto/música têm fundamentado a interpretação da dramaturgia musical. Há um hiato entre processos criativos e seu conhecimento, pois a observância dessas abstratas oposições promove a não consideração da amplitude e das distinções de uma dramaturgia musical. Assim, a evidência inquestionada do objeto 'obra dramático-musical' é duplicada pelo vazio historiográfico em torno da especificidade em torno da atividade representacional 'dramaturgia musical'.

Por que tanto objeto quanto a atividade parecem resistir a abordagens que não levem em conta a amplitude e globalidade de seu contexto produtivo?

Pluralismo Histórico

Retomando nossas considerações na abertura desse capítulo, Há uma longa história sobre as relações entre teatro e música. Pensando de outra maneira, um teatro centrado na palavra falada, ou uma cena unidimensional, é coisa bem recente. Essa redução, na verdade, é uma réplica estética de uma abstração filológica: na transmissão de grandes textos do passado, houve a contínua separação entre conteúdo registrado e contexto performativo.

Prova disso são as várias dramaturgias multissensoriais em diversas culturas como as encenações de mitos nos festivais antigos egípcios e a tragédia pré-colombina *Quiché Vinak*, que integram canto, dança, ação e palavra³.

O caso do "Teatro grego antigo", tido como ponto zero da dramaturgia ocidental, é bem esclarecedor. Como os teatros Egípcio e Maia supracitados, e em comum como o teatro

3 Sobre textos da dramaturgia egípcia antiga, vide o livro *Escrito para a Eternidade*, de Emanuel Araújo (2000), discípulo de Eudoro de Sousa, meu orientador no doutorado até seu falecimento. O famoso "Papiro dramático de Ramesseum" contém texto e ilustrações (storyboard) de cerimônia palaciana de coroação, bem analisados ainda por E. Araújo em sua tese *Papiro dramático de Ramesseum* (Araújo 1974), e por David Lorand que, em seu trabalho *Le papyrus dramatique du Ramesseum: Études des structures de la composition* (2009), defende que o documento é um texto propaganda real do faraó Sesóstris I. Além dessas cenas dramáticas, temos os textos com personagens, rubricas, diálogos em volta do ciclo de Hórus, que se aproximam das "passion plays" medievais. Sobre o tema, ver Gillam (2006).

Sanscrítico e o Nô, a dramaturgia ateniense integrava diversas artes, habilidades, tradições performativas. A sua transmissão textual e a recepção dessa transmissão favoreceram uma imagem que é a que temos hoje quando vamos a uma livraria ou biblioteca e consultamos apenas o libreto, o roteiro com a ordem das cenas e o conjunto das falas.

O incrível é que, se um ramo da recepção dessa dramaturgia desembocou no teatro literário da centralidade da palavra falada em cena, como se vê no Classicismo francês, outro fez irromper a Ópera⁴. É porque nesses libretos da dramaturgia ateniense, nesses fósseis de uma ampla e generalizada cultura performativa, temos, como vimos na primeira parte deste livro, marcas de produção de ações sonoramente orientadas, como cantos, danças e contracenções ritmizadas⁵.

O desenvolvimento da Ópera foi uma interpretação compensatória desses fósseis: transformou o silêncio do texto escrito em superabundância musical. Assim, a partir da

transmissão e recepção dos fósseis da Cultura Performativa da Antiguidade (*Mousiké*), nos deparamos com situações opostas e complementares: a centralidade da palavra, tendo como margens o silêncio e a música; e a superabundância da música, tendo como margens o gesto e o controle rítmico-tonal da fala.

Além dessas tensões, há diversos casos em que os encontros entre reduções e excessos se fazem presentes. O caso de Shakespeare é sintomático. Suas últimas produções são contemporâneas da criação da Ópera⁶. Ao mesmo tempo, é perceptível nessas produções finais, um maior uso de sonoridades, de fantasia, de efeitos sinestéticos. Não é em vão que muitas dessas mudanças estão intimamente relacionadas com um maior diálogo de Shakespeare com experimentos escriturais de recepção da Cultura Grega – os chamados “Romances gregos”, que transitavam entre drama e narrativa –, e a aquisição do Teatro Blackfriars, um antigo mosteiro com maiores possibilidades acústicas que o The Globe⁷. O que temos aqui é uma dramaturgia que,

4 As discussões da Camerata Florentina, a partir do terceiro quarto do século XVI, desemboram nos experimentos de Jacopo Peri (*Dafne*, em 1597; *Euridice*, em 1600) e de Monteverdi (*Orfeo* 1607). Para a Camerata Florentina, ver a obra organizada por Claude Palisca *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations* (Palisca 1989). Ver ainda Pirrota e Polovodo (1982). Sobre o Classicismo francês, temos em mente autores como Corneille (1606-1684) e Racine (1639-1699). Tanto quanto as obras, é importante a racionalização da herança aristotélica, nem tão sistemática quanto se pensa, como bem demonstra J. D. Lyons (1999). A partir de sua tradição, Florence Dupont nos oferece uma ácida crítica desse aristotelismo autoritário, centrado da palavra plena e não na espetacularidade multidimensional da dramaturgia ateniense no livro *Aristote ou el vampire du théâtre occidental* (Dupont 2007).

5 É imensa a bibliografia sobre o tema (Scott 1984; Mota 2008; Scott 1996; Pereira, 2001).

6 Como *Timon de Atenas* (1606), *Pércles* (1607-1608), *Conto de Inverno* (1609), *Cimbelino* (1610) e *A tempestade* (1611).

7 Sobre Shakespeare e a tradição clássica, ver Cobb (2010), Gesner (2014), Mowat (1976). Sobre o papel do teatro Blackfriars na “musificação” do teatro Shakesperiano, ver Lindley (2006). A questão é ampla: passa não apenas pela publicação das partituras das canções das obras de Shakespeare, como na coletânea de Ross Duffin (2004), que teve sua réplica nacional de Zwilling (2010). Além do esforço compilatório de fontes – presente também em Henze (2017) –, é preciso também discutir questões da renovação da tradição dramático-musical, as tensões entre teatro e música, e os contextos de novas explorações dessas tensões. Na obra supracitada de David Lindley e no *Music in Shakespeare: A Dictionary*, de Christopher Wilson (2014), assim como noutra obra deste mesmo autor, *Shakespeare’s Musical Imagery* (Wilson 2011), há subsídios para tais ampliações temáticas.

mesmo não atravessada por cenas cantadas ou por acompanhamentos instrumentais, está diretamente relacionada com a exploração de experiências e parâmetros psicoacústicos. Isso nos projeta o seguinte paradoxo: podemos ter dramaturgia musical em “obras que não são musicais” propriamente ditas. Uma obra pode não ter “música”, mas se organizar a partir de obras da tradição dramático-musical. Pois, já que não desligamos nossos sentidos, participamos globalmente tanto de uma pantomima, quanto de uma ópera, o que nos leva a explorar de jogos multissensoriais na forma como a obra é performada e organizada em sua sucessão de cenas e referências.

Creio que tal discussão além dos gêneros, presente na dramaturgia tardia de Shakespeare, projeta o deslocamento da necessidade de se identificar a música da peça para a percepção de seus sons, de sua “musicalidade”⁸.

Dessa forma, a questão da dramaturgia musical ou da musicalidade das obras nos impulsiona para conceber a amplitude da experiência cênica, a complexidade de seus meios, efeitos e possibilidades.

O teatro moderno e contemporâneo, reagindo contra o logofonocentrismo cênico, explode em interfaces com a música e com a dramaturgia ateniense. Vemos a musicalidade como modelo para interpretação nos escritos de Stanislávsky – ele mesmo no fim de sua vida criando Estúdios ou oficinas específicas de interpretação para cantores –, a dramaturgia multissensorial de Meyerhold, e as propostas

de Brecht a partir de o debate com a Ópera de seu tempo⁹.

Por outro lado, em plano paralelo, vemos mutações no campo operístico, desde as ideias e as obras de Wagner, passando por experimentos que se seguiram à Segunda Grande Guerra tanto na realização de espetáculos que se valem das ampliações estéticas do teatro, da dança e das novas tecnologias, quanto na remontagem e reprocessamento de obras do cânone operístico.

Digno de nota é, entre tantos empreendimentos, a discussão produzida pela organização *Opera America* em 1983, em busca de alternativas na época para a estagnação das montagens de óperas nos Estados Unidos. Entre compositores, diretores, produtores consultados, foi apontada a necessidade de produção de novos espetáculos e de estratégias para que essas novas obras enfrentassem suas diversas etapas e atividades de composição, realização, recepção, e produção¹⁰.

Enfim, a partir do horizonte e amplitude que as relações entre som e cena nos colocam, temos muitas questões abertas.

8 Veja-se a discussão em torno de Beckett (Bailes e Till 2014).

9 Muitos desses autores e questões são discutidos por David Roesner em seu livro seminal *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making* (Roesner 2014). Consultar ainda o volume coletivo *Musique et Dramaturgie. Esthétique de la Représentation au Xxe. Siècle*, organizado por Laurent Feneyrou (2003); e o outro volume coletivo, organizado por Giordano Ferrari, *La Musique et la Scène. L'Écriture Musicale et Son Expression: Scénique au Xxe. Siècle* (Ferrari 2006). Ver ainda Martins (2015).

10 A obra coletiva denomina-se *Perspectives: Creating and Producing Contemporary Opera and Musical Theater* (Opera America 1983). A estagnação do repertório operístico a partir da frequência pela qual as mesmas óperas são encendidas, foi estudada por Hervé Lacombe em *Géographie de l'Opera au Xxe. Siècle* (2007).

Aporias

As dificuldades intelectuais em se procurar entender eventos multissensoriais levaram estudiosos a estranhas e desesperadas atitudes. Tal irreducibilidade de obras dramático-musicais tem sido denominada de “problema da ópera”. A. Einstein (1971, 167) traduz nesses termos o problema:

A ópera tem sido chamada de uma forma arte impossível por causa do conflito entre palavra e música (tone), entre música e drama, entre o impulso contínuo (urge forward) da ação dramática e a tendência retardante da música, essencialmente inconciliáveis.

Já J. Kerman (1990, 83) assim coloca o mesmo problema:

O modo fundamental de apresentação no drama é a ação, e no drama musical o meio de articulação da imaginação é a música. Inevitavelmente, o relacionamento ou a interação entre as duas, ação e música, é o problema central perene da dramaturgia operística.

Note-se que a música em situação de representação ou o controle da sonoridade em uma atividade representacional destaca-se como o fator de instabilidade que justifica o “problema da ópera.” A música ou a banda sonora e audível do espetáculo foge aos procedimentos de composição estritamente literários, instituindo uma instância perturbadora do espetáculo. A banda sonora produz determinadas referências e orientações da recepção que se distinguem dos atos visualmente expostos. O conflito entre o que é mostrado e o que é ouvido divide a representação, efetivando níveis de referências diversos e simultâneos.

Este papel exorbitante, transgressor e extremo do som mobiliza a performance para uma redefinição de sua recepção (Said 1992). Mas, historicamente, a cultura ocidental tem refratado por diversos meios este horizonte transgressivo de atos aurais. R. M. Schafer tem chamado a atenção para a mudança de perspectiva de nossa “paisagem musical”, com o predomínio de estratégias visuais sobre as sonoras (Schafer 1997).

A não consideração da sonoridade em situação de representação e de uma dramaturgia musical, ou melhor, a exclusão das referências sonoras na elaboração de um espetáculo ratifica pressupostos que excluem a compreensão mais global do ato de se propor e realizar um conjunto integrado de referências e orientações para uma audiência. O uso de e o recurso a materiais sonoros em uma ficção audiovisual não é um mero adendo. A produção de nexos entre cena e plateia amplia-se e adquire forma a partir de sua audiovisualidade. E como o som é um fator de transformação de contextos, localização e sinalização, procedimentos aurais explicitam os atos de se desenvolver tanto uma memória do espetáculo quanto contextos locais de cena.

Recentemente tem havido um esforço em pensar um *design* sonoro da cena, mesmo que ainda sob a influência de processos criativos sem mediação personativa ou baseados no *design* visual¹¹. Havia uma escassez de trabalho sobre o *design* sonoro cênico. Por exemplo, Parker e Wolf (1990)

11 Sobre a recente tendência de se focar a dimensão aural das artes cênicas, ver Kendrick e Roesner (2011), Di Benedetto (2010), Ovadija (2013), Roesner (2014), Home-Crock (2015), Kendrick (2017), Thomas (2018), Mosse (2018). Não esquecer do “pioneiro” Wichmann (1991). A *Revista Dramaturgias* tem publicado regularmente artigos e dossiês sobre o tema, como em seus números 2/3, e 5.

dedicam 40 de suas 612 páginas (pág. 322-61) para comentar o *design* sonoro de espetáculos, realçando restritas funções de evocar referências e contextos, reforçar a ação e comentar o que se representa.

Já Bracewell (1990), Lebrecht e Kaye (1999), e Leonard (2001) são estudos particulares sobre *design* sonoro para o teatro. Mas discorrem sobre realizações principalmente do século XX e detêm-se na descrição de equipamentos e seus recursos. As questões quanto à correlação entre som e imagem ou os diferenciados usos de som e canções em cena não é remetida a uma longa tradição de realizações. Quando há referências a produções mais antigas, não há a discussão e análise mais pontual tanto das condições de performance desses produções, quanto da relação entre obras e essas condições. No mais, há conselhos, princípios, esboços de história tudo em termos de uma acústica do espetáculo. A fisicidade torna-se um universal sem referência a decisões estéticas.

Ora, no campo mesmo da acústica, principalmente a partir de Brauert (1996), seguido por Gilkey e Anderson (1997) e Warren (1999), observa-se a substituição de paradigmas atomizadores por paradigmas interacionistas, onde a audição é uma atividade complexa que manipula e gera padrões a partir de distinções espaciais e temporais, um verdadeiro instrumento de compreensão e localização. Assim, a audição orienta e situa o sujeito e seu entorno em seus contínuos reposicionamentos. Tal dinâmica auditiva é exibida mais enfaticamente em ambientes virtuais de recepção, e em nosso caso, em obras audiovisuais vistas como diversificação de uma atividade de audiência.

Dessa maneira, os procedimentos de composição de uma dramaturgia musical não se furtam da inteligibilidade de sua situação de representação: a performance em cena é a contextualização de uma experiência de audiência. A obra dramático-musical é o provimento de uma estrutura de correlação cena/platéia. O espetáculo é um englobante *auditorium*.

Atos recepcionais

Outra questão relevante é audiência, o que nos aproxima de algumas inquietações relacionadas com a mudança do conceito de texto que a Estética da Recepção procura realçar. Ambas as dicotomias texto-espetáculo e texto-música, obstáculos para a compreensão do objeto “obra dramático-musical” e atividade “dramaturgia musical”, reeviam-nos para a abertura e amplitude de análises e questionamentos decorrentes da ampliação do conceito de texto.

H. R. Jauss (1982, 76-109), seguindo o pressuposto da historicidade da compreensão de Gadamer, havia questionado a legitimidade de estudos históricos de obras literárias baseada em esquemas apriorísticos tais como “gênero”. Em vez de ver cada ocorrência verbal como uma atualização de um modelo abstrato de composição, Jauss defende que cada ocorrência, cada “variante”, tem o estatuto de obra. É desde já uma instância produtiva de novas apropriações, gerando uma abundância de formas e possibilidades de realizações¹². Assim, uma obra deixa de ser estudada como explicação ou aplicação de

12 Argumento que depois será decisivo na proposta Hutcheon (2013), na qual no lugar da oposição entre original e cópia, vê-se que uma obra gera outra, é ao mesmo tempo produto e produção.

um esquema para se tornar um espaço de modificação de práticas e expectativas de produção. O texto da obra é a escritura desse espaço de apropriação e reinterpretação de formas. A leitura e interpretação das obras passa a ser a compreensão dessas variações como eventos historicamente efetivados.

W. Iser, por sua vez, vai procurar formalizar a interação texto-leitor presente na historicidade da compreensão que as obras efetivam (Iser 1996; 1999). A díade leitor-obra promove a ultrapassagem de uma abordagem que reduz as estratégias interpretativas de textos à sua invariância modelar e conseqüente desconsideração do contexto produtivo que é instaurado durante sua recepção. O conceito de texto amplia-se na exibição de englobantes operações presentes em sua situação de interpretação, na interação entre texto e leitor.

Básico para tal interação é sua efetividade assimétrica. Texto e leitor aproximam-se no diferencial de suas referências, diferencial este que nunca é anulado durante a atividade de leitura. Assim uma obra tornar a diversificação deste diferencial, dessa assimetria entre texto e leitor. A escritura passa a ser compreendida como disposição de uma série de atos que exploram esta assimetria.

Esta concepção operacional de texto como exploração de atos de interação revela um caráter performativo do texto, uma não oposição entre textualidades e representação. Frente a diversidade de nexos possíveis para um texto performativo e diante da diversificação do conceito de texto, podemos concluir que é impossível haver um conceito unificado de texto bem como uma

teoria geral das representações¹³, de forma que a operacionalidade do texto reivindica a consideração de escrituras especializadas de específicas representações. Quanto mais nos afastamos de conceitos genéricos de texto e de representação, mais nos aproximamos das modalidades escriturais performativas.

A partir das considerações acima, como uma provocação, *imagino* como alvo observacional de um possível empreendimento intelectual o estudo e análise de uma tradição dramático-musical cujas quatro variáveis (Ésquilo, Monteverdi, Wagner e Brecht) convergiram para definição do escopo das atividades de uma dramaturgia musical integral. A escolha deste quatro dramaturgos musicais justifica-se: em função dos pressupostos acima apresentados e discutidos, que conjugam textualidade de obras dramático-musicais com questões audiovisuais, valho-me de um pluralismo metodológico (Bachelard 1949) para conciliar atividades que poderiam ser realizadas durante a análise das obras escolhidas¹⁴.

13 Intuição que Platão defende em *Íon*: “deve haver uma teoria geral das habilidades performativas” (Mota 2009, 191).

14 Entre essas atividades, indico: a discussão de procedimentos de dramaturgia musical; discussão das condições de performance implicadas nas obras; acompanhamento da situação de representação de cada obra a partir da sequência de partes, agentes dramáticos, contracenações e programa sonoro; diálogo com a recepção crítica da obra, de forma a dimensionar o alcance e a importância de determinados tópicos com o vazio historiográfico em torno de outros problemas; identificação de padrões e recorrências de representação como parâmetros de composição, realização e recepção; apresentação de gráficos, tabelas e esquemas que explicitem padrões de representação e suas transformações ao longo das obras analisadas; comparação entre as diversas singularidades de apropriação destes padrões dos autores estudados, de forma a estabelecer tanto as recorrências, continuidades e descontinuidades de uma tradição de obras dramático-musicais.

Como se vê, durante a análise das obras elencadas, teríamos a discussão de recepção crítica, comparativismo e recursos gráficos planejados. A realidade multitarefa do processo criativo de ficções audiovisuais projeta o horizonte amplo de sua análise.

Momento 1 da Fantasia: Ésquilo (525/524 a.C - 456/455 a.C.)

Ao se trabalharmos com uma dramaturgia fragmentária como a de Ésquilo, produzida há dois mil e quinhentos anos, sem partituras ou documentação sobre sua realização e avaliação crítica e textos teóricos do autor ou de comentaristas contemporâneos, foi necessário o provimento de uma série de decisões metodológicas para enfrentar tal precariedade da situação interpretativa. E creio que grande parte dessas decisões forneceram o impulso para esclarecimento do campo de estudos em torno de uma dramaturgia musical.

Ora, no limite figurável entre impossibilidade da reconstrução da performance original e produtividade da distância histórica – inolvidável diferença entre o intérprete e seu “objeto” nunca redutível ao horizonte do analista (Gadamer 1998) – estendia-se um arco dentro do qual a contextualização da atividade de representação estudada negocia constantemente os termos de sua argumentação e o alcance de sua prática investigativa. A alternativa que suspendia os imperativos de uma reconstrução total ou de uma absoluta aplicação de teorias e agendas críticas contemporâneas a eventos não contemporâneos, fundamentava-se na contínua interrogação da especificidade da atividade representacional pesquisada a

partir da detida análise da específica textualidade das obras restantes de Ésquilo¹⁵.

Nessas obras, em vez de nos determos na discussão de um conceito *a priori* de trágico, procuramos, a partir de marcas textuais relacionadas com a orientação de espetáculo, melhor caracterizar tanto a definição de espetáculo presente na escolha dessa marcas quanto os procedimentos implicados para a viabilidade de tal definição. Ora se as obras são a contextualização de sua atividade recepcional, tais obras manifestam padrões e nexos de referência e orientação para a compreensão de seu processo criativo global. Demonstrando a complementaridade entre composição e performance, elaboração e realização, os padrões foram identificados e diferenciados em função em razão da generalizada inteligibilidade visada por estes padrões.

Assim, as seções cantadas do drama de Ésquilo, em seu confronto com as partes não cantadas, registravam um ritmo de representação audível e inteligível, movimentado grandezas sonoras, posicionado a audiência e sua interação com a cena. A diversificação e interrelação entre as partes cantadas e faladas alterava o

15 Em Pavis (2001, 157) temos o seguinte esquema das mudanças epistemológicas dos últimos trinta anos nos ‘estudos de teatro’: “1958-1968 – uma concepção logocêntrica do teatro a despeito da influência da dramaturgia de Brecht; 1968-1978 – os começos da semiologia teatral; teoria do discurso teatral e intertextualidade; 1978-1988 – práticas significantes, desconstrução e performance sobre a influência da teoria norte-americana pós-estruturalista; daí a promoção da interarte; 1988-1998 – antropologia teatral (influenciada por Schechner e Barba); performance e interculturalismo; sociologia do teatro (Schevtsova); 1998-2008 – um prognóstico otimista pode ser dado através da re-historicização da pesquisa e da prática; escritura e leitura de textos dramáticos de acordo com nossa experiência da prática teatral.”

horizonte das atuações produzindo uma série de distinções e gestos reconhecíveis que assinalavam a inserção do contexto de cena na globalidade do espetáculo.

O recurso à trilogia patenteava o programa aural da representação e a manipulação das distinções, gestos e grandezas sonoras, produzindo cenas onde o contraste entre localidade da cena e amplitude trilógica da representação possibilita a simultânea presença de música e atos não imediatamente vinculados. A tensão entre localidade da cena e a amplitude trilógica do espetáculo efetivou um campo de experimentos, procedimentos e realizações que exibiam a existência de parâmetros observáveis de uma dramaturgia musicais e a possibilidade tanto de conhecê-los e quanto trabalhar com seus limites e perspectivas.

Se Ésquilo conheceu tais parâmetros fazendo espetáculos dramático-musicais em uma carreira que se estende por aproximadamente 50 anos e noventa peças (499 a 456 a.C.), tais obras não são apenas monumentos estéticos, mas uma cultura material para provocante arqueologia: a interrogação de uma competência sonológica a partir de uma competência realizacional¹⁶.

Ora, o renovado diálogo com obras do passado a partir desse limite de pressuposições e conseqüente deslocamento para o tempo lento da análise favoreceu a abertura da prática investigava, abertura esta, disposta na complementaridade entre descrição e discussão de procedimentos e sua interligação, de modo a se poder

apresentar a argumentação presente na disposição dos procedimentos estudados.

Todavia, em nossa pesquisa de doutorado sobre Ésquilo, inventariamos e correlacionamos estes procedimentos e os parâmetros implicados, mas nos detivemos mais nessa instância analítico-descritiva. Em alguns momentos, efetuamos comparações com Monteverdi, Wagner ou práticas cinematográficas¹⁷. Há poucos esquemas, gráficos e tabelas nas 708 páginas que escrevemos. Enfim, levantamos um conjunto de hipóteses e questionamentos junto com as análises que exigiriam um posterior desenvolvimento¹⁸. As necessárias conexões entre dramaturgias e os refinamentos conceituais das análises constituem-se novas metas frente a novos problemas e métodos.

Ou seja, a escassez de informações sobre o espetáculo de Ésquilo – escassez essa quando comparada a obras mais recentes –, orientou-se a nos concentrar em um tipo de metodologia que garantiu o exame atento de distinções audiovisuais a partir de uma reconceitualização do texto restante da tradição e suas marcas metareferenciais. A necessária interrogação de uma nova dramaturgia incorpora a metodologia adotada em Ésquilo completando-a e diversificando-a em virtude das informações sobre condições de performance e recepção crítica.

16 Para as datas de Ésquilo ver Wartelle (1971). Para o termo “competência sonológica”, ou conhecimento das formações sonoras, ver Schafer (1997).

17 Esbocei uma comparação entre dramaturgias musicais no apêndice II de minha tese intitulado “A dramaturgia de Monteverdi em Orfeo e a forma analítica de representação”. (Mota 2008, 487-496).

18 Posteriormente, com o recursos do edital CNPq 2009, na pesquisa “Teatro, música e metro: simulações audiovisuais, a partir de padrões métricos a tragédia Grega” e edital CNPq 2010 “Tragédia e Hipertexto: Desenvolvimento de Edição online de Obras Dramáticas Clássicas” transcrições em arquivos sonoros e visuais de trechos de obras de Ésquilo foram produzidos. Vide Mota (2012).

Daí o segundo nome: Claudio Monteverdi.

Momento 2 da Fantasia: Monteverdi (1567-1643)

A dramaturgia de Ésquilo e a de Monteverdi se aproximam no sentido de complementar a tradição de obras dramático-musicais que pesquisamos. Há uma rede de dados e procedimentos que torna a correlação entre as duas dramaturgias uma operação coerente e necessária (Mota 2018, 223-233). Ambos, Ésquilo e Monteverdi, tiveram uma grande produção de obras, no entanto, somente uma parcela pequena sobreviveu. O que legitima a adoção da opção metodológica da análise atenta do material restante e interrogação do processo criativo implicado.

Contudo, em alguns pontos as dramaturgias musicais se diferenciam:

1. A partitura e as rubricas, ausentes em Ésquilo, estão presentes em Monteverdi;
2. Ainda, há textos como cartas e prefácios, nos quais Monteverdi expõe parte de seu processo criativo e alguns procedimentos. Assim, frente à *metalinguagem interna*, presente nas obras, temos a presença de uma *metalinguagem externa*, em outros textos além dos dramas-musicais, o que só confirma a complexidade da atividade de se propor ficções audiovisuais para a cena em virtude do amplo espectro de questões representacionais correlatas.

Ora, a presença da partitura e de uma maior documentação serviria para fundamentar uma maior compreensão da dramaturgia

musical. Mas temos justamente o contrário, como se pode acompanhar pela tradição crítica¹⁹. Com a presença de uma textualidade mais dimensionada e explicitada, inaugura-se, ao contrário, o rol de antinomias que observamos na discussão dos pressupostos. A presença de um controle escritural maior do espetáculo parece trabalhar contra o escopo da atividade representacional que é articulada por essa escritura.

A. T. Chafe assim comenta a recepção crítica das obras de Monteverdi:

Embora a obra de Monteverdi tenha sido descrita e analisada em uma variedade de modos, as análises se dividiam entre teoria e análise de um lado, e história e crítica de outro. Meu objetivo é unir estas duas o quanto for possível, em uma abordagem que demande fundamentar suas premissas teóricas no avanço da análise das obras. (Chafe 1992, prefácio)

A antinomia entre texto e performance, mesmo em obras partiturizadas, fez reverberar metodologias e julgamentos antinômicos. Vemos como a discussão metodológica vincula-se a pressupostos, à definições de espetáculo.

Não é em vão que P. Kivy (1999, 93), a partir de pressupostos textualistas escritos, afirma que “*Orfeo* propõe o ‘problema da ópera’, mas não o resolve. Como uma ópera, *Orfeo* falha (magnificamente) em dar uma forma musical ao drama; falha em fazer do drama, música.” Kivy baseia o pretenso fracasso de *Orfeu* na falta de unidade formal da obra como demonstração da impossibilidade de a música representar algo além dela própria. Assim temos uma dupla tensão:

¹⁹ Exceção feita ao recente e excelente Carter (2015).

em nível micro, há o problema de dar a cada parte "atômica" da obra – nesse caso as seções individuais do stile rappresentativo, arioso, ária, partes corais e prelúdio instrumental – uma forma viável. Em nível macro, reunir esses átomos juntos em uma obra artisticamente integrada o que, no começo no século XVII, deve ter sido visto como uma tarefa impossível (Kivy 1999, 65).

Note-se como preso apenas a categorias de composição, sem referir-se a realização e recepção, Kivy concebe a dramaturgia em Orfeu como antimodelo de uma composição puramente musical. A tensão entre drama-música implica a existência de uma hierarquia de mídias, sem interrogar sobre o relacionamento de mídias em situação de representação. De maneira que a documentação maior proclama o fetiche do texto concebido como uma estrutura autônoma e autocentrada, estrutura esta que passa muitas vezes se ser modelo composicional. O processo criativo assim compreendido passa a ser a aplicação de uma forma de apresentação independente dos fatores complicadores de sua execução. O espetáculo é igualado ao texto desprovido de um horizonte performativo.

Contra isso, a dramaturgia musical de Monteverdi, retomando a ausência de esquemas prévios da *Mousikê* helênica, comparece como um documento mais explícito de determinados procedimentos distintos, integrais e correlacionados de ficções audiovisuais para a cena.

É dentro desta tradição que exhibe não só um espetáculo mas o processo criativo de espetáculos dramático-musicais que Monteverdi se insere. Ésquilo renovou a dramaturgia grega através das trilogias (tetralogias) de obras conectadas, Monteverdi ampliou a música como espetáculo e representação através de seu

fábula em música. Comum a estes dois dramaturgos musicais é a ampliação do escopo de obras dramático-musicais. Por isso, ambos instituem uma tradição dentro da tradição, ao demonstrarem a exploração dos limites e possibilidades da atividade representacional. Espacialização, marcação emocional, programa sonoro, entre outros procedimentos, tornam-se mais focalizados pelos agentes dramáticos que a concretização/reprodução de um mundo. Os agentes dramáticos exibem o processo criativo mesmo do espetáculo.

Momento 3 da Fantasia: Richard Wagner(1813-1883)

O terceiro autor que integra essa metatradução dramático-musical é Richard Wagner. Mas em Wagner reside um paradoxo muito bem apontado por A. Apia, paradoxo este extremamente revelador da erudição entre torno da representação e as próprias representações: o paradoxo da inteligibilidade dramática. Apia, em sua análise das obras de Wagner, havia demonstrado como há uma tensão entre a composição e sua encenação²⁰.

Os vários ensaios e textos ensaísticos de Wagner e a longa elaboração da tetralogia *Anel* providenciaram uma massa de dados e informações que se tornaram lendárias. Mas Apia bem percebeu além dos projetos e planos compositivos, que a proposta de encenação de Wagner para suas obras não acompanhava a dinâmica aural teorizada e partiturizada.

Assim, as distinções e formulações de Wagner cada vez mais se centram na

²⁰ Ver Appia (1981; 1997). Ver, ainda, Mota (2018, 51-59).

audição. A visualidade exorbitante e monumental reverbera o gigantismo das precisas manipulações de referências sonoras.

Contudo, apesar do menor enfrentamento da assincronia do som e da imagem, em prol de uma maior sincronia e estabilidade da visualidade, o esforço intelectualista de Wagner e seu diálogo com a tradição dramático-musical forneceu o maior número de comentários a procedimentos e conceitos de uma dramaturgia musical. O enciclopedismo de Wagner é um mapeamento do campo de ficções audiovisuais. Mesmo que haja uma saturação da relação obra-ouvinte em virtude da reprodução da proposta de encenação de Wagner e sua concepção pomposa da visualidade, novas propostas de encenação podem arrefecer esta saturação.

Enfim, a obra de arte total, a melodia infinita, a extrema continuidade do espetáculo, os motivos condutores, o teatro acústico de Bayreuth são soluções para obstáculos representacionais de uma obra dramático-musical que, além de uma incansável paráfrase, precisam ser contextualizados em função da atividade específica denominada dramaturgia musical. Foi Wagner quem mais explicitou o campo da dramaturgia musical em suas possibilidades, limites e obstáculos. Mas o campo não se confunde com Wagner. Porém, deve passar por ele.

Assim, é preciso compreender porque Nicholas Cook qualifica a proposta dramática de Wagner como abstrata, no sentido de não acolher a complexidade das interações das bandas sonoras e visuais (Cook 1998, 120-21). A efetividade multimidiática da dramaturgia musical engloba produções de autores e épocas diversas.

Dessa forma, a contribuição teórica e realizacional de Wagner é utilizada não só para o entendimento de uma dramaturgia em especial ou isolada mas é reorientada para a compreensão global de certa tradição e de determinada atividade representacional. Com isso, em vez de uma sucessão progressiva de autores que gradualmente vão ou confirmando ou refutando um modelo geral compositivo, passamos a ver que verticalmente as dramaturgias se alinham e se sobrepõem em soluções de um mesmo problema.

A partir dessa cooperação, em função da definição de espetáculo e não a partir da absolutização da época das produções, há uma manipulação tanto flexível quanto precisa das dramaturgias estudadas. A dramaturgia de Wagner pode ser utilizada para esclarecer a dramaturgia de Ésquilo, e vice-versa. Metodologicamente, trata-se de, como se redefiniu conceito de definição de texto em situações de representação, redefinir a noção de contexto. Se o texto de obras audiovisuais, se a escritura de uma dramaturgia musical torna premente o conhecimento das marcas de representação presentes nessa escritura, a contextualização de obras audiovisuais também dirige-se para a identificação, diferenciação e interconexão de procedimentos específicos de uma dramaturgia.

Assim, bem caracterizada a contextualização de uma dramaturgia, tal contextualização não resume ao conhecimento de uma pontual performance, pois a compreensão das obras não reduz a explicar uma produção individual para tornar inteligível seu processo criativo.

Aqui é preciso deixar clara a hermenêutica distinção entre explicar e compreender

(Gadamer 1998, 286-306; Jauss 1982, 138-148). As operações cognitivas para descrever e classificar textualidades concebidas em uma pretensa autonomia são diferentes de operações cognitivas que integram textualidades em situações interpretativas mais complexas. Uma contextualização apenas por explicação promove a inserção das obras analisadas em série de dados sem a consideração da especificidade de sua atividade, posto que há um predomínio de estratégias de atomização sobre as de integração.

Logo, como há vários tipos de textualidades, há variados modos de contextualização, o que nos coloca metodologicamente a prerrogativa de uma contextualização mais aproximada aos textos que investigamos.

O caso de Wagner e sua e sua pertença à *metatradução* de obras dramático-musicais, esclarece a opção metodológica de recurso a um comparativismo compreensivo e não explicativo: em vários momentos, Wagner refere-se ao teatro grego como modelo de sua dramaturgia. Essas referências vão mais além de ideias desconexas, “idéias fora de lugar.”

J. Buller (2001), preocupado em desmistificar a aura em torno de Wagner, procura mostrar que as pretensas inovações da obra de Wagner se encontram no próprio discurso musical romântico. O contexto imediato *explica* a adoção tanto de formas musicais quanto de bizarros comportamentos. Reagindo contra a criação do mito Wagner, a contextualização transforma-se em uma desmistificação, como se vê em Cicora (2000), Lacoue-Labarthe (1994) e Deathridge e Dahlhaus (1988). Preso ao seu tempo, Wagner é domesticado. Mas não sua dramaturgia.

De outro lado, ratificando esse contextualismo estrito, o classicista M. L. West bradou com veemência “Ésquilo não é Wagner (Burzacchini 1997, 197).” Lloyd-Jones (1995, 177-181) intensifica este confinamento da dramaturgia grega ao museu literário, retomando sua crítica à investigação de Ewans, 1982, ao afirmar que a influência de Ésquilo sobre Wagner se reduz a empréstimos da concepção geral da trilogia e de aspectos narrativos, o que não condiz com uma reflexão maior sobre a composição e realização de uma obra dramático musical²¹.

No entanto, Ewans (1982) havia demonstrado que as relações entre *Orestéia* de Ésquilo e o *Das Ring* de Wagner são mais que afinidades eletivas. A coerência das similitudes entre as obras nos situa diante de questões sobre a dramaturgia, sobre a tradição de uma dramaturgia e seus problemas representacionais. O diálogo entre Ésquilo e Wagner não se reduz ao empréstimo mas produz esclarecimentos sobre as implicações da elaboração de ficções audiovisuais. Como a questão da existência ou não de *leitmotifs* em Ésquilo domina a questão (Scott 1984 sobrevaloriza este tópico), a negação desses *leitmotifs* (Lloyd-Jones 1995, 179) não encerra a discussão. Mesmo em Wagner a questão dos *leitmotifs* como explicação fundamental da dramaturgia musical não se verifica²².

Assim, há a possibilidade de se utilizar a análise dramatúrgica como ferramenta para um comparativismo compreensivo que estabelece nexos entre produções realizadas com séculos de distância mas que são aproximadas em função da atividade

21 Posições ampliadas em Ewans (2016).

22 Conferir Millington (1995, 259-260, 272-293, 475-479).

realizacional específica que as reúne e as esclarece mutuamente. O comparativismo de mútuo esclarecimento, a partir de uma análise da dramaturgia musical, favorece a maior coerência da contextualização de ficções audiovisuais.

Momento 4 da Fantasia: Bertolt Brecht (1898-1956)

E enfim, como se fala tanto em paradigmas críticos, o último nome da *metatradução* da dramaturgia musical é B. Brecht (Mota 2018, 98-107). Brecht dirige-se diretamente contra parte da herança do wagnerismo e sua obra de arte total. Reagindo contra a afetação de um espetáculo que unifica seus efeitos recepcionais ao apagar suas marcas de ficção, Brecht defende uma nova dramaturgia musical, menos preocupada em reproduzir a ilusão de uma realidade.

Como extremo da ponta de quatro autores aqui escolhidos, Brecht, como seu outro extremo – Ésquilo – comparecem aparentemente como autores de dramaturgias não musicais. Contudo, foi a sua experiência com a dramaturgia musical que possibilitou o posterior teatro épico. Como veremos, as contribuições do estudo de dramaturgias musicais projetam a compreensão de dramaturgias não musicais, de forma que se ultrapassa essa antinomia de gêneros para se estabelecer a faticidade midiática da cena teatral.

Metodologicamente, a contribuição de Brecht se individualiza como uma crítica à própria dramaturgia musical. Em suas anotações para a ópera *Mahagonny* temos uma lista de características relacionadas principalmente com questões de composição e de recepção de ficções

audiovisuais que instauram a oposição entre duas dramaturgias: uma que se recusa, denominada “Ópera dramática”, cuja composição baseada em uma sucessão contígua de cenas concretiza a reprodução das figuras e do mundo de um enredo, de forma orientar as expectativas e as emoções da recepção a este enredo; outra que se requer, denominada “ópera épica”, cuja composição baseada em cenas independentes, não lineares ou sujeitas às expectativas de enredo, procura expor a representação enquanto representação, enfatizando os suportes de sua realização – os articuladores de cena, a música – o que mobiliza não só os afetos mas a cognição da audiência para a sobreposição de referências de vários níveis representacionais.

Note-se que tal composição desenvolve uma performance atrativa da própria performance, ao invés do apagamento das marcas de ficção. O meio audiovisual é exibido e explorado na construção do espetáculo e da audiência.

Ainda nas notas para *Mahagonny*, Brecht demonstra que o fundamento para a ópera épica está no papel atribuído à música na representação. Para tanto ele propõe um quadro que complementa o rol de antinomias já citadas:

Ópera dramática – Ópera épica
a música serve – ela é intermediária;
a música intensifica o texto – ela explicita o texto;
a música afirma o texto – ela pressupõe o texto;
a música ilustra – ela toma posição;
a música pinta a situação – ela dá o comportamento. (Brecht 1978, 17)

Nas palavras de G. Bornheim, a proposta da ópera épica integra um grupo de reações:

contra a marginalização da música ou a sua função meramente incidental no teatro naturalista, no expressionista e, de modo geral, no teatro dito literário, contra também a onipresença da música no cinema [...] e que leva com frequência a considerar a melhor música aquela que não se ouve. (Bornheim 1992, 299).

Assim, o papel perturbador e transgressivo da música e sua incidência direta sobre a forma de organização e inteligibilidade do espetáculo transforma-se na diretriz para a proposição de um teatro que leva em conta seu *medium* e sua situação de representação. A sonoridade vem ao encontro dos outros atos em cena, estabelecendo o reconhecimento dos distintos procedimentos audiovisuais.

Em sua dramaturgia musical, Brecht, pois, defronta-se com a abstração presente na obra de arte total de Wagner: o impulso de totalidade dramática da obra dramático-musical é detido no contrário de uma generalizada diferenciação dos recursos empregados. A sincronização de imagem e som não apaga a fisicidade específica das mídias diversas. A ficção encenada demonstra-se como manipulação dessas diferenças e grandezas.

Contudo, o idealismo estético de Wagner, e não sua dramaturgia, é refutado completamente pelo criticismo de Brecht. Como se sabe, há uma descontinuidade fatal entre os conceitos de Wagner em suas obras teóricas e suas obras audiovisuais. Da mesma maneira, em Brecht, o teatro épico e a teoria do distanciamento não se reduz ao procedimento de transpor as falas para a 3ª pessoa, para o pretérito ou na enunciação das rubricas de cena. Há um intervalo produtivo entre a reflexão e sua realização. Em vez da pura invalidação do

distanciamento, podemos alterar sua performance a partir da compreensão de suas implicações.

Assim, a crítica de Brecht a Wagner não invalida Wagner, mas melhor esclarece parte da abstração do conceito de obra total. Segundo Brecht, em *O Pequeno Organon*, a fusão dos elementos audiovisuais só pode existir se houver a redução tanto dos meios quanto dos efeitos recepcionais. De outro lado, a busca da obra total, por parte de Wagner situa a amplitude das obras audiovisuais.

A tensão entre pluralidade ou homogeneidade de obras dramático-musicais não se reduz ao debate Wagner-Brecht²³. Na verdade temos uma discrepância entre a realização dessas obras e a maneira de nos referirmos a elas. A contribuição crítica de Brecht junto à herança wagneriana possibilita a uma recontextualização da dramaturgia musical a partir de um enfrentamento de seus limites cognitivos, aproximando discussões estéticas de questões de inteligibilidade. Longe do polemismo imediato, temos a abertura de um campo de observações e investigações²⁴.

Enfim, os quatro autores e suas obras fornecem uma tradição de discussão e elaboração dos limites e possibilidades da dramaturgia musical.

Concluindo

O vasto domínio de tradições, obras e autores associados a “dramaturgia musical”, nos impele a uma discussão conceptual que,

23 Debate este como o de Eisenstein (1990) versus Adorno-Eisler (1972).

24 Sobre um modo mais integrativo de ver os discursos e polêmicas modernistas, ver Mota (2010).

mais que propor definições e soluções, questiona, enfim, o próprio intérprete, as suas estratégias de interpretação.

A fantasia conceitual aqui executada procurou explorar alguns aspectos desse pulsante e multiplanar objeto. Nessa fantasia, um possível diálogo em realizações e propostas separadas por séculos de existência nos indica a contemporaneidade do não contemporâneo, retomando as palavras de Reinhart Koselleck: uma articulação de problemas e obstáculos que torna possível a “dramaturgia musical” como um acontecimento²⁵.

A partir da compreensão desse jogo entre problemas e obstáculos, tanto o estudo quanto a produção de obras de “dramaturgia musical” pode encontrar um horizonte hermenêutico mais efetivo. O que tem sido proposto realizado no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília desde 1998.

Referências

Adorno, T., e H. Eisler. 1972. *Musique de Cinéma*. Paris: L'Arche.

Appia, A . 1981. *Music and the Art of the Theatre*. University of Miami Press. Primeiramente publicado em 1898.

_____. 1997. *The Work of Living Art and Man is the Measure of All Things*. University of Miami Press. Primeiramente publicado em 1921.

Araújo, E. 1974. “Papiro Dramático de Ramesseum.” Tese de doutorado em Artes, Universidade de São Paulo.

²⁵ Ver Koselleck (1985) e Mota (2001).

Araújo, E. 2000. *Escrito para a Eternidade*. Brasília: Editora UnB.

Bailes, S. e N. Till, org. 2014. *Beckett and Musicality*. Londres: Routledge.

Bernhart, W., S. P. Scher, e W. Wolf, ed. 1999. *Word and Music Studies: Defining the Field*. Amsterdam: Brill Rodopi.

Bornheim, G. 1992. *Brecht: A Estética do Teatro*. São Paulo: Graal.

Bracewell, John. 1993. *Sound Design in the Theatre*. Nova York: Prentice-Hall College Division.

Brauert, J. 1996. *Spatial Hearing: The Psychophysics of Human Sound Localization*. Revised edition. Cambridge: MIT Press.

Buller, J. 2001. *Classically Romantic: Classical Form and Meaning in Wagner's Ring*. N. p.: Xlibris.

Burzacchini, Gabriele. 1997. “Review of *Lambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati. II: Callinus, Mimnermus, Semonides, Solon, Tyrtaeus, Minora, Adespota. Editio altera aucta atque emendata* by M. L. West.” *Gnomon* 69, no. 3: 193-98.
www.jstor.org/stable/27692462.

Carter, T. 2015. *Monteverdi's Musical Theatre*. New Haven: Yale University Press.

Chafe, E. T. 1992. *Monteverdi's Tonal Language*. New York: Schirmer Books.

Cicora, M. A. 2000. *Modern Myths and Wagnerian Deconstructions: Hermeneutic Approaches to Wagner's Music-Dramas*. Westport: Greenwood Publishing Group.

- Cobb, C. 2010. *The Staging of Romance in Late Shakespeare: Text and Theatrical Technique*. Delaware: University of Delaware Press, 2007. Associated University Presses, 2010.
- Cook, N. 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press. Oxford [England]: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.
- Deathridge, J. e C. Dahlhaus. 1988. *Wagner*. São Paulo: L&PM.
- Di Benedetto, S. 2010. *The Provocation of the Senses in the Contemporary Theatre*. London: Routledge.
- Duffin, R. 2004. *Shakespeare's Songbook*. Nova York: W. W. Norton.
- Dupont, F. 2007. *Aristote ou Le Vampire du Théâtre Occidental*. Paris: Flammarion.
- Einstein, A. 1971. *The Italian Madrigal*. Princeton, N. J.: Princeton University Press. Originalmente publicado em 1949.
- Eisenstein, S. 1990. *O sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Ewans, M. 1982. *Wagner and Aeschylus: The Ring and the Oresteia*. London: Faber and Faber.
- _____. 2016. *Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*. New York; London: Routledge.
- Feneyrou, L., org. 2003. *Musique et Dramaturgie*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Ferrari, G. 2006. *La Musique et la Scène: L'Écriture Musicale et Son Expression Scénique au XXe. Siècle*. Paris: L'Harmattan.
- Gadamer, H.-G. 1998a. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 1998b. *O Problema da Consciência Histórica*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Gesner, C. 2014. *Shakespeare and the Greek Romance*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Gilkey, R. H., e T. R. Anderson, orgs. 1997. *Binaural and Spatial Hearing in Real and Virtual Environments*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associaton.
- Gillam, R. 2006. *Performance and Drama in Ancient Egypt*. N. p.: Bristol Classical Press.
- Henze, C. A. 2017. *Robert Armin and Shakespeare's Performed Songs Restored: The Literary Impact of Original Music and Singers*. New York: Routledge.
- Home-Crock, G. 2015. *Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Hutcheon, Linda. 2013. *Uma Teoria da Adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Iser, W. 1996. *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. Vol. 1. São Paulo, Editora 34.
- _____. 1999. *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. Vol. 2. São Paulo, Editora 34.
- Jauss, H. R. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Kendrick, L. 2017. *Theatre Aurality*. Londres: Palmgrave Macmillan.
- Kendrick, L. e D. Roesner, orgs. 2011. *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Kerman, J. 1990. *A Ópera como Drama*. Rio de Janeiro: Zahar. Originalmente publicado em 1956.
- Kivy, P. 1999. *Osmín's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
- Koselleck, R. 1985. *Future Past: On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press.
- Lacombe, H. 2007. *Geographie de l'Opéra au XXe. Siècle*. Paris: Fayard.
- Lacoue-Labarthe, F. 1994. *Musica Ficta (Figures of Wagner)*. Stanford: Stanford University Press.
- Lebrecht, J. e D. Kaye. 1999. *Sound and Music for the Theatre: The Art and Technique of Design*. Boston: Focal Press.
- Leonard, John. 2001. *Theatre Sound*. Londres: Routledge.
- Lindley, D. 2006. *Shakespeare and the Music*. London: Arden/Thomson Learning.
- Lloyd-Jones, H. 1995. "Wagner e os gregos". In *Wagner: Um Compêndio*, organizado por B. Millington, 177-181. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lorand, D. 2009. *Le Papyrus Dramatique du Ramesseum: Études des Structures de la Composition*. Lovaina: Peeters.
- Lyons, D. J. 1999. *Kingdom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France*. West Lafayette, IN: Purdue University Press.
- Martins, G. 2015. *Dramaturgia, Gestus e Música: Estudos Sobre a Colaboração entre Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler entre 1927 e 1932*. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília.
<http://repositorio.unb.br/handle/10482/18099>.
- McMillin, S. 2006. *The Musical as Drama*. Princeton: Princeton University Press.
- Millington, Barry, org. 1995. *Wagner: Um Compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Mosse, Ramona. 2018. "Thinking Theatres Beyond Sight: From Reflection to Resonance." *Anglia* 136, no. 1: 138-153.
- Mota, M. 2001. "Ficção, Conceito e História: Contraste entre o Projeto Metacrítico de H. White e a Proposta Integrativa de R. Koslleck." *Tempo de Histórias* 5: 177-212.
- _____. 2008. *A Dramaturgia Musical de Ésquilo*. Brasília: Editora UnB.
- _____. 2009. "Performance e Inteligibilidade: Traduzindo Íon, de Platão." *Revista Archai* 2: 131-144. https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/24562/1/Archai2_artigo15.pdf
- _____. 2010. "Por uma Abordagem não Agonística das Teorias Teatrais: O Caso Meyerhold." *Fênix* 7: 1-16.
- _____. 2018. *Cenologias: Estudos sobre Teoria e História do Teatro, Música e Cinema*. Lisboa: Movimento Internacional Lusófono.

- Mota, M. 2019. "Repertório Operístico e o LADI-UnB: Realizações e Textos Teóricos." *Revista Dramaturgias*, no. 10: 122-161.
- _____. 2012. Ouvir e Dançar Ritmos: Experimentos com Metros da Tragédia Grega. *Clássica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos* 25: 133-148.
- Mowat, B. 1976. *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances. The Romances as Open Form Drama*. Athens: The University of Georgia Press.
- Opera America. 1983. *Perspectives: Creating and Producing Contemporary Opera and Musical Theater*. Nova York: Opera America.
- Ovadija, M. 2013. *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Palisca, C., org. 1989. *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. New Haven, C. T.: Yale University Press.
- Pareyson, L. 1984. *Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 1993. *Estética. Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes.
- Parker, Wilford e Graig Wolf. 1990. *Scene Design and Stage Lighting*. Fort Worth: Holt, Rinehart and Winston.
- Pavis, P. 1998. *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2001. "Theatre Studies and Interdisciplinarity." *Theatre Research International* 26: 153-163.
- Pereira, A. 2001. *A Mousike: Das Origens ao Drama de Eurípidés*. Lisboa: Fundação Gulbenkian.
- Pirotta, N. M. 1992. *Melos Dramático: Pequena Introdução ao Estudo das Relações Drama-Música no Teatro*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.
- Pirrota, Nino e Elena Povoledo. 1982. *Music and Theatre From Poliziano to Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roesner, David. 2014. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Londres: Routledge.
- Said, E. W. 1992. *Elaborações Musicais*. Rio de Janeiro: Imago.
- Salzman, E. e T. Desi. 2008. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Schafer, R. M. 1997. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp. Originalmente publicado em 1977.
- Scott, W. 1984. *Musical Design in Aeschylean Theater*. Hanover and London: University Press of New England.
- _____. 1996. *Musical Design in Sophoclean Theater*. Hanover and London: University Press of New England.
- Sternfeld, J. 2006. *The Megamusical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Thomas, R. 2018. *Music as Chariot: The Evolutionary Origins of Theatre in Time, Sound, and Music*. Londres: Routledge.

Warren, R. M. 1999. *Auditory Perception: A New Analysis and Synthesis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wartelle, André. 1971. *Histoire du Texte d'Éschyle dans l'Antiquité*. Paris: Belle Letres.

Wichmann, E. 1991. *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Wilson, C. 2011. *Shakespeare's Musical Imagery*. London: Bloomsbury.

Wilson, C. 2014. *Music in Shakespeare: A Dictionary*. London: Arden/Bloomsbury.

Zwilling, C. 2010. *William Shakespeare: As canções Originais de Cena*. São Paulo: Annablume.