

MÚSICA

**AÇÃO INTERTEXTUAL NA
CRIAÇÃO DE MÚSICA-TEATRO:
O CASO DO SUBMARINO
CASEIRO**

PEDRO LEAL DAVID

TESE DE DOUTORADO

DEZEMBRO DE 2025



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO
EM MÚSICA**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

PEDRO LEAL DAVID

AÇÃO INTERTEXTUAL NA CRIAÇÃO DE MÚSICA-TEATRO:
O CASO DO SUBMARINO CASEIRO

RIO DE JANEIRO, 2025

AÇÃO INTERTEXTUAL NA CRIAÇÃO DE MÚSICA-TEATRO:
o caso do submarino caseiro

por

PEDRO LEAL DAVID

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, na linha de pesquisa Processos Criativos em Música, sob orientação do Dr. Daniel Quaranta.

Rio de Janeiro, 2025

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

LD249a Leal David, Pedro
 Ação intertextual na criação de música-teatro: o caso do
submarino caseiro / Pedro Leal David. -- Rio de Janeiro :
UNIRIO, 2025.
 123

 Orientador: Daniel Eduardo Quaranta.
 Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2025.

 1. música-teatro. 2. pesquisa artística em música. 3.
composição musical. I. Quaranta, Daniel Eduardo, orient.
II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

Ação intertextual na criação de música-teatro: o caso do submarino caseiro

por

Pedro Leal David

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
DANIEL EDUARDO QUARANTA
Data: 16/06/2026 16:29:04-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Daniel Eduardo Quaranta – orientador(a)

Documento assinado digitalmente
DORIANA MENDES REIS
Data: 08/06/2026 19:16:21-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Doriana Mendes Reis

Documento assinado digitalmente
MARCOS VIEIRA LUCAS
Data: 08/06/2026 21:57:53-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Marcos Vieira Lucas

Prof.^(a) Dr.^(a) Francisco Colasanto

Documento assinado digitalmente
TATIANA OLIVIERI CATANZARO
Data: 09/06/2026 18:42:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Tatiana Catanzaro

Conceito: APROVADO

DEZEMBRO de 2025

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é dedicado a todas as colaboradoras e colaboradores desse processo artístico, entre eles minha companheira Renata Bolliger, que além do suporte emocional contribuiu com a cenografia da versão ao vivo e com a capa da versão radiofônica da peça composta. À Carolina Virgüez, atriz e amiga com quem aprendo constantemente sobre teatro, texto, vozes e sobre fazer arte e viver dela neste continente conflagrado. Ao ator Gustavo Damasceno, cúmplice nessa e noutras aventuras de criação. Às cantoras Clara Lira, Catarina Saibro, ao cantor Fabiano Araruna e ao baterista Anderson Maia, também o meu muito obrigado.

Sou ainda imensamente grato pela acolhida que recebi do Centro Mexicano para a música e as artes sonoras da Universidade Autônoma do México (CMMAS/UNAM) durante as três semanas de residência em que pude contar com aporte tecnológico e teórico para a espacialização da obra, mas sobretudo me vi imerso numa atmosfera voltada e devotada à criação sonora, com tempos e silêncios alargados sob o sol de Morelia.

Agradeço ao meu orientador Daniel Quaranta pelas contribuições teóricas, textos escritos em conjunto, material emprestado e perseverança. Por fim, sou grato à CAPES, que financiou o primeiro ano da pesquisa e à FAPERJ, que sob a categoria de bolsa Doutorado Nota 10, patrocinou os anos restantes. Agradeço também a Doriana Mendes e Tatiana Catanzaro que participaram ativamente das três etapas de qualificação da pesquisa e aos professores Marcos Vieira Lucas e Francisco Colasanto que aceitaram participar da etapa final de arguição.

Dedico esta tese a todos que acreditam que a experimentação em artes é uma forma de resistência aos atropelos do mundo contemporâneo.

DAVID, Pedro Leal. *Ação intertextual na criação de música-teatro: o caso do submarino caseiro*. 2025. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta é uma pesquisa em criação musical que teve por objetivo produzir um entrelaçamento entre teoria e prática ao longo do processo de composição de uma peça de música-teatro em duas versões: radiofônica (binaural) e apresentada ao vivo, com dois atores em cena, espacializada em oito canais. Do ponto de vista teórico, foram estudados processos intertextuais e conceitos sobre produção de sentido em música e em outras artes, para aplicá-los na análise de obras que por afinidade estética, temática, ou técnica, conformaram o material intertextual para a criação. Os vetores dramatúrgicos e as Unidades Semióticas Temporais (UST) também foram estudados e utilizados tanto como conceitos e ferramentas de análise como de composição. A peça criada nasceu de uma notícia de jornal sobre a façanha de três latino-americanos que atravessaram o Rio Amazonas e o Oceano Atlântico a bordo de um submarino caseiro. A partir das informações da reportagem começou a ser criada uma rede intertextual de sentidos e possibilidades que primeiro originou um texto-mapa. Este material foi gradualmente sendo transformado na própria obra. Ao longo das gravações de campo em estúdio e da edição, mixagem e masterização, foi possível mapear e observar de que maneira decisões dramatúrgicas podem orientar a criação sonora.

Palavras-chave: música-teatro; intertextualidade; pesquisa artística; composição musical; texto-mapa.

DAVID, Pedro Leal. *Intertextual Action in the Creation of Music Theater: The Case of the Homemade Submarine*. 2025. Thesis (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This research in musical creation aimed to produce an interweaving between theory and practice throughout the compositional process of a music-theatre piece in two versions: a radio version (binaural) and a live performance with two actors on stage, spatialized in eight channels. From a theoretical perspective, intertextual processes and concepts related to the production of meaning in music and in other arts were studied and applied in the analysis of works that, due to aesthetic, thematic, or technical affinities, constituted the intertextual material for the creation. Dramaturgical vectors and Temporal Semiotic Units (TSU) were also studied and employed both as conceptual and analytical tools as well as compositional resources. The piece created originated from a newspaper report about the feat of three Latin Americans who crossed the Amazon River and the Atlantic Ocean aboard a homemade submarine. From this report, an intertextual network of meanings and possibilities was created, which initially gave rise to a “map-text”. This material was gradually transformed into the work itself. Throughout the process of studio field recordings, editing, mixing, and mastering, it was possible to map and observe how dramaturgical decisions can guide sonic creation.

Keywords: music theatre; intertextuality; artistic research; musical composition; map-text.

DAVID, Pedro Leal. *Acción intertextual en la creación del teatro musical: el caso del submarino casero*. 2025. Thesis (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMEN

Esta investigación en creación musical tuvo como objetivo producir un entrelazamiento entre teoría y práctica a lo largo del proceso de composición de una pieza de música-teatro en dos versiones: una versión radiofónica (binaural) y una presentación en vivo con dos actores en escena, espacializada en ocho canales. Desde el punto de vista teórico, se estudiaron procesos intertextuales y conceptos sobre la producción de sentido en la música y en otras artes, con el fin de aplicarlos al análisis de obras que, por afinidad estética, temática o técnica, conformaron el material intertextual para la creación. Los vectores dramáticos y las Unidades Semióticas Temporales (UST) también fueron estudiados y utilizados tanto como concepto y herramienta de análisis como de composición. La pieza creada surgió a partir de una noticia sobre la hazaña de tres latinoamericanos que cruzaron el río Amazonas y el océano Atlántico a bordo de un submarino casero. A partir del reportaje se creó una red intertextual de sentidos y posibilidades que primero originó un texto-mapa. Este material fue transformándose gradualmente en la propia obra. A lo largo de las grabaciones de campo, en estudio y de los procesos de edición, mezcla y masterización, fue posible mapear y observar de qué manera las decisiones dramáticas pueden orientar la creación sonora.

Palabras clave: música-teatro; intertextualidad; investigación artística; composición musical; texto-mapa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Modelo acumulativo de intercâmbio musical de Smalley	20
Figura 2 - Novas relações sobre o modelo de Smalley.....	22
Figura 3 - Um diagrama de forças para a música-teatro.....	26
Figura 4 - Vozes e referencialidade no Monólogo de Bagdá	33
Figura 5 - Bumbo de música pop e referência ao rap.....	34
Figura 6 - Gestos instrumentais no Monólogo de Bagdá	35
Figura 7 - Refrão “Kamil flying kites”	36
Figura 8 - Seccionamento de El Cimarrón	46
Figura 9 - Primeiro quarteto de intérpretes de El Cimarrón	47
Figura 10 - Bula da escrita vocal de El Cimarrón	49
Figura 11 - Uso de word painting na escrita vocal de El Cimarrón	50
Figura 12 - Entre o canto e a fala.....	50
Figura 13 - Martín Marino, violinista da montagem de El Cimarrón da UTREF	51
Figura 14 - Violonista usa megafone para participar cenicamente da ação	52
Figura 15 - Iván Garcia na montagem de El Cimarrón (2020).....	53
Figura 16 - A Fuga de El Cimarrón.....	53
Figura 17 - Análise de Crystal Counterpoint.....	77
Figura 18 - Vetores em Mozart.....	81
Figura 19 - Esquema patêmico do Concerto nº 20 para piano de Mozart	82
Figura 20 - Público se acomoda ao redor do cenário de Inalámbricos.....	84
Figura 21- Público no escuro durante o primeiro ato	84
Figura 22 - Os dois atores se encaminham até o centro do palco.....	85
Figura 23 - Vozes e ações ao vivo	85
Figura 24 - Inalámbricos, capa da versão radiofônica.....	86
Figura 25 - Estudo para El Tipo	89
Figura 26 - Planta do cenário da peça.....	100

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Planejamento formal de Inalámbricos.....	25
Tabela 2 – Divisão das cenas de O Monólogo de Bagdá	32
Tabela 3 - As 19 unidades semióticas temporais.....	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
PLANO DA TESE	17
1 – A INTERTEXTUALIDADE RADICAL COMO MÉTODO E FORMA DE SE ESTAR NO MUNDO	19
1.1 - Pensar a escuta e o sentido.....	19
1.2 – Intertextualidade como ação	22
1.3 – Os campos de força da música-teatro: peça, público, circuito, <i>setup</i>	26
2 – ANALISAR, COMPOR, ANALISAR	29
2.1 - “Você tem que continuar repetindo”: o <i>Monólogo de Bagdá</i> , de Alejandro Viñao	30
2.2 - Procedimentos intertextuais.....	37
2.3 - <i>Visage</i> : (des)território de experimentação	37
2.4 – Um navegante atrevido: liberdade interpretativa em <i>El Cimarrón</i> de W. Henze.....	42
2.4.1 - A história de <i>El Cimarrón</i> e a trajetória política de Henze	43
2.4.2 - <i>El Cimarrón</i> , forma geral	46
2.4.3 – O tratamento da voz em <i>El Cimarrón</i>	48
2.4.4 - Os instrumentos em <i>El Cimarrón</i>	51
3 – FERRAMENTAS DE CRIAÇÃO: TEXTO-MAPA, UST E VETORES	54
3.1 – Texto-mapa	54
3.2 - As Unidades Semióticas Temporais	73
3.2.1 – Analisando com as UST.....	77
3.3 – Compondo a partir das UST.....	78
3.4 – Descobrimos e criando vetores.....	80
4 – O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE INALÁMBRICOS	83
4.1 - Versão ao vivo	83
4.2 - Versão radiofônica.....	86
4.3 - Aliterações musicais: criando a partir do texto.....	87
4.3.1 – Radares que cantam.....	92
4.3.2 – Criar refrões	93

4.3.3 - Novos textos se apresentam.....	94
4.4 – Da espacialização	97
4.5 - O cenário.....	99
CONCLUSÃO.....	100
REFERÊNCIAS.....	104
APÊNDICE I - TEXTO FINAL DE INALÁMBRICOS	108

INTRODUÇÃO

Por obra do acaso, escrevi as últimas páginas desta tese na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo. Situada no coração nervoso da maior cidade da América do Sul, é um lugar de acolhida e resistência. É um espaço público, ninguém pede sequer para você tirar a mochila, nem pergunta seu nome. Dispersas em mesas e pelos cantos do prédio, vemos desde pessoas em situação de rua até trabalhadores uniformizados descansando, além de doutorandos agoniados portando seus laptops. Um lugar raro, pacífico e democrático dentro da loucura que é a metrópole capitalista no extremo ocidente.

Já era esse tanto de experiência quando, passeando por uma exposição de quadros e outras obras visuais, me deparei com um original da revista *Noigandres* onde estava publicado o poema *Beba Coca-cola*, de Décio Pignatari. Lembrei-me da peça de Gilberto Mendes feita com esse texto, um verdadeiro *hit* do repertório coral brasileiro. Ali estava, diante de mim, um exemplo acabado de algo que, de uma maneira muito pessoal, estou sempre à procura na minha relação com a música, criando, escutando ou analisando: a bem-aventurança da relação entre som e texto, seja esse texto falado, ou cantado, expresso apenas em fonemas ou sons guturais.

Eu venho da escrita e da música. Independentemente de ter dado maior ênfase a esta ou aquela área ao longo de minha vida profissional, em termos criativos sempre optei por “habitar um entre” (KAMPELA, 2025). O processo de criação de um texto pode ser regido por princípios e parâmetros musicais e a criação de música também tem a ver com a escritura de textos.

Também há muito de cantar no declamar e vice-versa. Por vezes, nos deixamos embalar por horas e horas em uma aula sobre um tema complexo, graças à eloquência da professora ou do professor; em outros momentos, o timbre de um cantor, por mais técnico e afinado que seja, não nos interessa desde a primeira nota. A voz humana é um mistério.

Vivemos um tempo do monopólio do timbre. A voz veiculada pelo meio digital tende a ser moldada eternamente em busca do *like*. Mesmo na lógica dos algoritmos, no entanto, há algo que escapa e, geralmente, escapa pela voz, por seu caráter singular, inimitável e sua capacidade infinita de expressar emoções, seja com palavras, fonemas, notas musicais ou grunhidos.

Essa pesquisa tem dois pontos de partida: o primeiro deles é a poesia sonora. No final do meu mestrado, em que criei uma peça de música-teatro a partir da vida e obra do gravurista Manuel Messias dos Santos, assisti a uma aula do meu orientador Daniel Quaranta sobre o

tema. Era uma aula ministrada em um curso de pós-graduação interdisciplinar, com alunos que não eram músicos. Neste dia, sobretudo pela transversalidade do diálogo, percebi que a poesia sonora seria um território interessante para começar a observar outras correlações criativas entre texto e som.

Entrei em contato com a poesia estridentista mexicana. Este grupo modernista, que atuou durante os anos 1920, era uma corrente de poetas futuristas. Sua poética explora os códigos de um meio de comunicação em alta na época: o rádio. Sobretudo o poema seminal do movimento, *T.S.H.*, de Manuel Maples Arce, me inspirou em seus afetos de abandono, deriva e solidão. É dele que vem o título da peça: *Inalámbricos*, palavra que, em espanhol, quer dizer “sem fio”. Por esse tempo, também conheci e ouvi a poesia sonora de artistas como Hugo Ball, Kurt Schwitters, entre outros.

Em língua portuguesa, nesse primeiro estágio, ouvi a poesia sonora feita a partir da poesia concreta de autores como Augusto e Haroldo de Campos, mas com o passar do tempo, o repertório que começou a se mostrar mais prolífico em termos de procedimentos a serem captados foi a canção popular. Mecanismos de justaposição, aliteração, produção de ritmo e criação de imagens nas letras das canções de compositores como Aldir Blanc, Carlinhos Brown e Tom Jobim começaram a conformar um campo maior de interesse. Seria possível transpor alguns dos procedimentos desses autores para uma forma mais experimental de criação com texto e som? Como quem se detém para olhar um fenômeno da natureza e espera tirar dele também algum proveito prático, quis parar para ver como, nas obras desses artistas, uma quiáltera pode significar medo ou como uma síncope se transformar na imagem sonora de um rio maior que recebe um riachinho em suas águas.

Nessa busca, eu precisava de um pretexto, um contexto e ferramentas de exploração. O pretexto nasceu de uma notícia de jornal¹ sobre três homens que partiram da tríplice fronteira de Letícia, no Alto Amazonas, onde os territórios do Peru, Brasil e Colômbia se encontram e, a bordo de um submarino caseiro, cruzaram todo o Rio Amazonas e o Oceano Atlântico até serem presos na costa da Espanha. Eu ainda não sabia, mas pesquisando um pouco mais, percebi que os chamados narcosubmarinos são parte da realidade “quase-fantástica” do nosso continente. Desde o início eu sabia, entretanto, que o tráfico de drogas não era o contexto em que essa trama se desenrolaria na minha peça.

¹ Desde o início dessa pesquisa, foram realizadas muitas outras reportagens e mesmo uma série de ficção sobre este e outros casos envolvendo os narcosubmarinos. O caso específico que inspirou a minha peça é o desta reportagem: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/12/13/internacional/1576232797_250425.html

O que me interessou e vi que interessava às pessoas a quem eu falava sobre o projeto era o fato inusitado de um grupo atravessar o rio mais caudaloso do planeta e um oceano inteiro num aparato precário e, para além da curiosidade, pairava também uma pergunta mais profunda: o que impulsiona homens e mulheres a se lançarem ao mar dessas e de outras formas, no mundo de hoje? O desejo de sobreviver, produzir novas rotas, navegar contra as correntes dominantes se transformou naquilo que mais tarde eu identificaria como um dos principais vetores dramáticos dessa criação.

Os vetores são ramais de sentidos que sustentam uma encenação, podendo se materializar como um roteiro, uma estrutura e funcionar como uma subpartitura que orienta desde uma cena até o espetáculo inteiro (Pávis, 2015). Eles foram uma das principais ferramentas de estruturação da obra. De igual importância foram as chamadas Unidades Semióticas Temporais, UST. Criadas pelo laboratório Música e Informática de Marseille (MIM), sob orientação de François Delalande, as USTs conformam uma categorização de gestos e comportamentos espectromorfológicos dos sons extraídos do repertório de música eletroacústica. Nesta pesquisa, foram utilizadas de duas formas diferentes: como ferramentas de composição e espacialização e como um experimento prático de interação entre compositor e intérprete, no contexto da gravação do material instrumental e vocal da obra.

Essas ferramentas atuaram principalmente para produzir um fluxo entre análises e composição, que se deu sobre um campo deliberadamente pensado e produzido como uma rede intertextual. Peças de música, textos da literatura, referências pop e fragmentos de lembranças pessoais também fizeram parte dessa rede.

A intertextualidade, neste estudo e criação, foi mais do que uma teoria estudada e utilizada. Ela foi e é uma forma de agir em criação. A rede intertextual existe na mente antes de ser plotada em formas gráficas, ou em um texto-mapa, como foi o caso dessa pesquisa. Produzir relações entre obras, aproximar autores e textos, fazer conviver idiomas distintos para extrair vetores criativos de suas zonas de fricção conformam o que chamei de “ação intertextual”.

Entender melhor esse mecanismo, que já estava em funcionamento nas minhas criações mesmo antes dessa pesquisa, foi uma das intenções desse estudo. O esforço desse trabalho foi produzir a maior aproximação possível entre conceitos teóricos e práticos. Foi importante testar as ferramentas com um olhar de síntese, buscando e fixando apenas os conceitos que funcionaram nas análises e na composição da obra.

A proposta foi produzir e mapear um dispositivo que pudesse oferecer alguma contribuição metodológica ao campo da pesquisa em criação musical. Não se tratou da

elaboração de um método rígido, prescritivo e replicável em sua integralidade, mas da observação de dinâmicas e constantes do fazer musical que pudessem entrar em diálogo com as dinâmicas de outras compositoras e compositores.

Nosso campo, como detalharei em discussão mais adiante, é capaz de produzir um discurso próprio e objetivo para refletir sobre seus processos criativos. Por esse motivo, procurei me esquivar de fazer muitos “empréstimos” de outras áreas, de tentar fazer com que categorias da linguística ou da filosofia, por exemplo, se forçassem a ser ferramentas para a composição ou a análise.

Tentei simplificar conceitos e ser cauteloso na hora de categorizar. Há uma anedota que se conta sobre Borges. Sua mãe morreu com 99 anos e no velório, uma amiga da família lamentara por ela não ter chegado aos 100, ao que Borges teria respondido: vejo que a senhora é uma entusiasta do sistema decimal! A piada, se *non è vero*, é muito borgeana. Somos nós que atribuímos significado aos números, às quantidades, aos nomes. Todo recorte tem um pouco de ficção.

Os números estão por toda parte. As UST, segundo seus criadores, são 19, os Vetores, segundo Pávis, são 4. Mas essas categorias são intercambiáveis, agrupáveis e passíveis de serem expandidas. Isso foi observado na prática, produzindo análises sozinho ou em grupo, em sala de aula nos seminários da pós-graduação ou com estudantes de graduação, durante o estágio docente.

Com relação ao dispositivo criativo que inventei, havia uma dramaturgia, uma história, um campo emocional de signos² que surgia da leitura de múltiplos textos e expressões que dialogam com um temário central. Daniel Quaranta (2024) vem investigando o papel da heurística na criação musical. A heurística, que é um método intuitivo para a tomada de decisões a partir de processos associativos, é um campo que vem sendo utilizado em áreas como marketing e publicidade. Seu uso ainda é incipiente nas criações musicais.

A heurística encapsula um processo repleto de experimentações, incursões, decisões, sejam intencionais ou fortuitas que, em sua essência, estabelecem uma direção para a descoberta, a tomada de decisão, caminhos, desobediências, contradições e um planejamento metodológico que permita guiar os passos. Assim, ao enquadrar a criação através da lente da heurística, é crucial implementar diretrizes

² Trata-se de um processo heurístico que pode assumir múltiplas formas e suportes, mas consiste na produção de um dispositivo de criação que nasce da observação de um contexto extramusical. (QUARANTA, 2017, p. 66).

que organizem a documentação dessas trajetórias criativas. (QUARANTA, 2024, p. 13)

A plotagem, ou seja, a distribuição não hierárquica desses dados, textos, ideias que conformam os campos de signos pode obedecer a formatos diversos. Em minha tese de mestrado, trabalhei principalmente com diagramas. Neste estudo, comecei a perceber que um determinado tipo de texto que nascesse da costura do material intertextual poderia funcionar como a base de criação. Foi por meio da escrita e reescrita do texto base que foram sendo criados os contornos estruturais e formais da obra. A ideia de tentar utilizar a escrita de um texto como o principal campo de signos só surgiu depois de compreender que a escrita tem um papel fundamental na minha forma de criar, sendo uma primeira maneira de materializar ideias e, em seguida, criar pontes entre essas ideias e o sonoro. A partir e com a escrita, produzir ritmo, sintaxe, produzir colagens, som, dramaturgia.

PLANO DA TESE

Capítulo 1 – A intertextualidade radical como método e forma de estar no mundo.

Neste capítulo, apresento a metodologia e o campo com o qual a pesquisa dialoga. Para falar sobre a noção de intertextualidade que desenvolvi, faço um breve histórico do conceito, que surge nos estudos literários (Kristeva e Bakhtin) e passa a ser explorado em análises musicológicas por autores como Hatten e López-Cano. A intertextualidade proposta por mim é encarada como uma ação, uma forma de estar no mundo e criar, aberto às possibilidades associativas que nascem quando se estabelece um campo de signos.

Dialoga-se também com as ideias de autores e compositores como Denis Smalley e Edszo Zamprónha que, em seus desenvolvimentos teóricos, abordam questões relativas à produção de significado em música e as diferentes formas de escuta e apreensão das obras musicais, refletindo sobre o impacto desse processo nas ações composicionais.

Reapresento o gênero música-teatro pensado dentro de um diagrama de forças em que estão o público, a peça, o circuito em que está inserida e o setup escolhido para sua realização. A partir da minha própria experiência como músico de teatro, reflito sobre como cada um desses elementos tem que ser considerado em seu peso material e político.

Capítulo 2 – Analisar, compor, analisar

No segundo capítulo da tese, apresento uma proposta de metodologia analítica orientada pelo interesse composicional, buscando principalmente as dinâmicas intertextuais de cada obra ou trecho analisados. Exponho os critérios de escolha das obras e a relação que elas têm com a minha própria peça.

Apresento uma análise intertextual e histórica de *El Cimarrón*, de Werner Henze, com atenção para o caráter político da obra e a influência das ideias socialistas do compositor em suas escolhas metodológicas e estéticas. Desenvolvo uma análise de elementos específicos da montagem realizada pela universidade Três de Febrero, da Argentina, durante a pandemia do coronavírus.

Apresento uma análise de *Visage*, de Luciano Berio, com interesse em seu caráter histórico e nos procedimentos de construção de sintaxe a partir de fragmentos fonéticos e da vocalidade expandida da Cathy Berberian.

O Monólogo de Bagdá, de Alejandro Viñao, é a última obra analisada neste segundo capítulo. A partir de uma versão em áudio da peça, disponível nas plataformas de streaming, produzo uma análise intertextual com atenção para as relações entre texto declamado e texto cantado e para a construção de espaços imaginativos a partir de sons referenciais e abstratos.

Capítulo 3 – Mãos a obra: um texto como campo de signos

Nesse capítulo, apresento e mapeio o primeiro impulso composicional mais profícuo: a escritura, a partir do material intertextual recolhido, de um texto base, intitulado “texto-mapa”, que se transformou no guia da composição. Este texto aparece junto com um mapa intertextual em que explico a miríade de referências e associações que originaram seus versos, diálogos e trechos em prosa.

Apresento as ferramentas composicionais que serão utilizadas. Primeiro, as Unidades Semióticas Temporais (UST). Traço um breve histórico do conceito, criado pelo grupo de estudos de François Delalande, na França. Produzo uma análise em vídeo da obra *Crystal-counterpoint*, de Åke Parmerud, a partir das UST. Apresento o conceito de vetorização a partir da semiótica do espetáculo de Pávis e falo de seu uso em música, transformando em vídeo uma análise proposta por López-Cano para o primeiro movimento do Concerto nº 20 k.466 de W. A. Mozart para piano e orquestra.

Neste capítulo, registro ainda os primeiros experimentos composicionais com dois dos intérpretes da minha peça: uma das cantoras e o baterista/percussionista. Nesta etapa, realizei gravações em que utilizei as UST para orientar os dois e gerar material vocal e instrumental que foi posteriormente trabalhado. Dessas gravações surgiram reflexões sobre os limites da utilização das UST em processos colaborativos e sobre a possível influência do idiomatismo instrumental e da subjetividade na interpretação do significado de cada unidade.

Capítulo 4 – O processo de criação de Inalámbricos

Neste capítulo, documento a transformação do texto-mapa no texto final da peça. Neste processo, observo a produção quase inconsciente de constantes que passam então a ser deliberadamente produzidas. A primeira e principal delas é o uso das aliterações para criar ritmo, imagens sonoras e associações.

Exemplifico e explico os procedimentos de criação de refrões e as escolhas dos trechos do texto a serem musicados. Falo sobre a espacialização da obra, que tem uma primeira versão binaural e a segunda realizada em sistema octafônico. Dou exemplos de dispositivos intertextuais na criação das ambiências e sons eletrônicos da peça e as decisões dramáticas que fizeram surgir novas vozes e novos textos, na montagem final.

Mapeio e descrevo o trabalho com os atores Gustavo Damasceno e Carolina Virguéz e seus aportes durante as gravações, leituras e ensaios. O procedimento de montagem da peça, com a cenografia e luz, também é descrito de maneira sucinta, dando relevo aos momentos em que surgiram problemas dramáticos e musicais que modificaram o curso da pesquisa e da obra.

1 – A INTERTEXTUALIDADE RADICAL COMO MÉTODO E FORMA DE SE ESTAR NO MUNDO

1.1 - Pensar a escuta e o sentido

Ao considerar o vasto mundo que nos cerca como um produtor constante de signos que informam e deformam os sentidos, tanto na criação quanto na apreensão de uma obra musical; sendo este mesmo mundo uma inesgotável fonte de materiais que podem ser diretamente incorporados ou remotamente aludidos no ato da composição e em seu desdobramento na escuta, como se orienta metodologicamente um percurso composicional intertextual? O

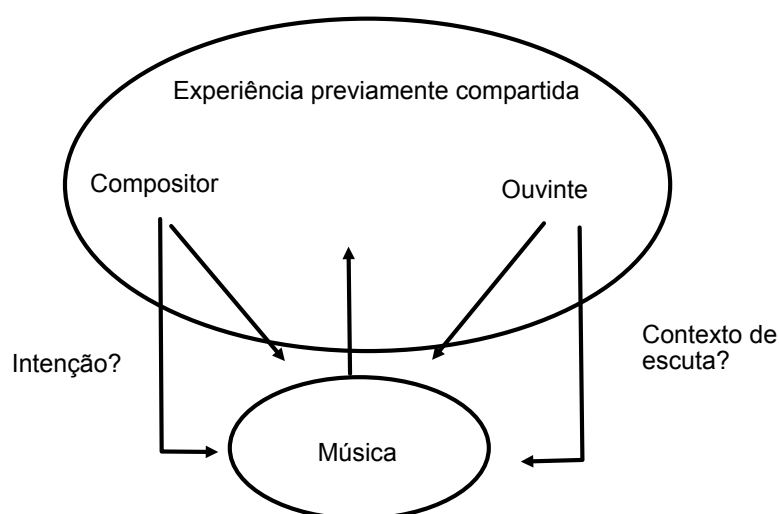
procedimento testado nesta pesquisa foi a criação de uma rede de sentidos e ideias que atravessou todas as etapas da criação de uma peça eletroacústica para vozes e cena.

Essa proposta surgiu a partir da percepção de que os processos associativos que resultam naquilo que chamamos de intertextualidade são mais do que procedimentos capazes de descrever as formas de influência e relação de uma obra artística com outra, elementos que costumam ser agrupados em categorias como paródia e citação. A intertextualidade, a capacidade de associar aquilo que chamamos de texto, mas que se apresenta nos mais diversos formatos e linguagens, é encarada, neste percurso criativo, como uma maneira de se estar no mundo e fruir e usufruir do caldo cultural em que estamos imersos.

Os nós intertextuais dessa rede foram tecidos principalmente a partir de um olhar especialmente voltado para aquilo que López-Cano (2020) denomina ``significados expressivos`` da música. Trata-se da faculdade que a música tem de sugerir ações, dramas, estados emocionais, movimento. Esta não é, porém, uma ação sem agentes, como se os sentidos da música viessem de elementos e estruturas latentes a serem descobertos a posteriori. É no ato da escuta, determinado por seu contexto específico, que se complementa esse processo de significação. (ZAMPRONHA, 2025) É, portanto, posicionando-se ao lado de um ouvinte virtual que o compositor age.

Denis Smalley (2021) propõe um diagrama para pensar a experiência de escuta como um processo “acumulativo de intercâmbio musical” (fig. 1)³

Figura 1 - Modelo acumulativo de intercâmbio musical de Smalley



Fonte: SMALLEY, 2021, p. 22, traduzido pelo autor.

³ Os diagramas de Smalley foram feitos a partir dos gráficos de Nattiez e seu modelo de análise tripartite.

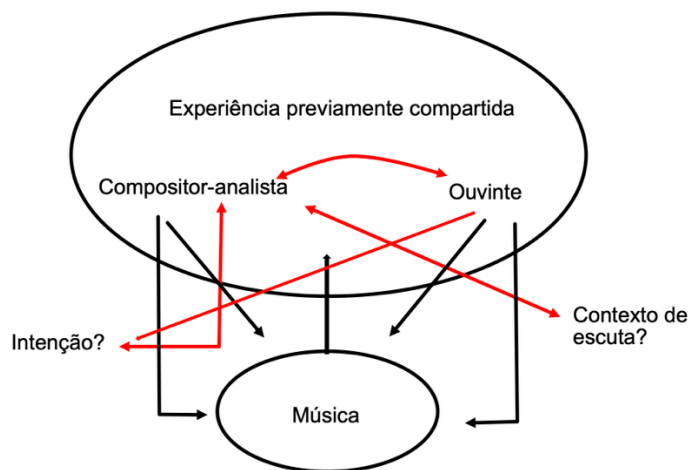
Smalley descreve seu modelo da seguinte forma:

O compositor e o ouvinte compartilham uma experiência: ainda quando não musical, compartilham, ao menos, a experiência de viver no mundo. A necessidade da música é consequência de uma existência compartilhada. Ao desenvolver uma nova música devemos nos perguntar: qual é a base cultural compartilhada? Quais são os fatores subjacentes que têm potencial para lograr uma recepção gratificante? Qual é a base para criar uma música eletroacústica afastada da altura fixa e dos instrumentos? Qual é, portanto, a universalidade potencial que essa música tem? Assim, as experiências de algum tipo, mais ou menos compartilhadas, apreendidas consciente ou inconscientemente, influenciam o processo composicional. ⁴(SMALLEY, 2021, p. 22, traduzido pelo autor)

O diagrama de Smalley propõe uma relação de mão dupla entre criação e recepção. O conceito de experiência previamente compartilhada e a noção de contexto de escuta são bases fundamentais do jogo de alteridade produzido pelo compositor que tenta se colocar ao lado de um hipotético ouvinte de sua obra. Com o propósito de manter a economia de meios com que Smalley desenhou seu diagrama, para pensar a dinâmica que proponho em meu trabalho, acrescentei apenas a palavra *analista* ao lado de *compositor* e novas setas, em vermelho, sugerindo outras possibilidades de relação entre os elementos do diagrama. (fig. 2)

⁴ El compositor y el oyente comparten una experiencia: aun cuando no musical, comparten al menos la experiencia de vivir en el mundo. La necesidad de la música es consecuencia de una existencia compartida. Al desarrollar una nueva música, debemos preguntarnos: ¿cuál es la base cultural compartida? ¿Cuáles son los factores subyacentes que tienen potencial para lograr una recepción gratificante? ¿Cuál es la base para crear una música electroacústica alejada de la altura fija y los instrumentos? ¿Cuál es, por lo tanto, la universalidad potencial que subyace a esta música? Así, las experiencias de algún tipo, más o menos compartidas, apreendidas consciente o inconscientemente, influyen sobre el proceso compositivo”. (SMALLEY, 2021, p. 22)

Figura 2 - Novas relações sobre o modelo de Smalley



Fonte: SMALLEY, 2021, p. 22 traduzido e modificado pelo autor.

O que se tem agora é um compositor que analisa e que, nessa ação, também se coloca no lugar de um hipotético ouvinte. Um ouvinte que também escuta com intenções. O analista, que investiga possíveis intenções composicionais dos autores, não com o propósito de desvelar estruturas subjacentes de significação, mas para produzir um metatexto interpretativo que serve de nó intertextual para outras criações. O contexto de escuta, no ato da análise, também precisa ser levado em conta. Já no ato da composição, a recepção é uma projeção a partir da qual o compositor tenta diminuir a distância entre seu “espaço compositivo”, ou seja, o ambiente normalmente isolado em que escreve suas peças e o “espaço de escuta”, local em que a obra encontra o público. (Smalley, 2021).

1.2 – Intertextualidade como ação

“A cabeça é a rádio” seria um possível lema desse trabalho, tanto da tese como da peça criada. Concebo a intertextualidade tal como pensada pelo filósofo da linguagem e teórico da literatura Mikhail Bakhtin (1895 – 1975), para quem as palavras seriam entes “povoados”. (BAKHTIN, 1995). Ou seja: todo texto existe a partir da correlação com textos pré-existent.

Uma intertextualidade cuja alegoria é o conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, de Jorge Luís Borges, do livro *Ficções*. (BORGES, 2007). Neste conto, o personagem-título, um autor do século XX, quer reescrever o clássico de Miguel de Cervantes, publicado no século XVI. Seu intento, nunca realizado por completo, não é recriar, citar, plagiar ou copiar mecanicamente

Cervantes, mas permitir que o Quixote ressurgisse de sua pena, palavra por palavra. Borges chega ao ponto de cotejar passagens do original de Cervantes com as escritas por Menard e conclui que os significados que se pode extrair de cada trecho, mesmo estes sendo idênticos, são diferentes ou mesmo antagônicos, porque o que um romancista espanhol do século XVII escreve sobre algo como a História, o militarismo ou a literatura, por exemplo, é totalmente distinto do que diria um romancista francês (Menard), no século XX, já sob a influência de outros autores e ideias.

Este conto, além de uma alegoria da reescritura, é uma ode à leitura como um ato de criação. Um autor e sua obra jamais estão isentos da influência dos tempos, mas a obra, por sua vez, ganha certa autonomia de seu criador, tanto porque depende da maneira como será lida pelo público, como também porque se transformará ao longo dos anos, sofrendo influência de novos textos e contextos. A intertextualidade é, portanto, um mecanismo correntemente explorado em literatura, não só teoricamente, mas também como um dispositivo criativo em autores como Borges, que vai aludir a essa eterna trama dos textos, por exemplo, no célebre conto *A Biblioteca de Babel* (BORGES, 2007).

Na música, a intertextualidade vem sendo estudada por autores do campo da musicologia que, em suas análises, se ocupam de pensar sua significação relacionando-a a elementos da vida e a outras obras e textos. Do ponto de vista dos compositores, é possível apontar mecanismos intertextuais como a paródia, a citação, a ironia em obras de todos os períodos e estilos, mas é a partir do século XX que este tipo de procedimento passa a ser central na estratégia dos compositores. (Hatten, 1994 p. 219).

A concepção de intertextualidade “radical”, ou seja, como algo que nos faria olhar para todas as obras como sendo derivadas de um texto maior que as enreda, trataria, para Hatten o problema de, por um lado, obliterar a individualidade das obras e de outro, transformar-se num looping infinito de correlações e significados. O musicólogo estadunidense propõe um olhar conciliatório que preserva, de um lado, uma visão da obra como texto dentro de um contexto e, de outro, sua singularidade. O autor considera que uma peça musical equilibra as “exigências rivalizantes de inter-relação e individualidade” (Hatten, 1994, p. 211). A dosagem entre o que é próprio da influência de um estilo ou uma escola e a individualidade do compositor é um jogo e gera aquilo que Hatten chama de *estratégico* dentro de um determinado *estilo*, ou seja: quando a compositora ou compositor estabelece uma relação de pertencimento ao estilo ao mesmo tempo em que joga com suas características, subvertendo seus limites.

No campo da interpretação, López-Cano (2020) fala de “intertextualidade hermeneuticamente vinculante” (p. 58), que ressalta os nós intertextuais que duas ou mais peças

compartilham e que podem ser utilizados para produzir uma análise. Um exemplo é quando determinado compositor utiliza mecanismos semelhantes (motivos, gestos) em música vocal e em música instrumental. Isto oferece uma oportunidade interpretativa. López-Cano usa a comparação entre uma ária da ópera *Idomeneo* Rei de Creta com procedimentos do Concerto para piano nº20 k.466. Se Mozart utiliza de certos procedimentos na ópera justamente quando narra uma tormenta marítima, isto permite ao autor vincular o Concerto 20, onde tais procedimentos reaparecem, ao gênero *Ombra e Tempesta* (sombra e tempestade), e com isso produzir uma importante reflexão sobre a representação do horror e do terror em música. (A análise cênica do concerto nº 20 aparecerá no capítulo sobre Vetores).

A intertextualidade interartística é, por sua vez, o aporte de outras modalidades e expressões artísticas no processo de exegese musical. Como exemplos, em suas análises, López-Cano utiliza pinturas ou obras da literatura para classificar obras musicais, com seus afetos e perspectivas de escuta. Por fim, há ainda o que o autor chama de processos intertextuais que, ao se sistematizarem, conformam redes ou campos semióticos.

A sistematicidade no uso da intertextualidade pode ir muito além dos meros usos dicionarizáveis. O trânsito contínuo por uma rede de intertextos de diferentes peças que colaboram com sua interpretação pode nos falar da existência de um campo semiótico intertextual mais definido. Se trata de um espaço onde convergem continuamente os conteúdos estéticos de um ou uma compositora, uma geração ou período em que aparecem diferentes obras. (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 59. tradução do autor) ⁵

Alguns exemplos de campo semiótico intertextual citados por López-Cano são temários consolidados no imaginário do público: o amor proibido (*Romeu e Julieta* e *West Side Story*) o *gaucho* na música popular argentina. Na música brasileira, poderíamos citar ainda os “temas de tipo Xangô”, recorrentes na música de Villa-Lobos e Baden Powell. Aliás, os orixás das religiões afro-brasileiras são ótimos exemplos para exemplificar o que são campos semióticos intertextuais, já que a cada um deles atribui-se um conjunto de símbolos e signos: células rítmicas, claves, cores, comportamentos.

⁵ La sistematicidad en el uso de la intertextualidade puede ir mucho mas allá de los meros usos dictionariales. El tránsito continuo por una red de intertextos de diferentes piezas que colaborán a su interpretación nos puede hablar de la existencia de un campo semiótico intertextual más definido. Se trata de un espacio donde convergen continuamente contenidos estéticos similares dentro de un estilo de un o una compositora, una generación o período en que aparecen en diferentes obras.

A peça que compus, por sua vez, é um *épico de navegação* que fala sobre América Latina e sobre os dois idiomas principais do continente: o espanhol e o português. É ainda futurística e distópica e tenciona os limites entre ficção e obra documental. É sobre estes campos semióticos intertextuais que se estruturou o texto-mapa e, a partir desse texto, a composição e a montagem. Estes campos se interconectam com outros: a ideia de fronteira, o confronto e as aproximações entre dois idiomas irmãos, a imigração no mundo contemporâneo e o imperialismo.

Um primeiro planeamento da obra também utilizou a cronologia dos fatos, a trajetória do submarino para criar os campos de signos. Neste primeiro momento, ainda antes da criação do texto-mapa, esse planeamento se expressou na forma de uma tabela (tabela 1).

Tabela 1 - Planeamento formal de Inalámbricos

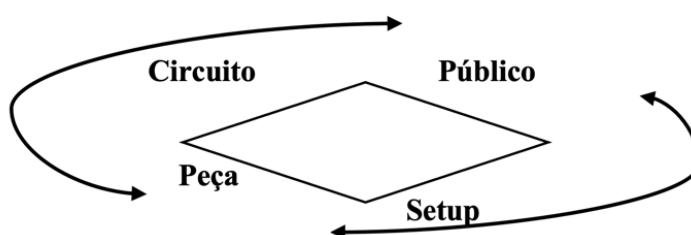
SEÇÕES	ARGUMENTO	ATRIBUTOS	VOZ	SONS	CURVA SONORAS	ESTADO EMOCIONAL	AÇÃO	AMBIENTE	PROCEDIMENTOS	REGISTRO/SUPORTE
1.O PORTO	Um homem e uma mulher preparam uma partida	- Incerteza - Expulsão - Busca por saídas - Decepção - Coragem	Ela: Espanhol Ele: Português Diálogos, constituição de uma língua comum Texto falado, truncado, entrecortado. Surgimento dos primeiros neologismos, como a "Xalufa".	- Ruídos da construção do aparato de navegação - Água, superfície e submersos em rio pequeno.	- Caráter introdutório - Relação entre som referencial e abstrato. - Uso do som referencial para trazer a escuta do ouvinte. - Vozes maviosas, quase-fantasmagóricas	- Incerteza - Conflitos e ironias entre os dois, mas colaboração e amor.	- Homem e mulher chegam ao porto, encontram o barco que encomendaram. Se decepcionam com ele mas resolvem seguir viagem. - Sugestão do não-lugar.	Cidade portuária - Não-lugar - Pequeno Rio como porto de partida.	Textuais: - justaposição de linguagens (Português e Espanhol) Nascimento de uma linguagem comum. Musicais: apresentação dos sons que constituem a unidade da peça. - Mostrar a correlação entre as vozes e camadas narrativas. - Texturas longas, poucas interferências. - Canções lânguidas.	- octafônica - Binaural
2. O RIO	Encontram o estrangeiro.	- Intertextualidade musical. - Antenas que captam o que vem de fora.	- Diferenças se acentuam e se amainam. - Surgem interferências - Suspeitas	- Sons de rio maior. - Mais profundidade.	- Cortes entre canções e parte narrada	- Surrealidade - Delírio	- Homem e mulher navegam rio abaixo. Dialogam. Tentam achar uma língua comum. - Começam a suspeitar de que há mais alguém a bordo	- Rio maior, com seus sons e interferências radiofônicas.	Textuais: aumento dos diálogos. Sons que vem de fora começam a interterir mais. Musicais: As canções são como um "rap", faladas e declamadas, na maioria das vezes. - As colagens se adensam.	- octafônica - binaural
O MAR	- Dúvida sobre o que fazer com o estrangeiro - Desfecho ambíguo	- Exaltação - Ápice - Descoberta, - Solução?	?	- Sons de superfície marinha, com pássaros, mas tornados surreais.	- Complemetariedade entre canções e partes narradas	?	- Encontram o terceiro ente dentro da embarcação. - Se perguntam o que fazer com ele		Textuais: - diálogos de desfecho? - Texto final Musicais: Canção final	- octafônica - binaural

Fonte: o autor.

Além desse modelo intertextual que orienta as análises e a composição, há também a ação intertextual em seu uso mais corrente: citações diretas ou indiretas, paródias, ironias e colagens fizeram parte do processo de composição, principalmente da camada narrativa da *Rádio continente*, uma estação de rádio fictícia que se tornou parte fundamental da narrativa sonora. Por fim, tem-se ainda a metalinguagem como uma das constantes desse processo. No texto e na música de Inalámbricos há remissões ao material teórico estudado e um desejável intercâmbio entre conceitos e processos estruturantes da peça. Há uma identificação deliberada com o que Salzman e Desy (2008) chamam de exposição da “processualidade” na música-teatro.

1.3 – Os campos de força da música-teatro: peça, público, circuito, *setup*

Figura 3 - Um diagrama de forças para a música-teatro



Fonte: autor.

O advento da música eletroacústica na primeira metade do século XX ampliou o universo sonoro à disposição dos compositores, liberando-os da nota musical, da ergonomia convencional dos instrumentos, dos sistemas harmônicos e rítmicos e, em alguns casos, até mesmo dos intérpretes. A exploração da vocalidade e dos elementos teatrais da música contemporânea também amplificou nossas possibilidades expressivas. O que tais transformações talvez não tenham trazido é um significativo aporte de público aos ambientes em que circulam essas músicas. Há uma “brecha” entre intenção e recepção, nas palavras de Smalley (2021), e uma distância do público.

Tal percepção se amplifica quando observada a partir do sul-global. Essa é, inclusive, uma preocupação coletiva do grupo de pesquisas *Práticas Sonoras Contemporâneas de Borda*, que integro com esta pesquisa. Pensar o mundo a partir do Sul-Global e produzir epistemologias nossas tem sido uma vertente política desenvolvida em textos acadêmicos, manifestos políticos, artísticos entre outros. É preciso produzir uma contrarresposta à globalização, navegar a contrapelo, valorizando novas epistemologias produzidas nas periferias do capitalismo.

A consideração desse circuito no planejamento de uma peça implica em escolhas estéticas e políticas. Esta pesquisa sente a necessidade de investigar mais a fundo de que maneira expressões artísticas como a música e o teatro podem colaborar umas com as outras para trazer ao mundo obras que considerem o público e o circuito cultural em que se inserem, buscando se comunicar sem perder seu caráter experimental.

Decisões como o gênero de uma peça, seu hipotético público e circuito, o tema que se quer abordar materializam-se num *setup*. O termo, que tem uma ampla possibilidade de usos e significados, foi citado pelo cineasta David Lynch (1946 – 2025) em escritos e entrevistas em que fala sobre seus processos de criação.

Tudo que eu necessito é um *setup*. Se eu tenho uma ideia para uma cadeira, eu tenho uma marcenaria. Se eu tenho uma ideia de uma pintura eu preciso de um lugar onde fazer essa pintura [...] é muito importante ter um *setup* para realizar essas ideias”. (LYNCH, 2020).

Qual seria, portanto, o *setup* para uma peça de música-teatro como a minha? É claro que essa é uma pergunta que pode ter respostas materiais, objetivas sobre suporte, cenário, orquestração, mas se olharmos em direção a outro polo do diagrama da figura 4, para o circuito, podemos tecer considerações acerca da viabilidade econômica ou portabilidade de um *setup* e orientar decisões estéticas de acordo com esses fatores. São escolhas que determinam ou podem ser determinadas por questões políticas, na disputa por recursos públicos e no desejo de maior comunicabilidade com o público.

Marcos Balter, compositor brasileiro radicado em Nova York, na aula inaugural do SIMPOM XXIII (2022)⁶ falou sobre sua peça PAN, que é criada e recriada em processo colaborativo com comunidades específicas, como grupos de refugiados, grupos mistos de crianças e idosos. Numa espécie de “metodologia do tempo presente”, a própria natureza colaborativa da peça suscita um *setup* moldável a cada nova realidade de montagem. O mesmo se pode dizer de *El Cimarrón*, de Henze ou do *Monólogo de Bagdá*, de Alejandro Viñao, obras

⁶ Simpósio Brasileiro de Pós-graduação em música, organizado pela UNIRIO.

que fazem parte do inventário de análises do capítulo 2 dessa tese. Há nessas duas obras, eminentemente políticas, um *setup* leve, “de guerrilha”, que lhes confere portabilidade e plasticidade quanto ao circuito em que são veiculadas. A obra de Viñao, por exemplo, para soprano e eletrônica, segundo a bula, é para ser apresentada ao vivo, mas funciona de maneira quase integral quando escutada como um simples fonograma. O *setup* de *El Cimarrón* determinou a própria obra. Henze a realizou a partir de um processo colaborativo e de pesquisa de sonoridades junto ao primeiro ensemble. Na ópera eletroacústica *Helena e seu ventríloquo* (2019), além do processo colaborativo entre o compositor Daniel Quaranta e a soprano Doriana Mendes, o *setup* emerge como causa e consequências de dispositivos de contraposição, como exterior e interior, aparições da personagem gravada e outras ao vivo, além da triangulação da personagem, seu duplo e os objetos filmados, em diálogo com a tradição do chamado teatro de objetos (Quaranta e Mendes, 2020).

Em Inalámbricos, pensar o *setup* foi algo decisivo para determinar as hipóteses centrais da pesquisa, ferramentas e métodos de criação. Decidi que seria uma peça para vozes e eletrônica. A voz assumindo esse papel central de vetor que carrega a missão de transformar texto em outro texto, em textura, em música, em emoção.

Na peça encenada ao vivo, o público permanecerá a maior parte do tempo no escuro. Essa é uma decisão sobre *setup* que a vincula a um gênero, a música acusmática. Ao mesmo tempo, ao retirar o elemento visual desta peça me vi obrigado a lidar de maneira mais frontal com a questão da referencialidade. A vinculação de um som à sua fonte, tema que fomenta um grande debate entre teóricos e compositores de música eletroacústica, desempenha um papel de mola propulsora do processo criativo. No escuro, a criação musical, ou seja, a totalidade sonora da peça, se vê impelida a sustentar a dramaturgia. Se, por um lado, os vínculos mais explícitos às fontes são ferramentas com as quais se cria com maior facilidade ambiências ou ações, a “ambiguidade imaginativa” da situação acusmática (Smalley, 2021) impele a criação sonora em direção a um jogo mais complexo.

Encobrir ou revelar as fontes sonoras foi uma dinâmica central deste processo criativo. Estamos falando de uma aventura a bordo de um submarino. Existem água, motores, sons da floresta, falas e uma rádio onipresente. A produção de sentido, ou de sentidos e sensações, entretanto, só se dá, no contexto de um trabalho como esse, quando não se fica aprisionado nem na ideia de mimese completa e nem tampouco na total abstração. Alguns procedimentos que apareceram nas análises de obras de outros compositores e também na minha apontam para momentos em que esse jogo entre um som referencial, descritivo e objetos abstratos compõe uma trama dramatúrgica importante para a estruturação de um discurso sonoro.

Rodolfo Caesar (2010), ao falar sobre análises de peças eletroacústicas, faz uma crítica ao que chama de “desreferencialização” da música concreta, vendo nesta atitude uma espécie de recuo de Pierre Schaeffer em direção ao formalismo. “Onde estão as locomotivas, as tosses, as tampas de lata girando”? chega a se perguntar o compositor para quem a proposta de uma escuta reduzida resultou em um “descarte contextual e intertextual”. (CAESAR, 2010, p. 5). Autores como Zampronha (2025) e Smalley (1997) apontam como uma característica inerente ao ser humano a atribuição de causa e comportamento ao que escutam.

2 – ANALISAR, COMPOR, ANALISAR

Se uma notícia de jornal é o ponto de partida para compor, é importante também determinar o ponto a partir do qual se realizaram as análises, espinha dorsal dessa pesquisa. O “analista-exegeta” (López-Cano, 2020) estabelece e considera seu contexto de escuta como determinante para a análise que vai realizar. No meu caso, a escolha do repertório a ser analisado se deu por um conjunto de afinidades e intenções, mas também por encontros. As peças analisadas são obras de música-teatro ou eletroacústicas que exploram a vocalidade, as relações entre as significações extra e intramusicais, as fronteiras entre a chamada música de concerto e a música popular. São obras que coincidem com meus propósitos por sua intenção política expressa ou latente e pelo diálogo que suscitam.

Algumas peças foram analisadas mais detalhadamente, como *El Cimarrón*, de H. W. Henze ou a primeira parte do *Monólogo de Bagdá*, de Alejandro Viñao. Estas duas peças me interessaram por afinidades estéticas, mas também porque a primeira traz a narrativa de um compositor da tradição austro-germânica falando de um tema latino-americano e a segunda é a visão de um latino-americano sobre um tema fundante da atual ordem global: a guerra do Iraque. Em outros casos, a análise foi guiada pela importância histórica da obra, como *Visage*, de Luciano Berio, incontornável quando se está pesquisando a música eletrovocal e suas possibilidades discursivas (MENDES, 2018).

Com o início da composição, o diálogo com as canções populares latino-americanas se estreitou. Primeiro, por causa das gravações de campo, em que muitas vezes, esse cancioneiro emergia na voz dos cantores de rua e nas rádios e aparelhos sonoros que se espalham pelos centros urbanos. Em segundo lugar, esse vínculo também se fortaleceu por causa da busca de procedimentos intertextuais em algumas canções. A forma como os compositores articulam

texto e música na canção popular do século XX, em especial na música brasileira, acabou surgindo como uma vereda possível e inesperada que irrigou o fluxo do trabalho. Voltaremos a elas no capítulo 3.

Lista das obras analisadas:

- El Cimarrón - W.H Henze
- O Monólogo de Bagdá - Alejandro Viñao
- Visage – Luciano Berio
- Crystal Counterpoint - Åke Parmerud
- 1º mov. Concerto nº 20 de Mozart, K466 para piano e orquestra

Ao longo desse percurso analítico, houve uma maior preocupação com procedimentos intertextuais das obras e com a articulação dramática das peças ou trechos analisados. Procurei produzir um seccionamento orientado a partir da ideia de cenas e sequências de cenas, ainda que se tratasse de peça instrumental ou acusmática. Busquei compreender a estratégia de articulação dessas cenas e como surgiam trajetórias narrativas. Há um interesse pelo papel que desempenha a referencialidade nessa articulação.

2.1 - “Você tem que continuar repetindo”: o *Monólogo de Bagdá*, de Alejandro Viñao

Primeira parte: Kamil: a sound that calls your name

Duração: 08'16”

Esta peça de Alejandro Viñao para soprano e eletrônica é narrada por uma mãe que primeiro se dirige a um filho ausente e, em seguida, essa mesma voz expressa uma polifonia de vozes que invadem seus enunciados. Essa polifonia, em literatura, remete a procedimentos como o discurso indireto livre (Bakhtin, 1995). Nesse tipo de construção textual, há a incorporação do discurso do outro pelo narrador. No caso específico, vemos uma mulher imersa nos sons do cotidiano de uma capital em guerra e atravessada pelos discursos que legitimaram a invasão do Iraque pelas tropas dos Estados Unidos em 2003. Composta em 2007, o *Monólogo de Bagdá* gravita sobre o tema das *fake news*, termo que sequer era chamado por esse nome naquela época, mas que tomou proporções catastróficas desde então.

O *setup* é: soprano e eletrônica - difundida em stereo. Na gravação analisada, a intérprete é a cantora britânica Francis M. Lynch. A princípio, parece que ela dará voz a uma só personagem, a mãe de Kamil, um jovem a quem repetidamente chama pelo nome e de quem conta a história trágica, mas esta mesma voz se abre numa multiplicidade de outras “vozes”. Através de estratégias como o uso da ironia, diferentes entonações, relações rítmicas, forma de vocalização do texto - que flui entre o canto e a fala - entram em cena muitos outros personagens e vozes. O jogo entre a voz e a eletrônica tem um papel fundamental nessa dramaturgia. Por vezes, somos convidados a ouvir o discurso interior da mãe e seus momentos de desespero. Em outras cenas, somos levados para a plateia de um seriado de comédia. Tudo isso partindo de um mesmo corpo, uma mesma intérprete, capaz de emitir diferentes “vozes”.

A análise da primeira sequência de cenas tem duas perguntas de base: a) de que modo as relações de ligação com a fonte sonora podem me ajudar a refletir sobre a construção narrativa da peça; b) de que maneira essas estratégias trabalham em relação ao tema central da peça e sua rede intertextual.

A eletrônica atua em múltiplas camadas do espaço composto, produzindo complementaridade espectromorfológica com gestos vocais. Smalley (2021) sugere que a prerrogativa para uma boa realização de música mista seria uma “proporção de conteúdo acusmático que atue dentro do gesto e do comportamento”. (SMALLEY, 2021, p. 36).

Na parte eletrônica, há momentos de intensa troca de informações com o que é cantado ou falado, quando bumbos graves, de música *pop*, ajudam a ritmar falas ou estabelecem ritmos que formam quase um *rap* com o que está sendo falado ou cantado (5’14). Em outras situações, os sons eletrônicos complementam os gestos vocais com ressonâncias, estabelecendo espaços imaginários. Isso ocorre quando o texto se refere a elementos como o vento ou as pipas no céu.

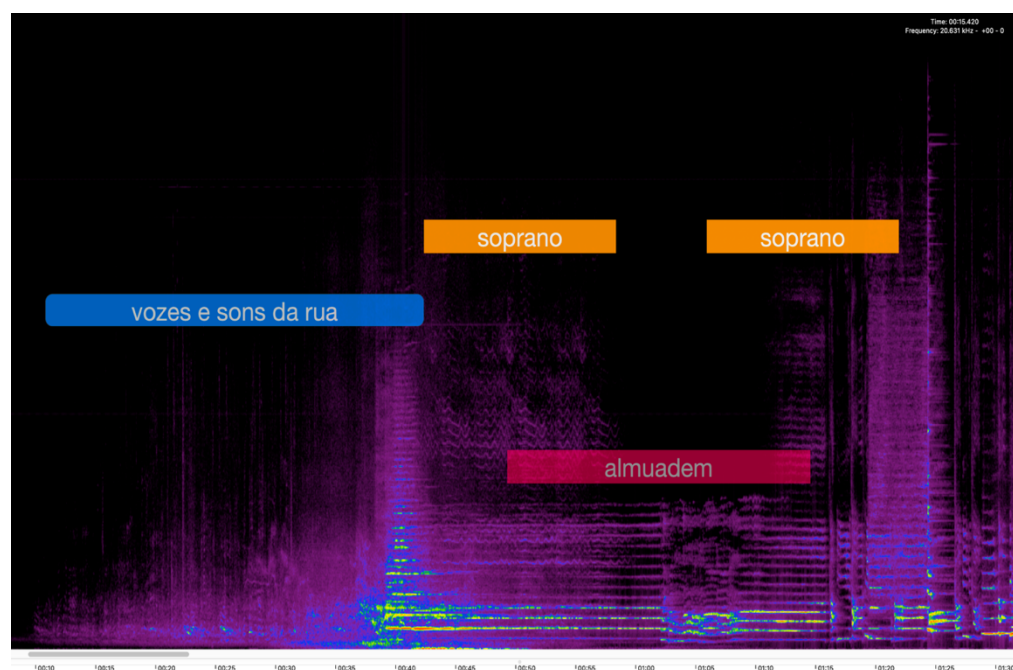
Há momentos de extrema referencialidade. Um deles ocorre logo no início, quando se escuta o vozerio de uma grande cidade, um aglomerado de pessoas que podem estar em um mercado ou praça pública. Outro exemplo são os sons de auditórios aplaudindo, ao estilo das comédias de *sitcom*. (4’58”). Este som se transforma numa ferramenta dramatúrgica de transição entre cenas e também recoloca a posição de escuta. Abaixo, há um croqui (tabela 2) do que seriam as cenas da primeira parte da peça:

Tabela 2 – Divisão das cenas de O Monólogo de Bagdá

CENA	REFERENCIALIDADE	VOZ/TEXTO	ELETRÔNICA
1 - Introdução 00 00	Introduz o espaço geográfico, o território cultural e as vozes.	Locução marcada/canto	Complementa os gestos a partir de ressonâncias e cria os espaços da narrativa.
2 - Introdução do problema. 03 00	Uma mãe fala sobre as dificuldades de se convencer um filho a fazer algo.	Falada; Irônica. Transversalidade maternidade X geopolítica	Objetos iterativos esparsos
2.1 – “Insurgência da mente” 04 03	Interior da mente da mãe. Inquietude. Sons sobre o tempo. Pulsos regulares e irregulares.	Começam a aparecer palavras que funcionarão como refrões: “liberate” e “freedom”	Objetos iterativos. Massas sonoras de altura indefinida. Sons repetitivos. Relógios antigos. Tic-tac.
3 - Sitcom 04 53 abre e termina com aplausos	Aparecem os primeiros raps. Adensamento da ideia de repetição	Refrão rítmico: “ <i>no, not that George</i> ”.	Bumbo grave, rítmica pop.
4 – Flying kites 05 45	Rua, pipas, música árabe; No refrão “Kamil flying kites”, ar, flutuação.	Voz falada. Traz de volta a rua. Apresenta pela primeira vez o refrão “ <i>Kamil flying kites</i> ”	Cordas iterativas. Frase árabe em resposta ao refrão “Kamil Flying Kites” e sons aéreos.
4.1 – Military Type 06 46	Militar, repetição	Falada. Ritmada. Irônica	Caixa clara.
4.2 – Falsa transição 07 10	Falsa transição, começa, mas é cortada pelo scratch.	Fala irônica, pergunta	Silêncio
4.3 – Volta o Rap 07 15	RAP sobre a repetição	Repetição do refrão “ <i>No, not that George</i> ”	Bumbo grave, rítmica pop.
5 - Nuclear Bomb 07 58	Suspensão	“ <i>We are seeking a nuclear bomb. No, not you and I, silly</i> ”. (Irônica e séria)	Mistério e posterior silêncio.

Esse seccionamento da primeira parte da peça em cenas faz pensar em algumas possibilidades de trajetórias dramáticas para o trecho. A introdução cumpre o caráter de levar o ouvinte para dentro do espaço geográfico e o espaço imaginado da peça. Partimos de um trecho de total referencialidade, quase documental. Estamos nas ruas de uma cidade e ouvimos vozes humanas falando árabe. Em seguida, (26'') um cluster no registro médio-grave avança lentamente enquanto surgem novos sons e vozes. Essa massa sonora cheia de batimentos logo se torna o som liso da voz de um almuadem, religioso árabe que entoa os cantos dos minaretes chamando os fiéis para a oração. A voz feminina da cantora, logo em seguida, sai de dentro da voz do almuadem e começa a clamar por alguém que se chama Kamil. A partir de 01'33'', essa voz começa a interagir com a eletrônica que responde a palavras como *Wind* (vento) e *desert* (deserto), com trinados de instrumentos de sopro e frases musicais que não se complementam. A palavra Kamil vai sendo alongada pela voz e pela eletrônica até que desaparece junto a um objeto sonoro granulado que se rarefaz, em 03'.

Figura 4 - Vozes e referencialidade no Monólogo de Bagdá

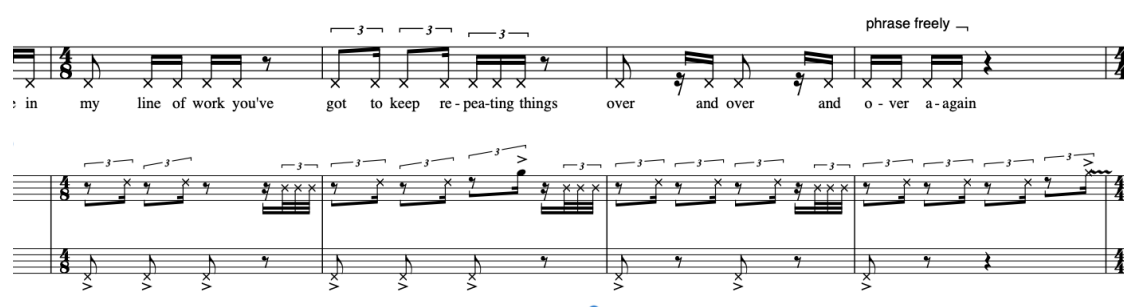


Fonte: autor.

É interessante notar no minuto inicial do trecho, cena da introdução, a presença de três das camadas de referencialidade. Primeiro, uma referencialidade explícita, com as vozes e sons da cidade. Em seguida, a voz gravada do almuadem entoando seu canto produz o que eu chamo de “locução marcada”, ou seja, a presença de vozes das quais reconhecemos diretamente vínculos específicos. No caso, o canto do religioso é uma introdução ao mundo árabe. (Da mesma forma, em seções subsequentes da peça aparece a voz do presidente George W. Bush em discursos mediatizados. Esta também é uma locução marcada). Por fim, temos a voz que canta, saindo de dentro da voz do almuadem e apresentando diante de nós seu chamado por *Kamil*.

Outra categoria que observei foi a presença de palavras ou outros elementos que funcionam como refrões, não no sentido corrente do termo, mas como elemento de repetição que tem funções estruturais e de condução dramática. Essas repetições, que se adensam ao longo do trecho, dialogam com o macrotema da peça, a ideia de que uma mentira contada muitas vezes se torna uma verdade. É interessante notar o papel que desempenha o bumbo marcadamente de música pop que aparece em seções mais ritmadas, que associei ao rap, embora sua incidência ocorra de maneira fragmentada, sem estabelecer loops. Esta interação entre a fala e a eletrônica, produzindo trechos que se assemelham a um rap, pode ser observada abaixo (fig. 5).

Figura 5 - Bumbo de música pop e referência ao rap



Fonte: Alejandro Viñao, 2007.

O timbre e o ritmo da eletrônica, neste trecho, se assemelham a uma base de hip-hop. Em outros momentos, escutamos instrumentos como o clarinete produzindo gestos instrumentais “de catálogo”. Entretanto, a eletrônica nunca se torna completamente um pano de fundo, um playback, devido uma estratégia de interrupções abruptas e colagens. Denis

Smalley (1992 e 1997) desenvolveu a noção de *gestural-surrogacy* (substituição gestual) para pensar as relações entre gestos e suas causas, no ato de escuta. Uma substituição de primeira ordem se dá quando a causa de um som - o gesto e material que o gerou - é identificável, como por exemplo, um pássaro cantando. A substituição de segunda ordem tem por exemplo a música instrumental ou a simulação de gestos instrumentais por sintetizadores. Nesse caso, há o idiomatismo através do qual reconhecemos o gestual executado em determinados instrumentos. Na substituição de terceira ordem, há sons aos quais atribuímos comportamentos e trajetórias e dos quais imaginamos a causa e para os quais podemos atribuir qualidades. Um som pode ser descrito como metálico, ou cheio de ar, por exemplo e isso não significa que seja causado por objetos metálicos ou instrumentos de sopro. Por fim, o estágio da substituição gestual remota, onde há apenas vestígios de gestos. Sons aos quais atribuímos também comportamento, mas dos quais só temos vestígios quanto aos gestos geradores. (Smalley, 1997, pg. 112.)

Estas categorias de Smalley são um *continuum*. Os tipos de substituição gestual são estratificações para descrever a relação dos objetos sonoros com suas possíveis fontes. Em *O Monólogo de Bagdá*, é possível identificar esses extratos e compreender como o compositor os manipula para tecer sua dramaturgia sonora. Há, por exemplo, uma pequena seção (fig. 6) em que podemos observar procedimentos interessantes.

Figura 6 - Gestos instrumentais no Monólogo de Bagdá

The image shows a musical score for 'O Monólogo de Bagdá' with two systems of staves. The top system includes a vocal line (S.) and a piano accompaniment (C.). The bottom system also includes a vocal line (S.) and a piano accompaniment (C.). The score is annotated with red text and green arrows indicating specific instrumental gestures:

- narração misteriosa** (mysterious narration) - points to the vocal line in the first system.
- narração ganha ritmo** (narration gains rhythm) - points to the vocal line in the first system.
- perc. sino agudo.** (acute bell percussion) - points to the piano accompaniment in the first system.
- prato** (plate) - points to the piano accompaniment in the first system.
- instrumento de sopro grave, "como vento"** (low wind instrument, "like wind") - points to the piano accompaniment in the first system.
- percussão, freando.** (percussion, braking) - points to the piano accompaniment in the first system.
- flauta** (flute) - points to the piano accompaniment in the second system.
- flauta freando: encerramento da cena*** (flute braking: end of scene*) - points to the piano accompaniment in the second system.
- contrabaixo elétrico** (electric double bass) - points to the piano accompaniment in the second system.
- começo de nova cena** (beginning of new scene) - points to the piano accompaniment in the second system.

Fonte: Alejandro Viñao, 2007.

Essa cena começa com um som grave, num gesto ascendente, de semitom, realizado com muito ar. É um gesto que reconhecemos como o de uma flauta. Em seguida, surge o som iterativo de um objeto percussivo. Aos 5:34 um contrabaixo elétrico emite uma única nota. Este instrumento, quando aparece ao longo da peça, o faz em situações muito pontuais, jamais cumprindo a função de baixo da seção, mas sempre soando muito caracteristicamente como “contrabaixo elétrico”. Seus ataques de nota única funcionam como uma colagem, como a interferência de outro mundo sonoro dentro do ensemble de música contemporânea. Este, por sua vez, embora “estilhaçado”, parece ser a referência constante do que se escuta na parte eletrônica: sons produzidos por instrumentos de cordas, clarinetes e flautas, todos sempre justapostos em colagens e montagens de música eletroacústica e quase sempre soando como “substitutos de segunda ordem”, ou seja, deixando reconhecer-se em timbre e gesto. Cabe aqui lembrar que instrumentos podem desempenhar um importante papel de camada intertextual, evocando campos de signos por sua simples presença cênica ou sônica (Zampranha, 2025). Nesta pequena amostragem da obra de Viñao, temos a flauta simbolizando o vento, mimetizando-o, conforme instrução da própria partitura; o contrabaixo aparece como um contrabando, uma invasão de uma partícula de música da indústria fonográfica que logo se recolhe.

Voltando ao texto e seus refrões, a frase “Kamil Flying Kites” atua na articulação dramática como um vetor aglutinador. A frase surge sempre evocando o elemento ar e sendo correspondida pela eletrônica com sons de flauta e outros sons flutuantes (fig. 7).

Figura 7 - Refrão “Kamil flying kites”

Ka - mil flying kites? why not?

the baghdad monologue - alejandro viñao

Fonte: Alejandro Viñao, 2007.

2.2 - Procedimentos intertextuais

Uma leitura intertextual possível deste trecho da peça de Viñao surge a partir do cruzamento da temática da repetição na relação entre mãe e filho e na guerra suja de informações e notícias falsas. “*In my line of work, you’ve got to keep repeating*” é um refrão do trecho. A mãe, que se lamenta pela ausência de um filho, lembra que as mães costumam ter que repetir sempre as mesmas coisas para os filhos. É a mesma estratégia que os invasores utilizam para persuadir o povo iraquiano de que seu governante possuía armas químicas. É preciso repetir. A soprano Francis Lynch, intérprete da versão utilizada nesta análise, repete e repete muitas vezes palavras como “*solid intelligence*” ou “*liberate*”.

O tema da invasão e da percepção de que o invasor se sente no direito e mesmo no dever de intervir no território do outro foi apontado por Alejandro Viñao em sua nota de programa⁷ e se expressa, na hora, na forma como os discursos da mulher são invadidos pelos discursos de outros. A mesma intérprete precisa emitir muitas vozes. Há o tom irônico de sua voz falada. Uma ingenuidade fingida. Há os momentos em que ela está emulando o personagem do invasor e sua forma de falar. Há a interação rítmica com a eletrônica, que conduz sua voz quase ao rap e à expressão de desespero e lamento, junto com dissonâncias e sofrimentos.

2.3 - *Visage*: (des)território de experimentação

Duração:

21'08" <https://open.spotify.com/track/73N3pXjyY5i688OqKPFkCc?si=ede61bf540ad47cc>

Composta por Luciano Berio (1925 – 2003) em colaboração com a mezzo-soprano Cathy Berberian (1925 – 1983), *Visage* tem sido uma obra paradigmática, não só por seu pioneirismo como música eletrovocal (Mendes, 2018), como também para se debater a questão da autoria na música contemporânea e a invisibilização das intérpretes, sobretudo mulheres, nos processos de criação. Dorian Mendes descreve o trabalho da cantora e compositora no estúdio, na produção da obra:

Ela improvisou uma série de monólogos, cada qual baseado num repertório de gestos vocais e material sugerido a partir de um modelo linguístico dado (do inglês, do hebraico e do dialeto napolitano), embora não usasse nenhuma palavra de tal idioma. Sessões de risadas (de diferentes tipos entre alturas e ritmos), sons de respiração, suspiros,

⁷ <http://www.vinao.com/Baghdad%20Monologue-programme%20notes.html>

gemidos, gritos, susto, pequenas interjeições, lamento, choro, murmúrio são os outros materiais, advindos da paralinguagem, improvisados por Berberian para constituir o corpo vocal da obra. (Mendes, 2018, pg. 121)

Visage foi composta em 1961 e foi criada como um programa de rádio. Como em outros países da Europa, as rádios públicas desempenhavam, por essa época, um papel fundamental como laboratório de experimentação dos compositores de música contemporânea. Berio descreve sua obra como um tributo ao rádio e um experimento entre linguagens:

Quando eu estava compondo *Visage*, o que me atraiu, como sempre, foi a pesquisa pensada como forma de ampliar as possibilidades de aproximar processos musicais e acústicos, e como forma de encontrar equivalentes musicais de articulações linguísticas. Por isso, a experiência da música eletrônica é tão importante: ela possibilita ao compositor assimilar no processo musical uma vasta área de fenômenos sonoros que não se enquadram em códigos musicais pré-estabelecidos (BERIO, s.d.).

Visage, para além da incontornável importância histórica, tem, para as hipóteses de minha pesquisa, alguns atributos importantes: a) é uma peça para voz e eletrônica em suporte fixo; b) constrói sua narrativa apoiada na exploração da vocalidade expandida; c) é metalinguística; d) conduz sua escuta por meio da teatralização (Causton, 1995); e) produz essa teatralização a partir da gestão de trajetórias energéticas e da modulação das remissões sonoras às forças e elementos exteriores ao som (referencialidade).

Há um ponto de convergência entre abordagens distintas da música eletroacústica e dos fenômenos sonoros com relação ao poder da voz como geradora de sentido e identidade. Denis Smalley (1992) a coloca entre seus campos indicativos principais, ao lado do gesto; Causton afirma que o próprio Berio era sensível ao “excesso de conotação” que uma voz carrega consigo. Se tanto para Berio como para Smalley a força de ruptura e invenção da música eletroacústica reside em sua capacidade de trazer um largo mundo sônico para dentro do universo da composição, o lugar da voz nesse novo contexto musical também é potencializado.

Com algumas exceções, quando a voz emerge, mesmo processada e emitida por um aparato eletrônico, identificamos sua fonte. Há um ser humano, ou um simulacro, que vocaliza. Pode falar, sussurrar, gritar algo e, com frequência, nossa atenção se desvia da tentativa de identificar a fonte sonora para estabelecer um elo emocional com o emissor dos sons vocais. O que ele sente? O que quer comunicar? Em *Visage*, sabemos que não será possível contar com os significados das palavras, mas com outras formas de significação produzidas, inclusive, por aproximação e distanciamento com as palavras. A única que aparece integralmente ao longo da

gravação é "parole", sussurrada duas vezes. Esta palavra, que significa *palavra* em italiano também remete à distinção saussuriana entre "*langue*" (idioma) e "*parole*" (fala). De resto, o que se escuta ao longo dos 21'08" de duração de *Visage* é um discurso verbalizado que é construído a partir de fragmentos de inflexões do hebraico, do inglês e do dialeto napolitano, permitindo o surgimento de um vocabulário próprio.

Além desse idioma imaginário, há ainda em *Visage* outro elemento de estranhamento. Como apontado por Causton, é em apenas um trecho muito específico (6'39 - 7'13) que se pode atribuir uma relação de causa e efeito referenciais entre a voz e os sons eletrônicos. Nesse momento, a voz parece reagir a uma agressão, representada pelos sons constantes que se assemelham a golpes. Com exceção desse trecho, a relação entre a voz e a eletrônica é de complementaridade, num jogo que vai se adensando aos poucos e no qual não se pode atribuir funções hierárquicas, como "solo e acompanhamento", "figura e fundo".

Há um discurso vocalizado e sons que rebatem, afirmam e negam. Aos poucos, a eletrônica também passa a expandir ou mimetizar os gestos vocais, como em 2'48", momento em que uma gargalhada é ecoada por um objeto de textura iterativa na eletrônica. Por volta de 4'30', a voz assume, por um breve instante, um primeiro plano enquanto a eletrônica forma texturas mais ao fundo, mas esse esquema logo se desestabiliza, com a eletrônica tomando a frente. As alturas definidas surgem por volta de 15', com notas longas cantadas, acompanhadas pelos sons. Ao fim, há uma completa dissolução e mistura homogênea da voz e dos elementos da eletrônica.

Essa breve descrição de eventos mostra alguns momentos-chave do processo de gestão da energia ao longo da peça. Há na compreensão dessa dinâmica aquilo que Causton chama de teatralização. O termo se refere à necessidade humana de atribuir relações de significação entre elementos e de contextualizá-los numa determinada visão de mundo.

A experiência da música eletroacústica inevitavelmente engendra em nós imagens mentais que têm suas raízes em outras partes da vida. Se quisermos refutar a afirmação de que toda música eletroacústica é inerentemente teatral, devemos, no entanto, admitir que a tendência de invocar elementos de teatro para 'completar' a experiência da música eletroacústica faz parte de nossa humanidade: o teatro está na mente. (CAUSTON, 1995, p. 17, tradução do autor) ⁸.

⁸ The experience of electroacoustic music unavoidably engenders in us mental images which have their roots in other parts of life. If we are to refute the assertion that all electroacoustic music is inherently theatrical we must nevertheless concede that the tendency to invoke elements of theatre in order to 'complete' the experience of electroacoustic music is a part of our humanity: the theatre is in the mind.

Este conceito dialoga com o de *source bounding*, de Denis Smalley, que designa nossa "natural tendência de relacionar os sons a suas supostas fontes e causas e relacionar um som a outro, por parecerem ter origens compartilhadas ou associadas". (SMALLEY, 1997, p. 110).

Em *Visage* esse jogo de maior ou menor transparência com relação à remissão do som a fontes exteriores se dá num fluxo que varia de intensidade. O fato das relações entre os gestos vocais e os demais sons nunca estabelecerem um jogo estável, a meu ver, é um dos condutores da escuta ao longo da peça.

Deriva intertextual

A partir de *Visage* os filósofos franceses Gilles Deleuze (1925 – 1995) e Félix Guattari (1930 – 1992) elaboraram hipóteses e ideias sobre voz, música e linguagem. Para os dois autores, mais do que mimetizar constantes de determinados idiomas, o que Berio propõe na obra é uma *desterritorialização* da linguagem. Os autores de Mil Platôs refutam a ideia de que seja possível encontrar correspondências de parâmetros entre música e os mecanismos linguísticos. Para eles, o uso da voz em música é um "eixo de experimentação privilegiado que joga ao mesmo tempo com a linguagem e com o som" (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 121). Ao deixar de cumprir suas tradicionais funções, circunscrita ao universo das notas musicais e da palavra, a voz reconfigura seu lugar privilegiado como geradora de significações.

É somente quando relacionada ao timbre que a voz desvela uma tessitura que a torna heterogênea a si mesma e lhe dá uma potência de variação contínua: assim não é mais acompanhada, é realmente "maquinada", pertence a uma máquina musical que coloca em prolongamento ou superposição em mesmo plano sonoro as partes faladas, cantadas, sonoplastizadas, instrumentais e eventualmente eletrônicas (...) E não importa o que diga o próprio Berio, trata-se menos de produzir um simulacro de linguagem ou uma metáfora da voz, com pseudoconstantes, do que de alcançar essa língua neutra, secreta, sem constantes, toda em discurso indireto, onde o sintetizador e o instrumento falam tanto quanto a voz, e a voz toca tanto quanto o instrumento. Não se pensará que a música não sabe mais cantar, em um mundo que se tornou mecânico ou atômico, mas, antes, que um imenso coeficiente de variação afeta e arrebatava todas as partes fáticas, afáticas, linguísticas, poéticas, instrumentais (...) Deleuze e Guattari, Mil Platôs (1995) P.122

Para se pensar essa vocalidade que se expressa para além das possibilidades significativas de um discurso linguístico ou inteiramente dentro das técnicas e idiomatismos culturalmente atribuídos aos gêneros, Roland Barthes (1915 – 1980) traz a noção de grão da

voz e grão da música (BARTHES, 1990). Esse grão é “o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa” (p. 244). Para percebê-lo é preciso estabelecer, na escuta de uma voz, uma relação que vai para além das mensagens de superfície, que dizem respeito aos códigos estabelecidos, agindo sempre num sentido de inteligibilidade e clareza. O grão seria uma percepção da singularidade, que na escuta se relaciona com o timbre e além, atenta também para movimentos e sons vocálicos, corporais, enfim, tudo o que traz informação e singularidade a uma voz.

Para Doriana Mendes (2018), *Visage* apresenta uma voz sem rosto que ao mesmo tempo é única e múltipla.

Uma linguagem sem referências, na sua hibridação mutante, alquimia fonética de partículas de idiomas pré-existentes. Ao invés de vários timbres e múltiplas vozes, uma única voz tenta retratar a configuração de vários rostos e diversos estados de ânimo. Apesar de sua natureza declaradamente feminina, esteticamente, tal voz carrega essa missão travestida de uma falsa neutralidade. (MENDES, 2018, pg. 113).

A missão de *Visage*, fazer com que se ouça uma voz sem rosto que é muitas vozes, se modificou ao longo dos anos, com a transformação dos contextos de escuta. A discussão sobre a coautoria de Cathy Berberian (1925 – 1983), que demorou a ser reconhecida como compositora da obra, acrescenta outras camadas de significado a esta peça. Notas de programa ou críticas costumam facilmente atribuir estados emocionais à personagem principal de *Visage*. (Causton, 1995), mas a partir de minha análise, acredito que a dramaturgia de gestos vocais dessa obra nos convida a uma escuta que dê conta do múltiplo, numa trama de subtextos e entrelinhas ainda por ser desvelada.

2.4 – Um navegante atrevido: liberdade interpretativa em *El Cimarrón* de W. Henze

*Un navegante atrevido salió de palos un día
Vino com três caravelas
A Pinta, a Niña e a Santa Maria*

Caetano Veloso e Gilberto Gil, Três Caravelas, Tropicália (1967)

Considerado uma obra expoente da música contemporânea de expressão política, *El Cimarrón*, de Hans Werner Henze (1926 – 2012), se coloca na fronteira entre a ópera contemporânea e a música-teatro. O próprio compositor dá como subtítulo da peça “um para quatro músicos” (Henze, 1972). Ao estreitar suas ideias políticas e sua prática composicional, o compositor alemão produziu uma forma de escritura musical inovadora para dar conta de novos fluxos entre música e texto e entre texto declamado e canto. O contexto de realização dessa obra, no auge da Guerra-Fria, com suas consequências na geopolítica da música, junto com a biografia e as ideias políticas do compositor são elementos fundamentais dessa análise.

A aventura de Henze ao produzir *El Cimarrón* é a saga de um “navegante atrevido”. Trata-se de um homem europeu, branco, criado na tradição da música austro-germânica que resolve ir a Cuba e encontra o diário de um ex-escravizado que ainda estava vivo. Em Cuba, Henze encontra na música de Leo Brouwer (1939 -) uma forma de integrar suas ideias musicais aos ritmos populares cubanos. Desses encontros, nasce *El Cimarrón*, uma obra corajosa e singular. Minha análise se deu a partir de uma montagem específica de peça, exibida em dezembro de 2020, online, em um concerto realizado pela Universidade Nacional de Três de Febrero⁹, da Argentina.

Um dos aspectos que me propus observar, e que já havia sido explorado por autores como Weiss (2018) e Ortiz (2017), é de que modo a concepção política de Henze se expressa musicalmente, na obra. Ao conceber uma forma de notação aberta à interpretação, nascida de sessões colaborativas com os intérpretes e gerar, ao mesmo tempo, uma partitura que controla esses fluxos em função da narrativa, Henze coloca em prática suas ideias de uma música revolucionária, libertária.

⁹ Esta montagem foi dirigida por Marcelo Lombardero e contou com o seguinte grupo de intérpretes: Iván García (Barítono), Patricia García (flauta), Martín Marino (violão) e Bruno Lo Bianco (percussão). Regência: Agustín Tocalini.

O caráter político da peça se expressa também na forma como a narrativa é estruturada em primeira pessoa. Tanto o escritor cubano Miguel Barnet (1940 -), quem primeiro ouviu e, a seguir, transcreveu o relato do ex-escravizado Esteban Montejo, quanto Henze em sua composição demonstraram um cuidado na manutenção dos elementos singulares da fala de Esteban. Na peça de Henze, a despeito da fragmentação, seguimos o fluxo de um narrador extremamente empático, que nos conta uma história trágica, mas de quem não nos apiedamos. Sentimos, sim, solidariedade para com *El Cimarrón*, um homem sábio, vivido. Cinquenta anos depois da estreia da peça, essa história ainda reverbera e, mais do que isso, aponta para questões atuais.

2.4.1 - A história de *El Cimarrón* e a trajetória política de Henze

Henze compôs *El Cimarrón* entre os anos de 1969 e 1970. A peça é considerada um marco em sua carreira por expor grande parte das novas linguagens que o compositor vinha experimentando em seus trabalhos anteriores. Tais experimentações, que incluem o interesse por ritmos afro-cubanos, a exploração de novas possibilidades vocais e uma escritura instrumental inovadora, estiveram sempre vinculadas à ideia de uma arte eminentemente política. (HENZE, 1972b; ORTIZ, 2017; WEISS, 2018).

As tomadas de posição políticas do compositor já apareciam em suas criações anteriores. No início dos anos 1960, Henze havia composto a cantata *Jüdische Chronik* (1960 – 1961), que fala sobre antissemitismo. A ópera cômica *Der Junge Lord*, de (1963/1964) versa sobre um futuro sombrio para a Alemanha. *Die Weiße Rose* (1964/1965) é uma fuga dupla escrita em memória da resistência em Munique. Em 1968, o compositor escreve o oratório “A jangada de Medusa”¹⁰, dedicado a Che Guevara, morto no ano anterior pela CIA na selva boliviana:

A Guerra do Vietnã, a rebelião dos negros nos Estados Unidos, a nova esquerda na Europa foram fatores que me forçaram a tomar partido. Não apenas sentar num apartamento e pensar sobre essas coisas. Minha rotina como um homem na sociedade precisava ser revista. Isso mudou também minha forma de trabalhar e eu comecei a escrever música mais conscientemente do que antes – e mais criticamente, mais devagar, com menos autopiedade, menos preocupado com meus problemas individuais e mais identificação com os problemas mundiais. Francamente, eu acho que isso melhorou meu trabalho, tornando-o forte

¹⁰ O título original em alemão é “Das Floß der Medusa”.

e humildade ao mesmo tempo. (HENZE, 1972b, tradução do autor)¹¹

Se os anos 1960 marcam uma guinada política definitiva de Henze, tanto pelas obras que compôs quanto por fatos de sua biografia¹², autores como Weiss (2018), Ortiz (2017) e Cooperman (2011) identificam nos anos de sua formação os elementos determinantes dessas escolhas. Henze cresceu sob o jugo da Alemanha nazista. Nasceu num ambiente rural e teve seu primeiro contato com a música ao ouvir Mozart no Rádio. Recebeu a formação clássica do músico erudito alemão: estudou piano, música sacra, contraponto. Sua trajetória de estudos e trabalho, porém, foi interrompida pelo alistamento militar, nos últimos anos de guerra e, em seguida, pela pobreza dos anos da reconstrução. Seu pai não retornou da guerra e só depois que Henze encontrou um benfeitor que sustentou sua família, de muitos irmãos pequenos, retomou seus estudos em Heidelberg. (Cooperman, 2011).

Nos anos inaugurais dos cursos de verão de Darmstadt¹³, Henze aparece como uma das lideranças. Naquele momento, os interesses do evento se voltavam para o Neo-classicismo de Hindemith e para a música da segunda escola de Viena. Banidos durante o nazismo por serem considerados música degenerada, o atonalismo livre e o serialismo retornam em Darmstadt associados à promessa de uma composição inovadora e libertária. Só que o que se entendia por música libertária não era ponto pacífico naquele contexto. Financiado pelo bloco aliado que vencera a guerra, liderado pelos americanos, os cursos de Darmstadt ao mesmo tempo que se associavam à ideia de desnazificação, cada vez mais se guiavam por uma concepção de música afastada de qualquer engajamento político. Tal visão se tornou preponderante a partir da ascensão de figuras como Karlheinz Stockhausen (1928) e Pierre Boulez (1925 – 2016).

As disputas em torno do papel da música na sociedade em Darmstadt contaram, nestes anos, com as ideias do pensador Theodor Adorno, com quem Henze compartilhava a noção de que a música de vanguarda tem um papel de transformação política. Henze, entretanto, se afasta das ideias de Adorno no ponto em que este último advoga que esta arte de vanguarda deveria ser estilisticamente produzida de modo a entrar em choque com a estética vigente na sociedade

¹¹ The Vietnam war, the black rebellion in the United States, and the New Left there and in Europe are the three factors that accelerated my thought, forcing me to take a more active part. It's no use just sitting back in a flat and thinking about these things. My daily routine and function as a man in society had to be reviewed. This caused my work to change and I began to write music more consciously than before — and more critically, more slowly, and with less self-pity, less concern with my individual problems, or more identification of these with the world's problems. Frankly, I think this has improved my work; it's stronger and more humble at the same time.

¹² Em 1967, Henze adere à União dos Estudantes Socialistas Alemães e também se engaja no Partido Comunista Italiano.

¹³ Os cursos começam a ser ministrados logo ao fim da Guerra, em 1946.

(COOPERMAN, 2011). A partir de 1955, Henze se afasta definitivamente de Darmstadt e passa a morar na Itália.

Seu posicionamento político começa a se materializar em suas composições. O atonalismo e a escritura com rítmica livre passam a dividir espaço com as citações e pesquisa em ritmos populares. Além disso, há um crescente interesse de Henze pelas criações do chamado *Novembergruppe*. Formado por dramaturgos e compositores, entre eles Bertold Brecht (1898 - 1956) Kurt Weill (1900 – 1950), Paul Dessau (1894 – 1979), e Hanns Eisler (1898 - 1962), o teatro musical produzido por estes artistas no entre-guerras, conhecido como MuzikTheatre, fora politicamente engajado em suas temáticas e dialogava com a linguagem musical dos cabarés e da música popular. Segundo Weiss (2018), a forma cíclica de *El Cimarrón* nasce justamente da intenção do compositor em dialogar e superar o formato das canções políticas propostas por esse grupo de compositores.

Ao se deparar com o texto de *El Cimarrón*, Henze de fato encontra a possibilidade de produzir esse ciclo de fragmentos a partir de um relato que não mais fala *sobre* uma vítima da opressão, mas lhe concede a primeira pessoa e tenta interferir o menos possível no que é relatado. Quem apresentou Henze à história de *El Cimarrón* foi o escritor alemão Hans Magnus Enzensberger (1929 - 2022), depois que este teve contato com o livro de Miguel Barnet. Por sua vez, Barnet, poeta, escritor e etnólogo cubano, havia se deparado com esta história numa reportagem de jornal, no começo dos anos 1960. O escritor pesquisava, naquele momento, ritos de religiões de ascendência africana em Cuba. No jornal, encontrou uma entrevista com as duas pessoas mais velhas de toda a ilha: uma mulher de 102 anos e um homem de 104. Os dois haviam sido escravos. A narrativa do homem, que havia fugido do engenho para viver nas montanhas, logo o interessou.

Barnet teve uma série de encontros com Esteban Montejo. Com o tempo, a temática religiosa que os havia conectado passou a dar lugar, nas conversas, a histórias sobre a escravidão, os anos de fugitivo na floresta e a Guerra de Libertação de Cuba (1868 – 1878), da qual Esteban era veterano. Como o próprio Barnet (1980) observa na introdução de seu livro, as divagações e memórias imprecisas aos poucos se tornaram essenciais para o que estava sendo narrado.

Depois de muitos encontros, grande parte deles registrados em gravadores de fita, a *“Biografia de um Cimarrón”* veio ao mundo com uma breve introdução de Barnet e depois um longo relato em primeira pessoa de Esteban. Esta opção, de acordo com Barnet, se deu para que se preservasse ao máximo os aspectos singulares da fala do ex-escravizado. As gírias, a sintaxe própria, o ritmo da fala seriam fundamentais para a concepção do libreto e da música de Henze.

2.4.2 - El Cimarrón, forma geral

A colaboração entre Henze e Enzensberger sobre o texto de Barnet resultou num monodrama composto de 15 seções, divididas em duas partes. (fig. 8).

Figura 8 - Seccionamento de El Cimarrón

PART I		
		Page
I	The World	2
II	The Cimarrón	8
III	Slavery	12
IV	Escape	15
V	The Forest	21
VI	Ghosts	30
VII	The false Freedom	36
PART II		
VIII	Women	42
IX	The Machines	50
X	The Priests	55
XI	The Rebellion	61
XII	The Battle of Mal Tiempo	64
XIII	The Bad Victory	71
XIV	Friendliness	78
XV	The Machete	82

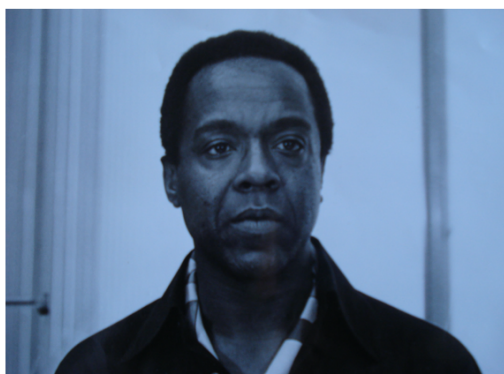
Fonte: HENZE, 1972.

Na primeira parte, são narrados eventos da vida de *El Cimarrón*, desde os anos de escravidão até a sua fuga, a vida isolada na floresta, os espíritos que encontrou e, por fim, a abolição, chamada por ele de “Falsa liberdade”. Na segunda parte, cada seção aborda temas diferentes. Primeiro, fala das mulheres, depois do engenho a vapor, dos padres, da guerra de

libertação. Todos esses temas se articulam como um mosaico que compõe este personagem singular.

A peça é composta para barítono, flauta, violão e percussão. A maior parte do trabalho nasceu de longas sessões de improvisos e ensaios do grupo original, na casa de verão de Henze, na Itália. O primeiro cantor a encarnar *El Cimarrón* foi o americano William Pearson (1934 – 1995). No violão, estava Leo Brouwer. O flautista era o alemão Karlheinz Zöllner (1928 – 2005) e na percussão, o japonês Stomu Yamash'ta (1947). As características e as contribuições desses intérpretes seriam decisivas na composição.

Figura 9 - Primeiro quarteto de intérpretes de El Cimarrón



William Pearson - barítono



Leo Brouwer - violão



Karlheinz Zöllner - flauta



Stomu Yamash'ta - percussão

Fonte: fotomontagem a partir de fotos da internet.

Pearson era um cantor experimentado em técnicas contemporâneas, tendo trabalhado com Ligeti e Kagel; as pesquisas técnicas de Brouwer são marcadamente presentes nas partes de violão e, ademais, o violonista e compositor de Havana foi uma espécie de consultor de Henze em sua abordagem dos ritmos afro-cubanos. A movimentação cênica de Stomu Yamash'ta influenciou a maneira como Henze concebeu a música pensando os intérpretes musicais como sendo também atores no palco.

O interesse pelo aspecto cênico do fazer musical, uma das características da chamada música-teatro, é algo que há muitos anos interessava Henze. Sua primeira peça cênica foi o balé *Boulevard Solitude*, de 1951. Esta peça, segundo o autor, era 50% composta de dança. Tal interesse o guiou até o canto e a exploração cênica do movimento dos instrumentistas.

Sobretudo por meio da ópera italiana, comecei a me dar conta que a presença física da música no corpo é mais forte no cantor por causa da sua voz. Esse processo de fazer a música fisicamente presente ainda me preocupa. Em *El Cimarrón* e *Natascha Ungeheur* (1973), faço visíveis os músicos e eles mais ou menos se tornam atores”. (HENZE, 1972b, tradução do autor)¹⁴

O flautista, por vezes, também é requerido como percussionista e os instrumentistas, em momentos pontuais, emitem falas em megafones, assobios, gritos.

2.4.3 – O tratamento da voz em *El Cimarrón*

O tratamento da voz em *El Cimarrón* reflete a experimentação de Henze e seu interesse por autores que vinham inovando as técnicas de canto e as possibilidades da voz na música contemporânea. Weiss (2018) aponta um alinhamento com os trabalhos dos compositores italianos Luigi Nono, Bruno Maderna e Luciano Berio. Ortiz (2017) ressalta as semelhanças com as técnicas de *sprechgesang* e o atonalismo, indicando Schoenberg e a segunda escola de Viena como possíveis influências.

O que se observa na escritura de Henze, entretanto, é algo extremamente singular. A linha vocal é escrita ora em um alfabeto gráfico próprio, ora vale-se da escrita tradicional, mas mesmo sobre o pentagrama está uma série de elementos estrangeiros à notação comum. Como apontado na bula, o cantor recebe instruções como sussurrar, assobiar, emitir sons secos, fazer glissandos livres, sons guturais e há também trechos em que deve produzir sons entre o cantado e o falado.

¹⁴ when I saw Italian opera and I realised that the physical presence of music in a human body is much stronger in a singer because of his voice. This process of making music physically present is still concerning me today. In *Cimarrón* and *Natascha Ungeheur*, I make even the musicians visible and they more or less become actors.

Figura 10 - Bula da escrita vocal de El Cimarrón

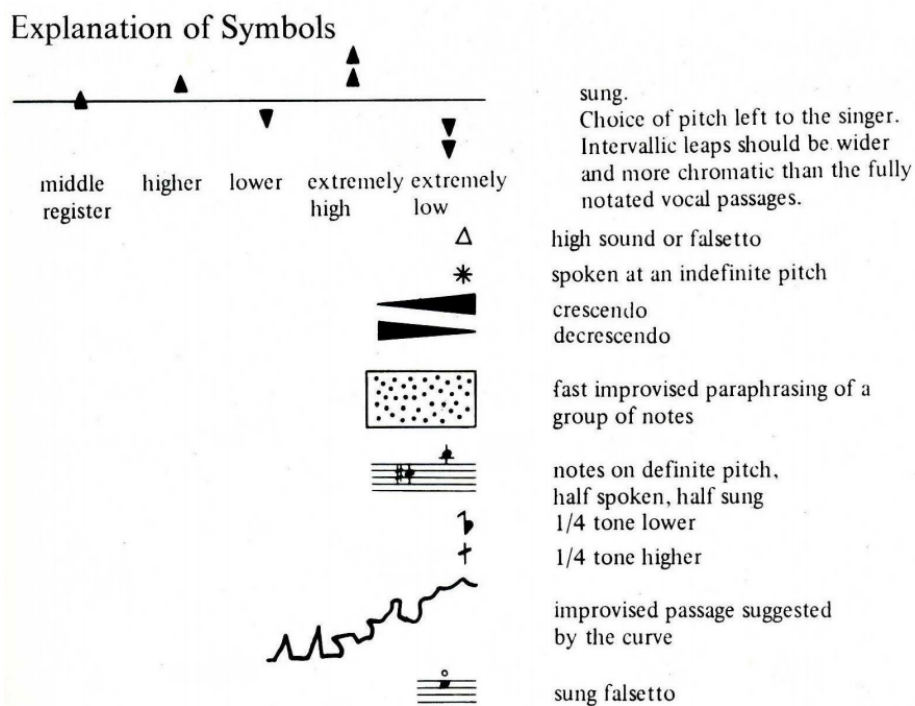


Fig. 1 – Explanation of symbols for the vocal part of *El Cimarrón*.

Hans Werner Henze EL CIMARRÓN

Copyright © 1972 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz, Germany

Copyright © renewed

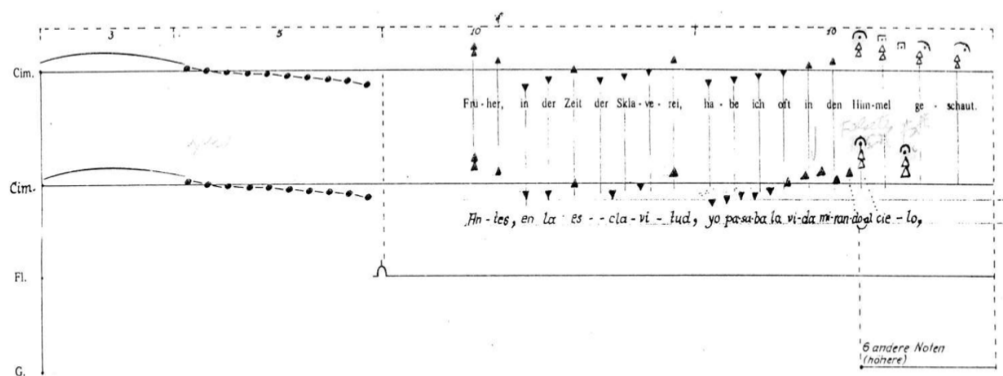
All rights Reserved

Fonte: HENZE, 1972.

Como podemos ver pela bula (fig. 10), na escritura gráfica, uma linha representa o tom médio da voz falada. Os triângulos em cima da linha, acima dela ou abaixo sugerem alturas. Seu agrupamento obedece ao fluxo do texto e é também uma sugestão de ritmo a ser livremente interpretada pelo cantor.

\

Figura 11 - Uso de *word painting* na escrita vocal de El Cimarrón



Fonte: HENZE, 1972

Neste trecho, que é a entrada da voz na peça, essa notação fica a serviço do texto. A palavra céu (cielo em Espanhol e Himmel em Alemão) é atacada na nota mais alta da frase, sustentada com uma fermata, para depois descer em glissando.

Figura 12 - Entre o canto e a fala

Fonte: HENZE, 1972

Neste outro trecho, há a mescla da notação tradicional com notas cortadas ao meio verticalmente, indicadas por Henze na bula para serem emitidas em alturas indeterminadas, “meio cantadas, meio faladas”. Na passagem, *El Cimarrón* conta que os escravizados considerados bonitos poderiam ser levados para dentro da casa dos amos para os abanar

enquanto comiam. *Cimarrón* pontua, com ironia, que os senhores de escravo não faziam outra coisa senão comer. O problema, segundo o narrador, é que quando uma simples mosca caía dentro do prato dos amos, eles gritavam e batiam nesse escravizado. As notas “meio faladas, meio cantadas” incidem exatamente sobre a palavra “gritavam”, com indicação de altura acima das notas anteriores. Um recurso que o intérprete explora mimetizando o possível grito dos senhores de engenho. Em seguida, um corte brusco. Depois de dizer que batiam no tal escravizado, há uma fermata sobre o silêncio, ao fim da qual *El Cimarrón* conclui: “nunca fui criado dos amos”.

2.4.4 - Os instrumentos em *El Cimarrón*

Figura 13 - Martín Marino, violinista da montagem de *El Cimarrón* da UTREF



Fonte: fotograma retirado do vídeo da montagem de 2020.

“A música é sempre parte das ações, ela nunca faz comentários”. (Henze, 1972b).

Como vimos, o narrador principal de *El Cimarrón* é um barítono, mas não é apenas através de seu canto, fala, sons e ações que a narrativa é contada. As partes instrumentais, que nasceram das sessões de improviso do primeiro grupo de intérpretes, poucas vezes servem de mero acompanhamento para o canto. Seu papel é trabalhar junto com a voz num mesmo fluxo narrativo.

Figura 14 - Violonista usa megafone para participar cenicamente da ação

The image shows a musical score for the opera *El Cimarrón*. On the left, a vertical staff lists the instruments: Cim. (Cimbal), Cim. (Cimbal), Fl. (Flute), G. (Guitar), and P. (Piano). The main score is for the violinist, with a tempo marking of 0 1 2 3 4 5 6. The lyrics are in German and Spanish. The violinist's part includes a section where they use a megaphone, indicated by the text 'durch Megaphon' and 'fff' (fortissimo). The lyrics for this section are 'Hal-tet ihn fest!' and 'Agárrerlo, agárrerlo!'. The score also includes a section for the flute, with the lyrics 'Yo se que le dio,' and 'por-que el gri-to:'. The violinist's part is marked with a 'f' (forte) and a 'p' (piano) dynamic. The score is written in a style typical of 20th-century musical notation, with a focus on dramatic effect.

Fonte: HENZE, 1972

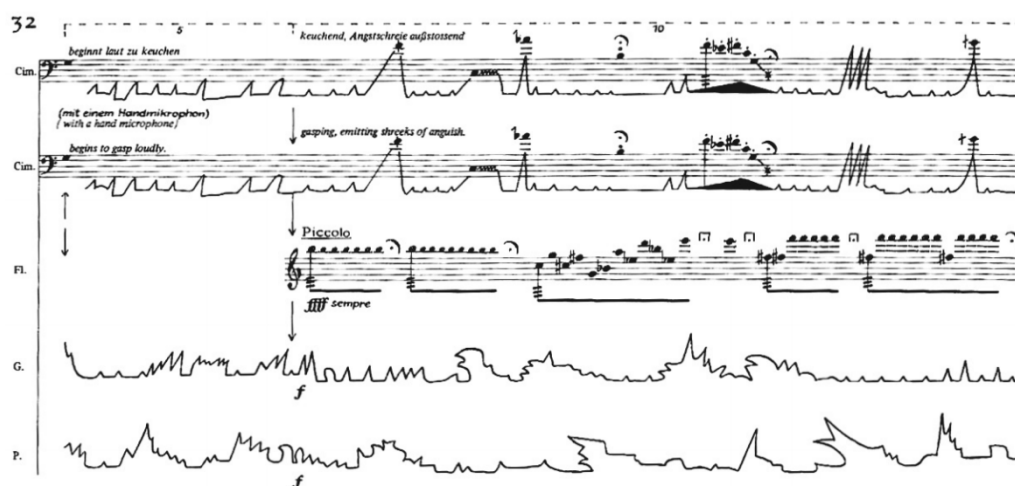
Neste trecho em que *El Cimarrón* narra sua fuga, temos a participação do violonista gritando ao megafone.

Figura 15 - Iván García na montagem de El Cimarrón (2020)



Fonte: site da UTREF

Figura 16 - A Fuga de El Cimarrón



Fonte: Henze, 1972

No trecho ilustrado pela figura 16, que tem duração aproximada de 2 minutos, o violão e a percussão seguem um fluxo de improvisação guiado pelo grafismo. O píccolo toca pequenas

frases de altura determinada, mas ritmo indeterminado. Alguns agrupamentos de altura sugerem pequenas séries atonais, mas nunca são complementados os doze sons antes de repetição. O ritmo é apenas sugerido. Na parte vocal, o cantor tem alturas sugeridas, mas também trechos de improvisação guiados pelo gráfico, além de indicações de interpretação, como “gritando de medo”. O fluxo frenético que se estabelece é um jogo entre os intérpretes e as texturas criadas pela voz e pelos instrumentos, mas também pelos corpos em cena.

3 – FERRAMENTAS DE CRIAÇÃO: TEXTO-MAPA, UST E VETORES

3.1 – Texto-mapa

O texto que surgiu para dar vida a *Inalámbricos* não nasceu com o caráter prescritivo de uma partitura ou de um roteiro de cinema tradicional. A ideia era que funcionasse como um diagrama de forças. (David, 2021). Tratou-se de uma plotagem de dados em busca de sua atualização, no sentido Deleuziano, ou seja: de fazer interagir aquele material para que dele se extraísse algo novo, um caminho. Sílvio Ferraz (2005, 2025) nos Seminários Dispersos em Criação Musical lembra que, muitas vezes, começa suas peças com um desenho ou croqui. Uma das razões para isso é o fato de as artes visuais terem sido, em sua vida, seu primeiro território de experimentação. Da mesma forma, para mim, a escrita sempre foi esse canal inicial para trazer à tona minhas inquietações estéticas. O texto inicial de *Inalámbricos* não é fruto de uma escritura automática, mas é um amálgama dos materiais textuais reunidos em torno da temática da peça, pré-organizados também pelos procedimentos intertextuais observados nas análises. Trata-se de um pré-libreto que nasce desse apanhado rudimentar de materiais, ideias e desejos e que, por sua vez, tem a intenção de se transformar em material gerativo para a composição.

Os textos, no chamado teatro contemporâneo, já recebem esse tipo de tratamento. Na grande maioria das produções em que participo, o dramaturgo é um articulador de forças, que está na sala de teatro de ensaio junto com os atores, pensando propostas, gerando e recebendo *inputs*. Os textos que possam surgir em determinados estágios do processo podem submergir em outros, sendo trocados por ações, ideias sonoras, elipses. Carmen Baliero (2016), compositora de música para teatro argentina, vê o texto como uma “desculpa” para que se canalize e seja canalizado por outros elementos, na dinâmica de colocá-lo em cena:

O texto canaliza os elementos através de uma dinâmica maior, composta pela somatória dos elementos antes mencionados (voz, timbre, fonema, palavra). No teatro, o texto é uma desculpa para canalizar todos os elementos e vice-versa. O motivo pelo qual se escolhe um texto ou outro não é simplesmente para reproduzir fielmente seu conteúdo. O texto, se é teatral, atua como uma forma com sentidos próprios para ser completada por sentidos alheios. Caso não fosse assim, o teatro se transformaria numa forma a ser preenchida. (BALIERO, 2016, p. 55, tradução do autor)¹⁵

Aqui cabe nos determos, por um breve momento, nos conceitos de genotexto e fenotexto, de Júlia Kristeva (1941 -), já trazidos para pensar questões musicais por Tarasti (2002). O fenotexto é o material expresso de uma obra musical ou literária. O genotexto é seu texto gerador, ou seja, o conjunto de forças não necessariamente expressas no que se lê ou se escuta, mas que age de maneira estruturante para a sustentação do sentido. Dentro da metodologia que me propus pesquisar, há a tentativa de observar o movimento ininterrupto que transforma genotexto em fenotexto. O texto-mapa é um exercício de materialização dessa dinâmica.

A seguir, apresento um mapa intertextual escrito sobre o texto-mapa que originou a peça. Neste estágio, o texto encontrava-se com algumas rubricas (didascálicas). A proposta das explicações a seguir não é oferecer um “gabarito” de leitura do texto, mas traçar sobre ele o plano das ideias que o engendrou. Ampliar sua zona intertextual, dinamizar o encontro desses materiais, sempre tendo por objetivo sua transfiguração numa composição musical e cênica.

¹⁵ El texto encauza los elementos a través de una dinámica mayor, compuesta por la sumatoria de los elementos antes mencionados. En el teatro, el texto es una excusa para encauzar todos los elementos y viceversa. El motivo por el cual se elige un texto u otro no es simplemente para reproducir fielmente su contenido neto. El texto, si es teatral, actúa como una horma con sentidos propios para ser completada por sentidos ajenos. En caso de que no lo fuera, el teatro lo transforma en horma a ser llenada.

Inalámbricos
música-teatro para eletrônica e vozes

por Pedro Leal David

Set up: eletrônica especializada e em oito canais. Dois atores em cena.

*O público entra e se acomoda almofadas e no chão.
Black out.*

Sistema octafônico: sons de ação sugerida, silêncio, sussurro, escuridão, apreensão, fuga

VOZES

- El me juró que era de primera classe.
- Mas cê acredita em palavra de vendedor?
- Ta aí essa **xalufa**. Canoa-desc



Corruptela de felucca, canoa a vela em que os antigos egípcios navegavam no Nilo

*INTERIOR DA XALUFA - Fade in de luz**Comem*

VOZES

- Você sabe, a gente passou a comer com a mão pra liberar a boca pra falar.
Cantar não, porque passarinho tem bico fino e canta.
- Cachorro também canta.
- Cachorros uivam de dor. Cães emitem sinais **inalâmbricos** na calada da noite.

A principal referência para este nome é o poema [I.S.H](#) do poeta estridentista mexicano Manuel Maples Arce. Em Espanhol, Inalámbrico quer dizer "sem fio". O poema exalta o rádio, no estilo dos futuristas, e enfatiza a poética oculta na linguagem fática.

*Os nomes desses dois expoentes da pintura espanhola surgem primeiro da aliteração “velas que...” mas engendram também a temática das navegações.

*Aqui, há um primeiro embaralhamento. Misturam-se os nomes das caravelas de Colombo, Pinta, Nina e Santa Maria aos lugares africanos citados na canção “Zumbi” de Jorge Bem Jor. A intenção é começar a fazer uma leitura a contrapelo das navegações.

Canção I

Cães ladram em volta de um nicho num terreno baldio
velas que sopram pavios na beira do mar

Velasquez, Goya, recife de pérolas virgens

Cabinda, Nina, Rebolo

e Santa Maria

Céu estrelado.

Ação sugerida: submergir, emergir.

*A temática geral desse trecho é a ideia de que ainda hoje a navegação aérea e marítima usa o modelo geocêntrico, mas como uma projeção. O trecho é uma provocação ao negacionismo.

*O nome dos físicos, catando numa montagem funk, é também uma referência a criações pop recentes que procuram justapor o funk, geralmente menos valorizado socialmente a termos ditos eruditos e acadêmicos (cont.)

Alguns exemplos são a canção "[Alexandrino](#)", de Caetano Veloso e [essa vídeo-paródia](#) de Marcelo Adnet viralizada em 2010.

VOZES

- Temos algum aparato de navegação?
- O aristotélico e ptolomaico céu de inverno.

RADIALISTA

- Para navegação ou circunavegação, ainda se escreve, ainda nos vale que a terra é o centro.

Mas só para navegação e circunavegação.

Para construir pontes, Newton
Para relativizar geral, Einstein

Eisenstein, Einstein Eisenstein Einstein

Escrever mil vezes a palavra Nietzsche como castigo colonial.

Revisar o livro dos cânticos; Içar velas.

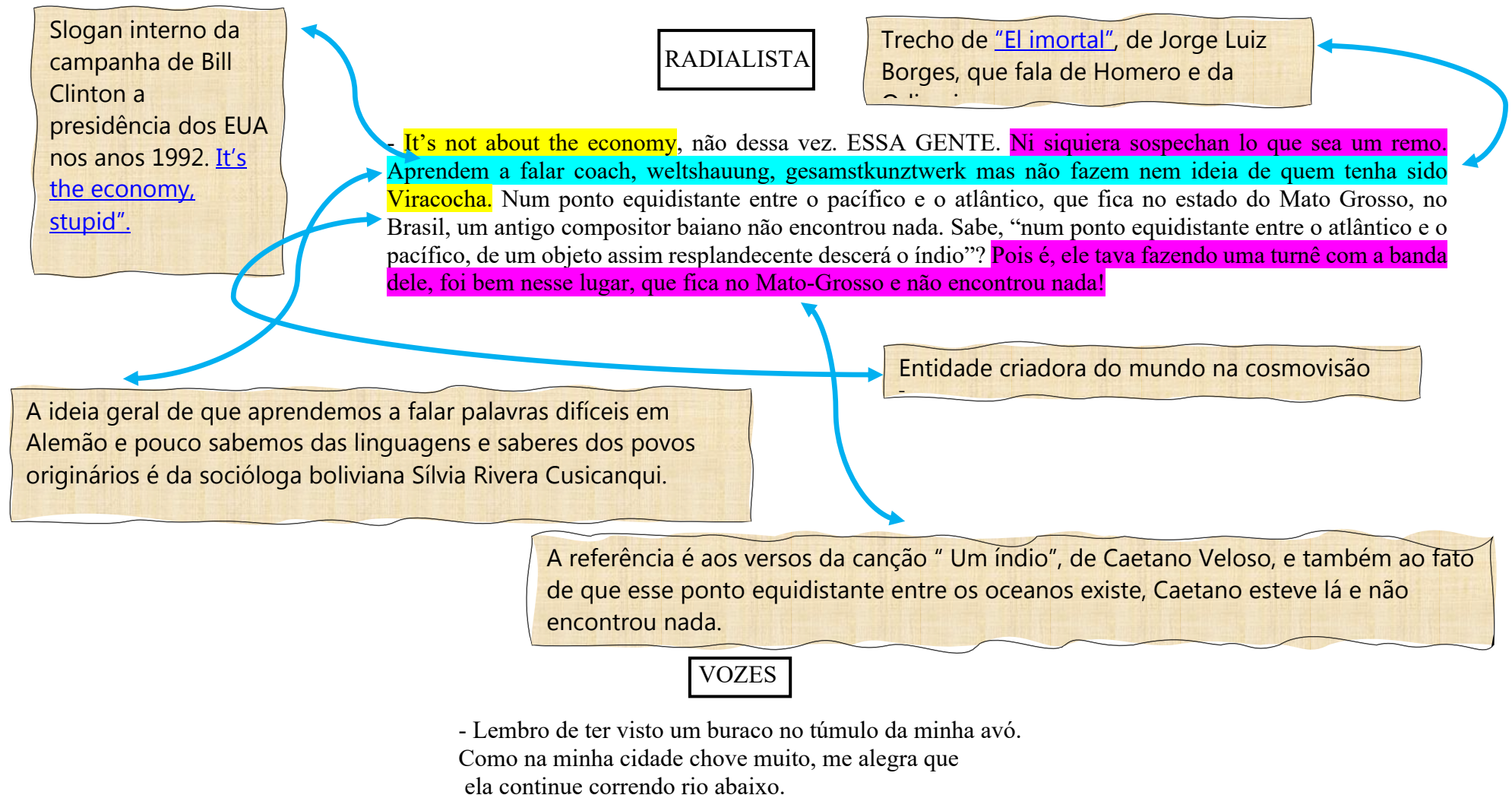
Todos mentiram quando disseram que leram uma breve história do tempo.
E ainda choraram a morte do físico nos stories.

Por aliteração e rima, surge o nome do cineasta russo Eisenstein, a quem devota-se um papel central no desenvolvimento da montagem cinematográfica e de quem a obra é referência para se pensar mecanismos de justaposição e colagem de materiais.

Fade in de luz

Transição entre voz do radialista gravada e presente

Radialista começa montar um tablado em cima da Xalufa.



Canção: Vou rio abaixo vogando...

Vinheta Rádio Continenti

Canção: Assim é a água

Canção do último disco de Marcelo Yuka, que fala da relação da vida com a água de um ponto de vista material, mas com citações pop sobre o Zen e locução de Bruce Lee, que voltarão mais adiante na peça.

Vinheta Rádio Continenti

Canção: Assim é a água

Trecho de Pescador de Ilusões,
de Marcelo Yuka

RADIALISTA

A rádio continente traz até você
Marcelo **Yuka Braba**, meu filho, onde está você.

Mistura do nome de Marcelo Yuka com "Yuka Brava", denominação da mandioca em vários países da América Latina.

Del lado oscuro estará el miedo junto de los

Los corales de colores

Shhhh, silêncio, shhhhhhh,

Tradução livre desse trecho de outra canção de Marcelo Yuka, junto com o Rappa. [Pescador de Ilusões](#). A intenção, além da temática do medo em meio ao oceano escuro, é a sonoridade e a dificuldade expressa para falantes do Português com determinadas palavras em Espanhol. Esse jogo se acerbará adiante.

A referência é uma fala de Roland Barthes sobre alunos que dormiam em suas aulas.

VOZES

- Sempre echei bonito que meus alunos dormissem nas minhas aulas. Um elogio.
- E você dava aula de que?
- De biologia, um elogio. Desenhava mitocôndrias, corações com giz.

CANÇÃO 2

Desenhava mitocôndrias, labirintos, corações com giz,
 todo prosa, lia rosa e machado, edições completas,
 capa de couro, folha de seda,
 um dia perguntaram se eu era crente.

Nesse trecho, misturam-se lembranças de infância, como ter sido interpelado se estava com uma bíblia, quando estava com um livro de obras completas de Machado e as sonolentas aulas de biologia

VOZES

- e você?
- Nem no Machado, nem no Aires, nem nos
 emplastos do Brás Cubas, nem em deus.
- Yo creo en los corales multicolores

OUTRAS VOZES

- Jorge Luís Borges
- O que você disse?
- Jorge Luís Borges. Esto és el más difícil.
- És decir, em Português
- Jorge Luís Borges

Trecho em que se explicita algumas possíveis diferenças e fricções entre falantes do Português e do Espanhol e também possíveis falsos cognatos

- És decir
- Cachorrão.
- O quê?
- Fala cachorrão?
- Jorge Luís Borges. Hay que ser liviano. Mujer. Borges. Siempre liviano.
- Más liviano
- Borges
- Uma vez yo estava jogando um bumerangue y el tipo me dijo “más liviano” e eu entendi “Boliviano”.
- Hacían los Incas bumeranges?
- Eran los dioses astronautas?
- Que cosmos e daí? Que cosmo-visão
- Cosmococa lia rosa e machado na prisão.

RADIALISTA

Respira, verbi-voco nada visual
Tu vai ter que pagar um sinistro
Sinistro!

Muy, muy cabrona.

Chingona, Goe.

A la mierda com el arzobispo.
Pagar um sinistro

Hóstia, me cago em la hóstia,

Verbivocovisual é um termo conceito da Poesia Concreta brasileira para descrever obras que aliavam os fenômenos visuais, verbais e auditivos em sua expressão.

Sinistro e cabrona ou cabrón como adjetivo, duas palavras que no Brasil e no México tem um significado múltiplo, podendo significar desde algo muito bom até algo muito ruim. No caso de sinistro, no Brasil, sendo inclusive nome de um mero documento.

Resposta iconoclasta e anticlerical da personagem Fermina Daza ao marido em Amor nos Tempos do Cólera, de Gabriel Garcia Marques.

Expressão corriqueira espanhola de imprecação.

Está bué da gira

Tá siniiiiistro!

Ahógandome
Entre fotos y cuadernos
Entre cosas y recuerdos
Que no puedo comprender

Shakira!!! A cantora colombiana, via MTV, foi um dos primeiros contatos do brasileiro urbano da minha geração com a língua espanhola. Era comum tentar ver quem conseguia cantar esse trecho, acelerado e de difícil dicção para os falantes de Português.

Buenas noches caríssimos ouvintes, está no ar a rádio que é um **galeão no meio da floresta OSCURA**. Ou uma capsula pequenina no meio do oceano.

A única, a exclusiva rádio CONTINENTE.

Início de Cem anos de Solidão que fala de um barco emperrado no meio da selva.

Vinheta rádio

Meia-lua inteira, canção de Carlinhos Brown interpretada por Caetano Veloso que faz largo uso de onomatopeias e jogos fonéticos com os conteúdos expressos da letra.

Uma garrafa AO MAR

E don-din-don-don são bento, desenrolan Barthes e joga Gilardino que

Hoje é dia de bola.

Ruídos de estática e interferências

Traficantes internacionais foram capturados em um submarino caseiro na costa da Espanha.

Barulhos. Trepidações.

*Mais sons saem de dentro da xalufa.
Começa uma comunicação rítmica entre o dentro-de-dentro e o fora.*

Experiência pessoal vivida as vésperas
de uma residência artística no México

Ronald Bigs, um dos assaltantes do trem pagador,
se entregou a polícia britânica depois de viver muitos anos no Brasil.

Considerado um dos autores de um dos maiores roubos da
história esse inglês viveu pacatamente no Brasil por décadas e
seu filho fazia parte do Balão Mágico

Quem nunca quis descarrilhar um trem?

TUM-TUM-TUM.
TU-TUM
TU-DU-DUM
DU-DU-TU-DU-TI-PA-TI-TU-DUM

A referência é a tomada da cidade de Santa
Clara durante a Revolução Cubana, em que Che
Guevara descarrilhou um trem com soldados
inimigos.

- Para entrar no México, o brasileiro precisa ter em caixa dezesseis mil reais, nos últimos 100 dias. Ou
receber um salário de 5 mil e seiscentos reais ou ter imóvel próprio. Quitado. O brasileiro médio,
portanto, não viaja pro México.

TRI-TRI-TRIC-TRIC-TRIC-TUM

- Nunca quis atravessar o Rio Bravo. Tenho medo de ser deportado. Fico me imaginando na salinha de imigração e um guardinha que não faz ideia quem tenha sido Faulkner ou Bob Dylan querendo saber de meus motivos para visitar a sede do império.

TRI-TRI-TRIC-TRIC-TRIC-TUM

O ritmo se adensa

Frase de Vito Corleone para seu filho Santino em "O poderoso chefão"

“Ora meu senhor, direi: eu sei de cor todos os diálogos do E.T; “Come”, diz o extraterrestre a Elliot, na derradeira e última cena; “Stay”, responde o guri. Só que na travessia dos rios que separam as nações, nem todo mundo vai, nem todo mundo fica. Os destinos e partidas são sempre um segredo de estado. “Never tell anyone outside the Family what you are thinking again, Sony”.

A xalufa se abre e um homem aparece

Canção 3 EL TIPO

El tipo habla
El tipo canta
El tipo ruge

Ele fala ele
Ele canta
Ele ruge
El tipo huye

Y el tipo habla em inglês
Si o no o talvez?

Maybe

You neverthere

El tipo és mi tipo
Tutea el tipo

El teapot

El water bocomes the teapot

El água está tibia

El á-

Gua

está

muerta

El á

E-U-A

El água és de E.E.U.U

O

Canção da banda americana Cake.

Mesma citação do diálogo de Bruce Lee sobre a água presente na canção de Marcelo Yuka

Brincadeira com as diferenças de artigos feminino e masculino no Português e as diferentes formas de grafar a sigla E.U.A em Espanhol.

E.U.A
Maybe
U.S.A

VOZES

- CARALHO, que a gente vai fazer com esse cara? Você podia ter morrido, filho da puta.
- Homem ao mar. É isso. Águas internacionais, minha cara. Não tem país, não tem crime.
- Você veio de onde, hein?
- A única coisa que um imigrante diria

OUTRAS VOZES

Você sabe, um dia, o homem que desferiu o tiro que matou Ernesto teve catarata nos olhos
E quem o curou foram os cirurgiões lá do país onde o Ernesto foi fazer revoluções descarrilhando trens

É que os fluxos do continente se mantêm
Um dia subiu ernesto,
Depois desceram os médicos
E operaram os olhos do covarde sargento
que ele olhe todos os dias em direção a cordilheira
E veja a cagada que fez

Voltamos a falar do Che Guevara e ao fato de que o militar que o matou foi operado anos depois por médicos cubanos.

Matar un hombre que nos és más que un hombre y el nombre del hombre és pueblo

Duas referências: a primeira, à frase que o próprio Che teria dito a seu carrasco "você só está matando um homem" e também ao trecho da canção "Soy loco por ti América em que Caetano e Capinam fala sobre o nome de um homem que já não podia ser citado quando a "noite que se espalhava" pela América Latina

Versos de Sampa, de Caetano Veloso

*A bóveda celeste se move
Blackout*

RADIALISTA

quando um imigrante ilegal, sobrevive a intoxicação da casa de máquinas, não é lançado ao mar e chega a costa brasileira, nossos guardas aduaneiros costumam leva-los para um dos poucos lugares do planeta terra em que o ser humano é apenas gente, mesmo que não diga de onde veio ou para onde vai. Eles são despejados no nosso sistema público de saúde.

Panamerica de áfricas utópicas tûmulo do samba mas possível novo quilombo de zumbi ou Paulicéia desvairada que assustou macunaima, Para vigo me voy!

Aprendi essa canoa,
Inventei essa canoa
Aprendi essa canoa
Inventei essa canoa

Frase do personagem Lorde Cigano, interpretado por José Wilker em "Bye bye Brasil". A frase em espanhol era usada para evocar números de mágica e era usada por causa de seu ritmo e sonoridade, ignorando-se o conteúdo.

Canção 4

É um pouco como pilotar um galeão na floresta
é um pouco como desaguar da cordilheira pro mar
é meio tipo sobre como o que não presta
é pelas brechas da estrutura militar

"O silêncio sorridente de São Paulo diante da chacina", versos de Gilberto Gil e Caetano Veloso em Haiti, denunciando a hipocrisia da cidade diante da chacina do Carandiru em 1992.

Na Alameda Casa Branca, nos jardins paulistas, existe uma pedra sem nome. Ela demarca o lugar em que o líder comunista Carlos Marighella foi emboscado e morto pelas costas em 1969 pela polícia da ditadura. Até os dias de hoje, toda vez que se tenta colocar uma placa ou qualquer menção a Marighella o monumento é depredado.

É um coco é o cobre é o fim do salitre
é o **silêncio de são Paulo** a **epidemia do silício**
é o vício da pleura o viço da neura
são as falanges do deserto do porvir
e uma topada bem na pedra dos jardins

Vício em telas e em redes sociais. Crítica ao inescrupuloso modo de agir das chamadas big techs do Vale do Silício.

No filme Nostalgia da Luz, de 2010, o cineasta chileno Patricio Guzmán mostra mulheres que vagam pelo deserto em busca de minúsculos ossos de falanges. São pedaços dos dedos de seus filhos, mortos durante a ditadura de Pinochet. Os fragmentos foram espalhados para impedir a identificação de corpos. O filme é um mergulho poético nessa cicatriz e desse "deserto do porvir" que é a América Latina.

3.2 - As Unidades Semióticas Temporais

Desenvolvidas conceitualmente a partir do início dos anos 1990 pelo Musique et Informatique de Marseille (MIM), grupo de pesquisa de François Delalande, as Unidades Semióticas Temporais (UST) são uma tentativa de categorização dos gestos e transformações da energia sonora ao longo do tempo, no transcurso de uma peça eletroacústica ou mista. Assim como a espectromorfologia de Denis Smalley (1986, 1997), a intenção é levar adiante as propostas de Pierre Schaeffer de solfejo dos objetos sonoros, mas trazendo para o debate a possibilidade de atribuição de significado para além do sonoro aos fragmentos delimitados. Os autores do grupo de Marselha definem as UST como fragmentos sonoros que contêm uma significação temporal precisa relacionada a sua organização morfológica. Estes autores listam, além de Smalley e Schaeffer, ainda outros compositores e pensadores da música que contribuíram para suas formulações: Schiarrino e suas “figuras”, Trevor Wishart (morfologia do Som) e François Bayle (Categoria Morfodinâmica). A partir de diversos procedimentos, como a análise de repertório pré-existente, formulação de estudos-obra e verificação experimental em grupos de controle, chegou-se aos principais critérios para classificação das UST, que são os seguintes:

Características morfológicas:

- Duração (delimitada ou não no tempo)
- Reiteração (com ou sem reiteração)
- Fases (uma ou várias)
- Matéria (estável ou em evolução contínua ou descontínua)
- Aceleração (positiva ou negativa)
- Desenvolvimento temporal (rápido, médio ou lento)

Características Semânticas

- Direção (com direção, sem direção)
- Movimento (com espaçamento ou sem espaçamento)
- Energia (mantida, convertida, acumulada ou diminuída)

A partir desses critérios, foram criadas 19 UST, divididas em dois grandes grupos: delimitadas e não delimitadas no tempo. Isso quer dizer que aquelas que são delimitadas no tempo necessitam, para sua própria classificação, ter um início, um meio e um fim. (Uma queda, ou um gesto contraído-estendido, por exemplo). A seguir apresento as dezenove UST tal como se encontram descritas no site do MIM e foram traduzidas para o espanhol por Lautaro Vieyra (2021) e para o português por mim.

Tabela 3 - As 19 unidades semióticas temporais

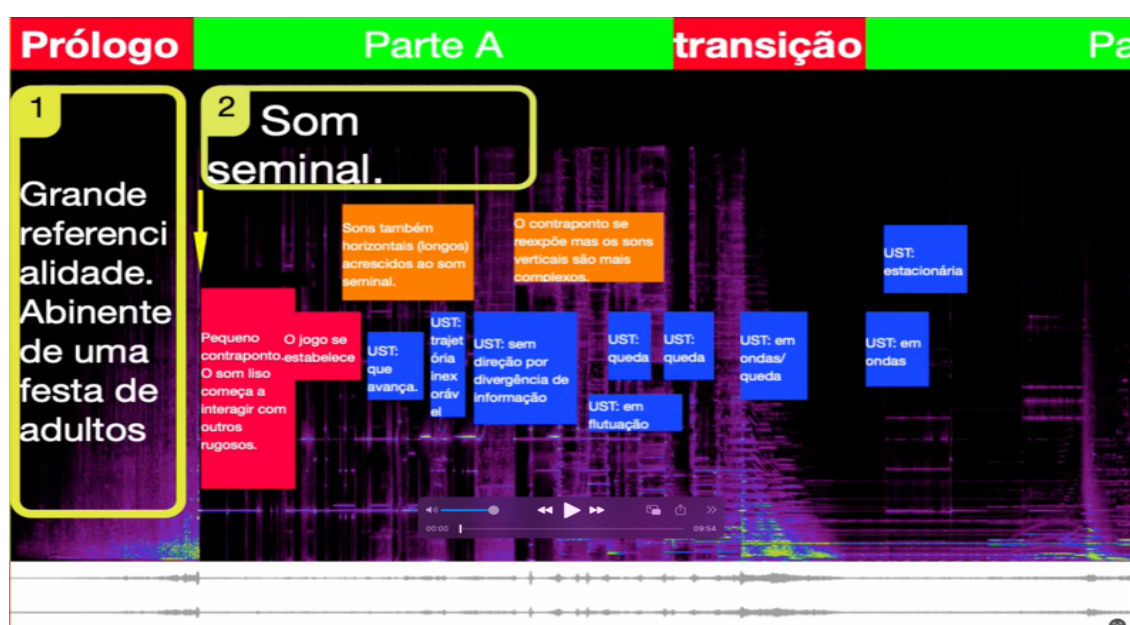
UST	Descrição morfológica	Descrição semântica	Outras características
Em flutuação	Unidade não delimitada no tempo com desenvolvimento lento; eventos pontuais sob um contínuo liso, sem pulsação.	Não há suspense; o contínuo é fundo; sensação de transcurso linear.	Eventos não muito espaçados; regularidade/pseudoregularidade; sem vínculo morfológico com o contínuo.
Em suspensão	Unidade não delimitada no tempo; fórmula repetida quase sem variação.	Imobilidade, espera indecisa; sabe-se que algo virá, mas não quando.	Ausência de pontos de apoio temporais; irregularidade temporal.
Pesadez	Unidade não delimitada; forma repetida com irregularidade dominada.	Dificuldade de avançar; energia contrariada.	Desenvolvimento lento; crescendo no início de cada reativação.
Obsessivo	Unidade não delimitada; repetição de fórmula gerando pulsação.	Caráter insistente; repetição mecânica incontrolável.	Perfil dinâmico característico; duração curta para referência à pulsação.
Em ondas	Unidade não delimitada; repetição de motivo em forma delta (crescimento/decrescimento).	Impulso seguido de relaxamento; movimento interno sem deslocamento global.	Refluxo sem nova informação; atenção alternadamente captada e liberada.
Que avança	Unidade não delimitada; movimento uniforme contínuo.	Sensação de avanço decidido.	Duração longa o suficiente para parecer ação, não gesto.
Que gira	Unidade não delimitada; movimento cíclico.	Rotação sem início ou fim perceptível; ausência de progressão.	Nem muito curta nem muito longa; suficiente para perceber o ciclo.
Que quer começar	Unidade não delimitada; figura de duas fases: uma articulada curta e outra de oposição.	Algo tentando iniciar; várias intenções abortadas.	Figura deve ser logicamente reconhecível e complexa.

Sem direção (divergência)	Fases sucessivas breves propondo sistemas distintos.	Direções contrárias sucessivas.	Direções divergentes que não se sobrepõem; instantes aparentados mas diferentes.
Sem direção (excesso)	Elementos múltiplos, breves, variados e sobrepostos.	Alvoroço; saturação; independência dos elementos.	Alta densidade; rapidez na sucessão dos eventos.
Estacionário	Unidade não delimitada; deslocamento lento, regularidade global.	Imobilidade; continuidade sem avanço; sem sentimento de espera.	Pode conter elementos aleatórios; distinção da suspensão.
Trajectoria inextinguível	Unidade não delimitada; evolução linear lenta de um parâmetro.	Processo contínuo que parece não terminar.	Duração suficiente para ser percebido como processo, não instantâneo.
Em queda	Unidade delimitada com duas fases: uniforme e depois acelerada.	Ruptura do equilíbrio; basculamento; perda de energia potencial.	Aceleração obrigatória; passagem brusca; continuidade de matéria.
Contraído – estendido	Duas fases: contração acelerada e extensão uniforme.	Compressão seguida de liberação brusca.	Matéria mais áspera na contração; extensão mantida ativamente.
Impulso	Unidade delimitada com até três fases: ataque breve, sustentação e ressonância/silêncio.	Projeção a partir de um apoio.	Sustentação com evolução exponencial; terceira fase como cesura.
Estiramento	Unidade delimitada; incremento contínuo de algum aspecto.	Esforço indo ao máximo.	Duração necessária para percepção da progressão.
Freando	Unidade delimitada; progressão não linear com dois perfis opostos.	Movimento freado por força externa; retenção súbita.	Duração suficiente para perceber desvio da trajetória natural.
Suspensão/interrogação	Unidade delimitada; duas fases: processo seguido de prolongação curta ou silêncio.	Movimento interrompido numa posição fixa.	Primeira fase deve evoluir em direção perceptível.
Por inércia	Unidade delimitada de uma fase; extinção progressiva natural.	Como barco que segue após desligar o motor.	Nenhum evento deve intervir na trajetória; sensação de encurtamento perceptivo.

3.2.1 – Analisando com as UST

Nesta pesquisa, os estudos com as Unidades Semióticas Temporais coincidiram com a etapa do estágio docente. Por essa razão, foi possível não só produzir uma série de análises gráficas, descrevendo as UST em peças do repertório contemporâneo, como discutir junto com estudantes da graduação sua pertinência como ferramenta de interpretação.

Figura 17 - Análise de Crystal Counterpoint



A análise encontra-se em vídeo, neste link:

https://www.youtube.com/watch?v=m7jimFpZ6_s

Uma proposta de análise com UST se deu sobre a peça *Crystal Counterpoint* (2009), do compositor sueco Åke Parmerud (1953 -). Trata-se de uma peça acusmática, feita a partir de sons de vidros e cristais. A peça tem por “texto-gerador” uma memória do compositor. Parmerud conta, em uma nota de programa¹⁶, que quando era criança, com frequência deitava-se para dormir e começava a escutar os sons vindos das festas que seus pais davam no andar de baixo de sua casa. A peça começa com uma narrativa em que esse temário se expressa de maneira totalmente referencial. Entre o instante inicial

¹⁶ Disponível em: <https://electrocd.com/en/oeuvre/27566-crystal-counterpoint>

da peça e cerca de 32 segundos ouvimos o burburinho de um ambiente em festa: gargalhadas, talheres, conversas, pratos e copos que se chocam. Em 00 32” estes sons como que se unem num único evento, filtrando-se numa única frequência que passa a ser uma espécie de guia de toda a história. Esse som, que em minha análise chamei de “som seminal”, passa então a trafegar por diferentes atmosferas, modificando-se e modificando-as, produzindo a ideia de uma viagem em que algo permanece desde lá de fora, do mundo real, mas já totalmente transmutado em delírio sonoro e fluxo de energia dentro da mente de quem adormece.

Pensar essa peça por meio das UST requer também a tentativa de imaginá-las não isoladamente, mas sempre produzindo uma trama. Estamos diante de um contraponto em que objetos com morfologias diferentes parecem empurrar sempre adiante aquele som seminal, que retorna muitas vezes, se fragmenta, volta a se unir.

A dramaturgia que surge, a meu ver, vai a reboque da manutenção do tráfego desse objeto referencial, como se aquele som de um choque entre taças de cristal fosse um pedaço de vigília que o adormecido carrega até as profundezas do sono. A ideia de submersão e imersão também parece participar desse jogo energético, nas diferentes camadas instauradas a partir da filtragem do material de fundo: os sons estacionários, ora mais graves, ora mais agudos. Na maior parte do tempo as mudanças bruscas dessas ambiências são marcadas por ataques. Tais movimentos sugerem as flutuações e sensações de queda brusca que muitas pessoas experimentam antes de dormir.

3.3 – Compondo a partir das UST

Uma nota breve sobre *setup* e a dramaturgia de *Inalámbricos*: no segundo ano de pesquisa, comecei a fazer alguns encontros de experimentação junto a duas pessoas com quem gostaria de criar a peça: o baterista e percussionista Anderson Maia e a cantora e atriz Catarina Saibro.

Para o trabalho com o percussionista/baterista e com a cantora utilizei uma tabela de UST e o seguinte procedimento: primeiramente, fazia uma breve explicação sobre o conceito das UST, em seguida ia lendo seus nomes e uma breve descrição de cada uma das 19 UST. Nessa primeira leva de gravação, deixava o intérprete livre para interagir com esse *input* sucinto. A segunda etapa foi realizar uma gravação mais orientada por mim, fazendo apontamentos específicos sobre o que eu queria obter de material em cada

UST. Meu objetivo foi comparar essas duas formas de gravar para testar a capacidade comunicativa do vocabulário das UST.

As UST representam categorias que vão muito além do sonoro, por estarem carregadas de significação e apontarem para vivências interiorizadas de movimento e transcurso do tempo comuns a todas as pessoas. São modelos temporais naturais que emergem de nossa experiência corporal do movimento e que comportam uma espécie de "pre-linguagem" familiar e compartilhada. (Alcázar, 2014).

Baseada nessa ideia de linguagem compartilhada, a utilização das UST foi importante num contexto em que se pretende comunicar afetos e ideias sonoras que não podem ser expressas apenas utilizando um alfabeto ou léxico corrente, como falar em “levadas”, ritmos, ou mesmo utilizando a notação convencional.

Por outro lado, é interessante e instigante notar que uma classificação como a das UST pode ser subjetiva e aberta. Não é possível encontrá-las isoladas, mas sim coexistindo e interagindo nas obras.

No contexto do trabalho colaborativo, as UST se mostraram eficientes como ferramenta de comunicação para a obtenção de materiais dinâmicos, com grande potencial para utilização dramática. Materiais suspensivos, em ondas, produzem sensação de deriva e permitiram a criação de cenas, ambientações e objetos sonoros. Já as UST que representam trajetórias com início, meio e fim, como “freando” e “trajetória inexorável” também tiveram um grande papel para produzir vetores que encerravam cenas ou trechos de cenas, ou que conduziam a escuta a um determinado ápice.

O percussionista interpretou parte do conteúdo semântico de algumas UST, como por exemplo, as denominadas “Sem direção por divergência de informação” ou “Sem direção por excesso de informação”, propondo uma ação de desconstrução de seu próprio instrumento, a bateria, tanto em seu aspecto idiomático quanto ergonômico. A “divergência de informação” foi interpretada ora fragmentando a bateria em partes ou tocando diferentes ritmos em cada uma dessas partes, produzindo entropia e polirritmia extrema.

Já no contexto da criação em conjunto com a cantora Catarina Saibro, as UST como linguagem de comunicação e obtenção de material me conduziram a problemas diferentes. O principal deles seria a interpretação psicológica das intenções expressas na descrição das UST. Um movimento obsessivo não precisa ser necessariamente a

expressão da agonia de alguém, mas quando há a presença da voz, a atribuição de conteúdos emocionais sempre se apresenta com uma possibilidade mais à mão.

3.4 – Descobrindo e criando vetores

Os vetores ou principalmente a ideia de vetorização são um conceito desenvolvido por Patrice Pávis (2015) em sua semiótica do espetáculo. Para este autor, a vetorização é “um meio ao mesmo tempo metodológico, mnemotécnico e dramatúrgico de estabelecer ramais de signos (...) tais ramais são como redes que seguram a encenação e impedem sua decomposição permanente”. (PAVIS, 2019, p. 13). Em seu livro, Pávis produz uma série de análises de peças e de processos de criação em que atores e diretores elaboram tais trajetórias com a finalidade de gerar coerência, conduzindo o olhar e a escuta do público. O vetor se define como uma força e um deslocamento desde uma determinada origem até um ponto de aplicação, seguindo a direção dessa linha que vai de um ponto a outro.

É um conceito aberto, que num espetáculo teatral pode apontar para um processo de construção de um personagem por um ator, presente naquilo que Pávis chama de subpartitura, algo semelhante à ideia de genotexto; pode ser algo de natureza narrativa, pode estar presente na densidade de uma trilha sonora. Pávis divide os vetores em quatro categorias:

- Vetores acumuladores: condensam e acumulam vários signos
- Vetores conectores: ligam dois elementos da sequência em função de uma dinâmica
- Vetores secantes: provocam uma ruptura no ritmo narrativo
- Vetores embreadores: fazem passar de um nível de sentido a outro ou da situação de enunciação ao enunciado.

López-Cano em “La musica cuenta” (2020) relaciona os vetores com os conceitos de premodelização e posmodelização de Tarasti, ou seja: a ideia de que um fragmento musical prepara a passagem para um fragmento seguinte, ou de que determinado trecho é uma reação ao material que veio antes dele. Interessado em incorporar a vetorização a sua análise dos processos narrativos em música, López-Cano produz em seu livro uma interessante análise do primeiro movimento do *Concerto n° 20 para piano e orquestra, K466 de Mozart*, buscando os elementos de uma “dramaturgia do medo” neste conhecido

fragmento musical. Sua análise, que transpus e ampliei em vídeo permite entender a função dos vetores na narrativa, associando-os aos gestos.

Primeiro, o “gesto do medo” é identificado nas tercinas ascendentes no contrabaixo. Em seguida, instaura-se a ideia de uma perseguição. O terror é o ponto de vista de quem persegue. É aquilo que aterroriza. O temor, ou pavor, é o ponto de vista do perseguido, alguém que está acossado, perde o ar, suspira e chora. Ao longo da análise, López-Cano vai identificando nos motivos os vetores e suas funções. No recorte abaixo, um exemplo de como um vetor secante interrompe o fluxo narrativo.

Figura 18 - Vetores em Mozart

The image shows a musical score snippet from Mozart's 'Cena 2', starting at measure 14. The score is annotated with several narrative vectors and their functions:

- Vetor secante (retardos) interrompe ascensão do medo, mas não adianta**: A red arrow points to a green-shaded section of the score.
- grito sobreagudo de terror**: A red arrow points to a purple-shaded section of the score.
- gesto do medo sobe saltando oitavas**: A red arrow points to a pink-shaded section of the score.

The score includes a measure number '14' and a section marker 'Cena 2'.

Fonte: López-Cano (2020)

Link para a análise em vídeo:

<https://youtu.be/PgWbnUSrCCc>

A partir desse tipo de análise e do seccionamento da peça em cenas, López-Cano propõe gráficos que classifica como “esquemas patêmicos”, ou seja, desenhos de curvas emocionais de determinado trecho. (fig. 19)

Figura 19 - Esquema patêmico do Concerto nº 20 para piano de Mozart

Esquema patêmico del *ritonelo* de apertura:

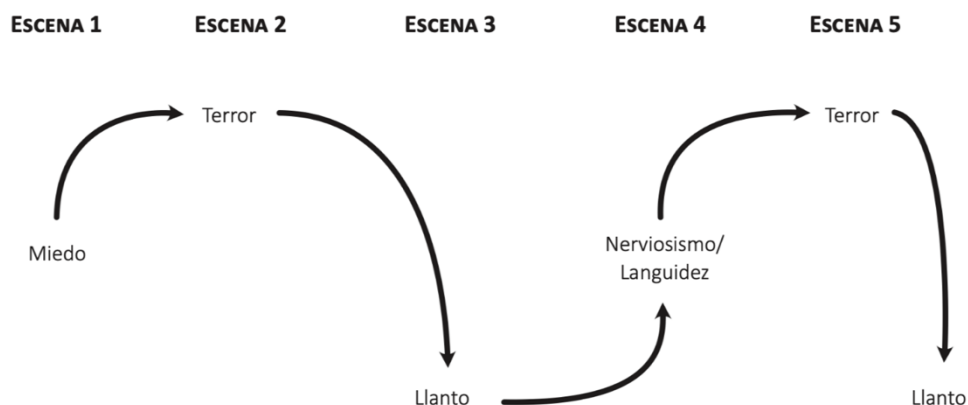


Figura 8.1. Desplazamiento expresivo del *ritonelo* de apertura.

Fonte: López-Cano, 2020.

A vetorização é, portanto, essa dramatização dos planos, orientando o material exposto até um objetivo, um futuro. Trabalha a partir dos sentimentos de expectativa e surpresa. Não é a busca “inútil” por unidades mínimas no “continuum de uma representação” (Pávis, p.11) mas um tensionamento de signos que torne a dinâmica do espetáculo pertinente. Ainda para Pávis, essa é uma “vetorização do desejo – tanto do desejo do próprio corpo da representação quanto o do espectador”. Ela se torna um modelo possível para a análise, desde que se esteja em condições de localizar a teorização como o que organiza o espetáculo, mas sem fixá-lo em uma pose definitiva, abrindo-o, pelo contrário, aos olhares contraditórios. (Pávis, p.21)

Esse tipo de pensamento foi fundamental para a estruturação de minha peça. Foi preciso reconhecer os vetores no texto-mapa, mas também estar atento.

4 – O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE INALÁMBRICOS

Neste capítulo, registro as partes mais relevantes do processo de criação de Inalámbricos. A partir do texto-mapa e das gravações iniciais, a realização da peça percorreu dois caminhos: o primeiro, da composição em si, com mais gravações em estúdio e de campo, além da espacialização octafônica da peça, que teve uma etapa importante cumprida durante uma residência artística no Centro de Estudos para a Música e as Artes Sonoras (CMMAS). A segunda vertente criativa foi o trabalho junto com os atores. Tanto nas gravações em estúdio quanto nos ensaios, a partir da interação com Carolina Virguéz e Gustavo Damasceno, novas ideias musicais e dramatúrgicas surgiram e foram sendo assimiladas. Foram realizadas novas gravações de vozes cantadas, dessa vez com a cantora Clara Lira e o cantor Fabiano Araruna.

Como a pesquisa artística se dá num ciclo de retroalimentação entre teoria e prática, ao longo desse processo criativo, foram sendo descobertos novos conceitos e possibilidades que me levaram de volta aos estudos teóricos e análises, para novamente retornar à prática criativa. Antes de detalhar alguns procedimentos composicionais e dramatúrgicos, falarei brevemente das duas versões da peça que coexistiram ao longo da pesquisa.

4.1 - Versão ao vivo

A peça foi apresentada em público, pela primeira vez, no dia 18/12/2025. A versão final, realizada como encerramento da pesquisa, conta com uma primeira parte acusmática e espacializada em oito canais. Ao entrar, o público é convidado a se sentar em volta da planta de um submarino desenhado no chão. Em seguida, acompanha por cerca de 30 minutos uma obra radiofônica espacializada, feita a partir de sons eletrônicos, vozes gravadas, gravações de campo e samples.

Neste link é possível assistir na íntegra o registro em áudio da estreia de Inalámbricos:

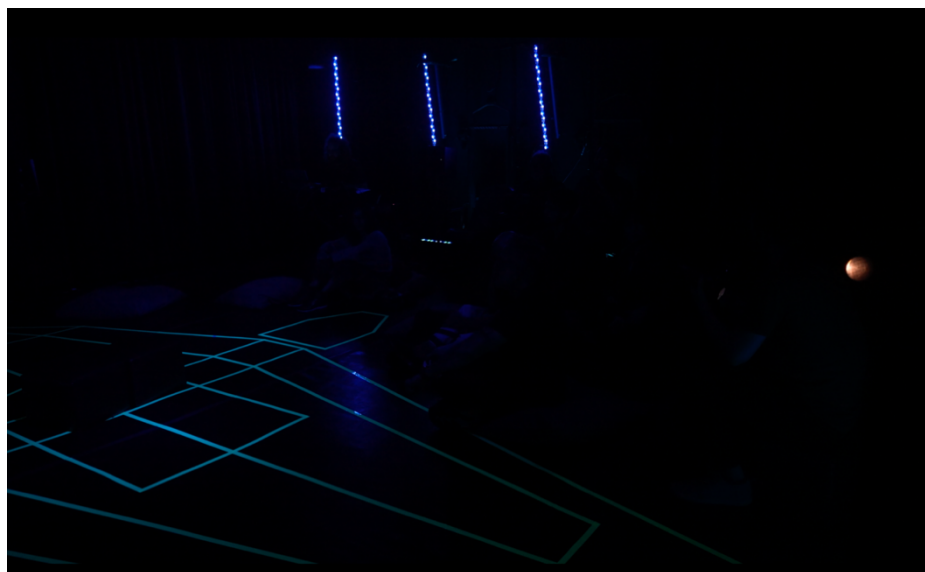
https://www.youtube.com/watch?v=3fl_vMdm7Xs

Figura 20 - Público se acomoda ao redor do cenário de Inalámbricos



Fonte: foto de Michel Langer

Figura 21 - Público no escuro durante o primeiro ato



Fonte: fotografia de Michel Langer

Após esse primeiro ato, os dois atores entram em cena. Neste momento, a eletrônica espacializada cede espaço para interação entre os dois, entre diálogos, sussurros e fluxos de pensamento. Aos poucos, os sons e as locuções radiofônicas voltam a interagir com os personagens.

Figura 22 - Os dois atores se encaminham até o centro do palco



Fonte: fotografia de Michel Langer

Figura 23 - Vozes e ações ao vivo

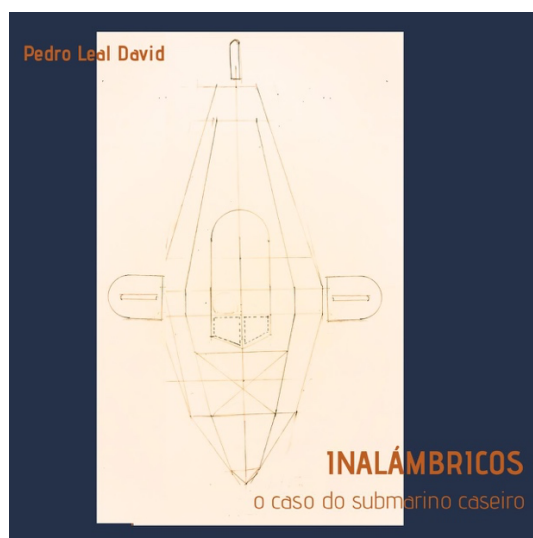


Fonte: fotografia de Michel Langer

4.2 - Versão radiofônica

Além da versão final da peça, apresentada ao vivo e que hoje segue o curso das produções independentes e busca viabilizar novas montagens por meio de fomentos públicos, Inalámbricos também gerou uma versão binaural, processo de codificação que permite espacializar os sons em múltiplos canais para escuta imersiva em fones estéreo. Isto porque ao longo das etapas de qualificação da pesquisa, tornou-se necessário exportar para a banca uma versão em que houvesse já uma narrativa com início, meio e fim e espacializada. Essa versão segue online, como uma possibilidade de escuta da obra.

Figura 24 - Inalámbricos, capa da versão radiofônica



Link para escutar a versão radiofônica da peça:

[Inalámbricos, novela radiofônica](#)

- 1 - Prólogo
- 2 - Partida
- 3 - Desilachada
- 4 - Vinheta Rádio
- 5 - Conversa de Rio
- 6 - Dia 7
- 7 - Para navegação
- 8 - O Mar
- 9 - Vinheta Rádio 2
- 10 - Conversa de alto mar
- 11 - El Tipo
- 12 - Mi Vida

4.3 - Aliterações musicais: criando a partir do texto

Não escolhi à toa o subtítulo da peça. “O caso do submarino caseiro” tem uma dupla função. A primeira é amenizar a dificuldade de comunicação que a palavra “*inalâmbricos*” traz consigo, sobretudo para quem não fala a língua espanhola; conforme constatei ao longo desses anos de pesquisa e criação, o que chama a atenção de quem pergunta sobre o tema da peça é o fato dessa travessia ter sido realizada num submarino caseiro. Por essa razão, abri mão de um título “cifrado” para comunicar diretamente o que o espectador pode esperar da obra. A segunda razão para essa escolha foi a relação de aliteração entre as palavras “caso” e “caseiro”. Esta figura de linguagem, que consiste na repetição de sons consonantais com o propósito de obter efeitos rítmicos e poéticos, surgiu como um resultado inesperado das reflexões sobre as relações entre texto e som e se transformou num procedimento importante de criação.

O ritmo cumpriu um papel fundamental, tanto na escrita do texto base como na sua transfiguração na obra final. Compor a partir de materiais significa produzir sintaxe, seja essa sintaxe sugerida pelos próprios materiais sonoros ou imposta pelo compositor a eles pelos mecanismos de manipulação e montagem dos objetos (Smalley, 2021). Sintaxe e ritmo são entidades completamente interligadas e é também por meio do ritmo, muitas vezes, que a escrita estabelece correlações intertextuais.

A célula do poema, seu núcleo mais simples, é a frase poética. Mas, à diferença do que ocorre com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui como tal e a faz linguagem não é o sentido ou direção significativa e sim o ritmo. (...) Entrevemos que pensamento e frases são também ritmos, chamadas, ecos. No fundo de todo fenômeno verbal tem um ritmo. As palavras se juntam e separam atendendo a certos princípios rítmicos. (...) Se a linguagem é um contínuo vai e vem de frases e associações verbais regidos por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dá poder sobre as palavras. O poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que move todo o idioma. (PAZ, 1982, p.4).

“Frases são chamadas, ecos”. Este talvez seja o trecho de maior relevância para a dinâmica de criação que eu estabeleci. A ação intertextual é justamente permitir essas reverberações, abrir-se para a sintaxe da “rádio-cabeça”, tentar dar forma artística a seu ritmo, ainda que com outros elementos. A busca pelo ritmo no texto me levou a entrar em contato e me dar conta da grande influência que a canção popular tem no meu imaginário musical. Deixei que esses ramais de sentido se conectassem livremente. Criei a partir e com eles.

O primeiro exemplo, já mencionado inclusive no mapa intertextual, são os versos da Canção I:

*Velas que sopram pavios na beira do mar/
Velasquez, Goya, Recife de pérolas virgens*

A partir da sonoridade da junção velas+que surge o nome Velasquez, no segundo verso. Mais adiante, na canção 3, *Para Navegação*, a sílaba “che”, que surge no momento em que o personagem está soletrando o nome de Nietzsche, traz a possibilidade de trazer samples da canção *Hasta Siempre Comandante* (1965), de Carlos Puebla, famosa na voz de Sílvio Rodríguez. Esse mecanismo serviu como um vetor acumulador, condensando numa única frase e na escolha de um *sample* toda a alusão a esse personagem histórico e produzindo uma provocação sobre decolonialidade, ao fazer o nome do guerrilheiro argentino surgir da última sílaba do nome do filósofo alemão.

Também em *Para navegação* exploro a rima e a ressonância dos nomes *Einstein* e *Eisenstein*. Para além da coincidência fonética, esses nomes carregam significados simbólicos. *Einstein*, por ser o criador da teoria da relatividade geral (no trecho, os personagens estão brincando sobre teorias da física) e *Eisenstein*, cineasta e teórico soviético, pioneiro nas técnicas de justaposição e colagem de planos cinematográficos.

Um outro trecho em que essa costura por dentro do texto vai conformando o ritmo e a criação é *El Tipo*

Canção 4

EL TIPO

El tipo habla
El tipo canta
El tipo ruge

Ele fala ele
Ele canta
Ele ruge
El tipo huye

Y el tipo habla em inglês
Si o no o talvez?

Maybe
 You neverthere
 El tipo és mi tipo
 Tutea el tipo
 El teapot
 El water bocomes the teapot

El água está tibia
 El á-
 Gua
 está
 muerta
 El á
 E-U-A
 El água és de E.E.U.U
 O
 E.U.A
 Maybe
 U.S.A

Este fragmento, que aparece quando os personagens descobrem um terceiro elemento escondido nos motores da embarcação, nasceu de um estudo (fig. 25).

Figura 25 - Estudo para El Tipo

The musical score consists of two staves, both labeled 'Voice' on the left. The top staff is in 3/16 time and contains the lyrics: 'ha bla'el ti po can ta'el ti po ru ge'el ti po'. Above the staff, there are asterisks marking specific notes, and a box labeled '7 x' is positioned above the final measure. The bottom staff is in 4/16 time and contains the lyrics: 'E le fa la E le can ta e le ru ge'. Similar to the top staff, it features asterisks above certain notes.

Fonte: documentos de processo do autor.

A ideia desse estudo foi tentar declamar simultaneamente a seguinte frase em espanhol e sua tradução em português: “El tipo habla, el tipo canta, el tipo ruge”, “Ele

fala, ele canta, ele ruge”, criando um cânone assimétrico e com polirritmia. A frase também nasce para explorar o fato de que a palavra ruge, embora escrita de forma igual, é pronunciada de maneira completamente diversa pelos falantes do idioma espanhol e do português:

Ru-ge - português – “R” forte, “G” (palatal, soando como “jê”).

Ru-ge – espanhol: “R” vibrante e “G” palatal, mas pronunciado de maneira diferente, com mais proximidade com o som do “r”.

Este mesmo jogo vai reaparecer no diálogo em que a mulher tenta fazer com que o homem pronuncie corretamente o nome de *Jorge Luís Borges*, em espanhol. Chama-se alofonia o fato de que um mesmo fonema possa soar de maneiras distintas a depender do contexto social, geográfico ou mesmo da opção artística de um falante. Esta ideia é importante para se explorar aquilo que de maneira informal chamamos de “embocadura”, e que diz respeito às diferentes técnicas que os atores utilizam para dar vida a um texto.

As palavras são para o texto o que os alófonos são para as palavras (...) A forma de tecer os timbres, fonemas, alófonos e personalidade incluída, conformam um discurso sonoro” (BALIERO, 2016, p. 54, tradução do autor).¹⁷

Essa busca pelo ritmo e pelos sons do texto também me ajudou a mapear um procedimento e averiguar uma questão antiga que me inquieta: onde começa a haver música num texto declamado? Sempre fui obcecado por oradores cuja fala me parecia trazer algo de cantábile. Baliero acredita que a polifonia de vozes singulares é algo caro ao fazer teatral:

É como a utilização de diferentes instrumentos numa orquestra. O contraponto de cada um dos elementos gera camadas de informações paralelas. Informações e, por que não, contradições que são parte da personalidade de cada um, construídas com inumeráveis experiências, memórias, dúvidas. Na voz de cada pessoa gera-se uma resultante produzida por essas crenças, convicções e discursos que fazem a totalidade. A informação que chega até o ouvinte vai ser a somatória de

¹⁷ Las palabras son al texto lo que los alófonos a las palabras. Llegando a este punto de la caja china hay que volver a la música. la forma de hilvanar los timbres, fonemas, alófonos y personalidad incluída, conforma un discurso sonoro.

todas elas e outras que me escapam. Com todos esses elementos se gera o rio que canalizará o texto. (Baliero, Ibid. pg. 54).¹⁸

A partir dessa primeira exploração dos fonemas em *El Tipo*, nasceu uma derivação também iniciada com uma aliteração. A partir da relação da palavra “tipo” com “teapot”, que quer dizer chaleira em inglês, surgiu a ressonância da famosa frase de *Bruce Lee*, “*The water becomes the teapot, be water my friend*”, diálogo de uma série de TV dos anos 1970 que se tornou uma das “aspas” mais conhecidas do ator e lutador¹⁹. A partir da lembrança de “*the water becomes the teapot*”, começo a falar da água e das questões concernentes aos recursos hídricos na América Latina.

Apesar de “água” ser substantivo feminino em espanhol, o artigo definido que a precede é “el”, a fim de que se evite o cacófono “la água”. O texto de “*El tipo*” demarca esse estranhamento. “El agua está tibia, el agua está muerta” (a água está morna, a água está morta). O jogo com os fonemas prossegue:

El á
E-U-A
El agua és de E.E.U.U
O
E.U.A
Maybe
U.S.A

Já no trecho acima, o tema são as diferentes formas que a sigla dos Estados Unidos assume, primeiro em português: “EUA”, depois em espanhol “E.E.U.U” e finalmente U.S.A, em inglês. Um trecho que fala dos conflitos geopolíticos e das perspectivas de uma guerra pela água no futuro.

A aliteração tipo-teapot é um vetor embreador, que abre todo um novo campo de exploração semântica. Água é um vetor acumulador, já que em torno dela se agrupam tantos assuntos e signos. Neste mesmo trecho, utilizo *samples* como pregões de

¹⁸ Como la utilización de diferentes instrumentos en la orquesta, el contrapunto de cada uno de esos elementos genera capas de informaciones paralelas. Informaciones y, por qué no, contradicciones que son parte de la personalidad de cada uno, construida con innumerables experiencias, recuerdos y dudas. Em la voz de cada persona se genera una resultante, producida por esas creencias, convicciones y discursos que hacen a la totalidad. la información que llega al oyente va a ser la sumatoria de ellas y otras que se me escapan. Pero con todos esos elementos se genera el río que encauzará el texto.

¹⁹ A frase deu o título de um documentário sobre ele em 2020, “Be Water” e um sample da mesma fala faz parte da canção “Assim é a água”, do disco canções para Depois do Ódio (2017), de Marcelo Yuka.

vendedoras de água nas ruas de Bogotá. “*Tiene el agua, água, água, água*”, repete uma mulher na ladeira que dá a um dos pontos turísticos da cidade. “*E aí arriba és carríssima*”, arremata em seu reclame comercial.

4.3.1 – Radares que cantam

As aliteraões e as construções significativas a partir das sonoridades fonéticas também guiaram uma construção de sons que aparecem de maneira subliminar nos trechos do narrador. Em “*Dia 7*” e “*O Mar*” há pequenos sons produzidos por sintetizadores que emulam sonares e sons futuristas. Os temas que tocam são trechos de canções brasileiras que foram escolhidos por apresentarem uma relação *sui generis* entre o conteúdo dos versos e os motivos melódicos ou células rítmicas.

*Um riachinho de água esperta
se lança em vasto rio de águas calmas,*

Para o primeiro radar, escolhi este trecho, verso final de Chovendo na Roseira, que tem música e letra de Tom Jobim. É como se a embarcação do narrador, que persegue o submarino, estivesse, por meio de canções, emitindo mensagens cifradas sobre o paradeiro de seu alvo. “Eles estão se aproximando de um rio maior”, diz o texto. Pela mudança rítmica e contorno melódico, conseguimos imaginar o riachinho se lançando no rio maior na composição de Tom Jobim.

Em “O Mar”, o trecho de melódico utilizado é “Rubras cascatas”, pedaço de um verso de Mestre Sala dos Mares, de João Bosco e Aldir Blanc. “Rubras cascatas jorravam das costas dos santos entre cantos e chibatas”. A aliteração “rubras cascatas” faz com que o canto praticamente comunique a onomatopeia de um chocalho fazendo uma célula de samba. O fragmento foi escolhido pela sua bem-aventurança em fazer coincidir forma e conteúdo, como no caso anterior, mas também pela alusão ao Mestre Sala dos Mares (João Cândido, líder da Revolta da Chibata) e o Dragão do Mar, o jangadeiro Francisco José do Nascimento, ícone da luta abolicionista.

Outro fragmento semelhante utilizado foi “Don din don don São Bento”, verso de Carlinhos Brown cantado por Caetano Veloso em “*Meia-lua inteira*”. Este verso também tem o poder de produzir uma onomatopeia e fazer soar um instrumento, no caso o Berimbau. É uma canção sobre o universo da capoeira e sua resistência cultural. É

interessante observar como a canção é feita a partir de justaposições de imagens que, afinal, conformam uma cena. “Meia Lua inteira, sopapo na cara do fraco, estrangeiro gozador, cocar de coqueiro baixo cujo engano se enganou”. Ao longo de toda a canção escutamos fragmentos narrativos “sumiu na praça adentro”, mas também construções como “Bimba beriba a mim, que diga: trapo de arame cabaça-barriga”, frase em que podemos ver uma exaltação ao mestre Bimba, um dos grandes difusores da capoeira e ao berimbau.

Essa capacidade de criar versos, sejam eles cantados ou declamados, em que as justaposições de palavras, os neologismos e ambiguidades estejam presentes foi um dos interesses da minha criação. Esse fluxo entre colagens com *samples* retirados de canções ou citações melódicas produziu outras ligações e ressonâncias. Há ainda outros *samples*, como a voz de João Gilberto (Bim-bom) e Marisa Monte (Don-don-din...) em “Mi Vida”. São situações em que me utilizo da rítmica, da capacidade de transformações desses *samples* e também do reconhecimento imediato que se faz das vozes desses cantores. A voz de João Gilberto cantando “Bim-bom” tem muitos significados e pode ser ressignificada, distorcida, reconstruída, mas significará sempre João Gilberto. O mesmo serve para Marisa Monte e outras vozes que aparecem nos *samples* e que classifiquei como locuções marcadas.

4.3.2 – Criar refrões

Outro procedimento importante na realização da peça foi o estabelecimento de refrões. Da interação com a canção popular e principalmente da análise do Monólogo de Bagdá, de Alejandro Viñao (Capítulo 2) surgiu essa ideia de refrear trechos do texto, fossem eles cantados ou declamados. A ideia é que surgissem canções fragmentadas, emergindo do corpus do que é narrado como fragmentos dispersos, sem uma forma estabelecida ou ritornelos.

A canção I, “Cães ladram em volta de um terreno baldio”, cumpre o papel de introduzir o tema das navegações e, em seu caráter modal, alude à série das *Canções Praieiras*, de Dorival Caymmi. “*Desilachada una canción desesperada por vós, yo tengo que bajar no llores*” é o texto da segunda canção: um refrão, repetido e depois cantado apenas com onomatopeias, que acompanha a declamação dos versos do poema T.S.H de Maples Arce. *Desilachar* quer dizer desfiar e este verbo está presente no poema seminal do estridentismo, movimento poético mexicano que foi uma das inspirações iniciais da

minha peça. Já no verso “Desperada por vós” utilizo-me da ambiguidade entre voz e vós (segunda-pessoa do singular no espanhol coloquial da Argentina e do Uruguai).

“Para navegação” também é ordenada através de um refrão: “Para navegação ou circum-navegação ainda se escreve, ainda nos vale que a terra é o centro do universo”. No trabalho com o ator Gustavo Damasceno procuramos ressaltar a palavra circum-navegação, quer esticando-a, ou comprimindo-a para enfatizar seu caráter “gongórico”.

Outro fragmento em que trabalhei com refrões foi em *Mi vida*. Este trecho foi retirado do romance *Os Detetives Selvagens*, de Roberto Bolaño (1998). Coincidentemente, lendo a obra, me deparei com uma narrativa de uma pessoa que imigrou da América Latina para a Europa dentro da casa de máquinas de um cargueiro. Esse já vinha sendo um dos núcleos da dramaturgia que vinha se desenhando. A ideia de que havia um terceiro elemento dentro da embarcação. Mantendo a rítmica do texto de Bolaño, os refrões surgiram, então, para evidenciar trechos dramáticos do texto. “*El hambre, el miedo, el mareo*” (a fome, o medo, o enjoo) é o primeiro deles. “*Al camarón que se duerme se lo lleva la corriente*” foi o segundo, que celebra a feliz coincidência da citação desse verso de um famoso samba brasileiro pelo escritor chileno.

4.3.3 - Novos textos se apresentam

Na canção “Para navegação” há um trecho narrado pela voz feminina que fala sobre o assobio. Este trecho foi retirado do livro do compositor Jorge Antunes (1999) *Novos Sons para Voz*. Esta ideia surgiu enquanto realizava sessões de gravação com a atriz Carolina Virguez. Estava trabalhando dentro do tema dos aparatos e técnicas de navegação quando me deparei com este material. A princípio queria investigar sobre novas sonoridades a serem exploradas, mas a partir da leitura com a Carolina pude vislumbrar o caráter literário desse texto. Ele fala sobre os preconceitos e superstições em torno do assobio, a maior delas ligadas à navegação. Esta ligação intertextual pela temática permitiu uma abertura metalinguística também.

A realização do trecho só foi possível graças à grande capacidade da atriz de trabalhar as nuances dos fonemas, a já mencionada alofonia. O ritmo, as respirações, tudo concorre para fazer um discurso de um livro acadêmico sobre música se transformar numa passagem carregada de humor e ironia.

Abaixo, destaco em rosa trechos em que vejo bons exemplos de mudanças na entonação das palavras que foram fundamentais para estabelecer a relação de ironia e estranhamento com o texto narrado. A colaboração com os atores, neste momento, torna-se um fundamento criativo.

CAROLINA

No decorrer dos séculos a arte do canto desenvolveu-se de tal forma que hoje ela tem que ser considerada ao pé da letra. Arte do Canto, querendo dizer com isso que muito bons cantores não sabem usar a voz para falar bem, dizer bem, sussurrar bem. Sabem apenas cantar.

Que possa substituir a velha arte do canto que limita em demasia as possibilidades da natural fonte sonora.

No que diz respeito ao assobio, o comportamento do cantor chega, muitas vezes, ao limite do preconceito, cuja origem nem ele mesmo sabe explicar. Cremos que as raízes do preconceito se localizam na própria tradição e no processo de nosso desenvolvimento intelectual. O assobio, no processo da educação é uma das proibições convencionais. Chega a tornar-se mesmo tabu. Meninos não devem assobiar. Assobiar é coisa de moleque. Meninas que assobiam chegam mesmo a ferir a decência.

Segundo a crendice popular no Brasil, assobiar de noite chama cobra.

Entre os marinheiros brasileiros é reconhecida e respeitada a proibição de assobiar a bordo, porque isso chama a tempestade.

Nos xangôs pernambucanos, assobiar atrai infalivelmente os Eguns. Almas dos mortos.

A superstição dos marinheiros parece ser universal. É muito conhecida entre os ingleses a expressão: to whistle for a wind. Esse costume de assobiar para chamar o vento – diz o capitão Baselhall - é uma das superstições náuticas que, apesar de absurda, se apodera insensivelmente nas horas de calma dos espíritos os mais fortes e dos mais incrédulos.

Apesar dos avanços das inteligências, tão logo o vento falte nas velas, sempre o marinheiro assobiará.

Tanto Carolina Virgüez quanto Gustavo Damasceno são atores que fogem das interpretações naturalistas. A busca da vocalidade específica para cada passagem em *Inalámbricos* foi uma construção conjunta, nas sessões de gravação. A voz sussurrada, por exemplo, que oferece um desafio enorme para a mixagem, por causa da proliferação dos “s” sibilantes, foi uma solução que se apresentou não só por causa da situação de confinamento dos personagens, como também para criar uma narração expressionista, quase fantasmagórica.

4.4 – Construindo com sons

A construção dos sons da peça que não partiram de texto e que, portanto, não resultaram em vocalizações de nenhum tipo, foi guiada por procedimentos de filiação desse material ao campo de signos da peça e pela manipulação de sua referencialidade. A cena inicial, “A Partida”, é a que contém um trecho maior dos sons com fonte sonora diretamente identificável ou atribuível. (Primeiro nível de substituição de Smalley). Essa construção sonora funciona como uma espécie de capítulo de abertura. No trecho, ouvimos sons de alguém que está fazendo um trabalho material: marteladas, passos, testes elétricos, recipientes sendo preenchidos por líquidos.

Todo esse conjunto tem por objetivo atrair o leitor para dentro da narrativa. Em seguida, ouve-se o primeiro diálogo: um homem e uma mulher sussurram, em tom de conspiração:

- El juró que era de primeira classe.
- E você acredita em palavra de vendedor?
- Taí essa xalufa, canoa-desce.

O diálogo é cercado de um vozerio, como se pela última vez os dois estivessem cercados de outras pessoas. A partir daí, a ambiência passa a ser a de confinamento e tentativa de comunicação entre os dois e de interferências da rádio.

Estar na água, submerso ou navegando em sua superfície, também foi um vetor importante dessa construção. Os sons da água foram usados como marcadores não só para acentuar as oposições Superfície X Imersão, Rio X Mar, como também para demarcar as mudanças de ponto de vista na narrativa. A ambiência do narrador supõe que seu aparato é mais vedado aos sons exteriores. Já a ambiência dos tripulantes do submarino caseiro revela mais presentes os sons das oscilações da água. A narrativa apresenta essa montagem paralela.

Ao longo de toda a peça, o uso dos instrumentos como o contrabaixo e violão é esporádico. A proposta é que contribuíssem com essa percepção de que as partes com melodia e harmonia mais evidentes não são canções, números musicais, mas aparições de refrões que surgem e se esfumam, como interferências. Os sons flautados, feitos com instrumentos virtuais em “A partida”, funcionam como uma evocação, um aceno aos instrumentos andinos.

O uso da bateria, por outro lado, pode ser intensificado porque ela se transformou numa espécie de personagem. Sua presença é constante e as construções rítmicas a partir do material gravado a partir do input das UST forneceram alternativas importantes para a construção das cenas.

Radares, sonares e sons subaquáticos estão em nosso imaginário quando se fala de submarinos. Construídos com sintetizadores eles também participaram da narrativa como vetores. Esses sons surgem aos poucos, ao longo de sua travessia, e evocam a ideia de que os dois personagens estavam sendo vigiados o tempo todo.

4.4 – Da espacialização

O processo de espacialização de Inalámbricos se cumpriu em três etapas. A primeira delas, que chamo de etapa criativa, foi realizada durante uma residência artística no Centro mexicano para a música e as artes sonoras, CMMAS, na cidade de Morélia, no México, durante o mês de setembro de 2023. A segunda etapa foi a conversão de todo o material para binaural, que resultou na versão radiofônica da obra. A terceira etapa foi a espacialização octafônica durante a reta final de montagem do espetáculo.

Durante a residência no CMMAS, os estúdios foram utilizados principalmente na criação de objetos sonoros espacializados. Foi um período em que eu já dispunha do texto-mapa e de algumas canções, além das sessões de gravação com o percussionista e uma das cantoras. Utilizei principalmente o software *Spacecontrol*²⁰, que permite desenhar trajetórias para os sons ao longo do tempo num sistema multicanal. Também utilizei automações no Reaper no processo, dividindo as oito caixas em pares stereo.

Para a criação de material, na primeira etapa, dividi os tipos de objetos sonoros em quatro grupos: ambiências realistas (superfície e submersa), ambiências poéticas, radares/sonares e ações. As ambiências realistas foram criadas, principalmente, com sons de água. A partir dela pude criar as sensações de submersão e superfície e também marcar a diferença entre a navegação em rio e no mar. O comportamento dos sons aquáticos, que foram criados com gravações de campo, bancos de som e sons criados por mim, tanto no

²⁰ Desenvolvido pelo grupo de pesquisa do compositor João Pedro de Oliveira, este software pode ser baixado gratuitamente em: <https://github.com/raphaelradna/SpaceControl>
Acesso em 26/05/2026

sistema binaural quanto octafônico, varia ao longo da peça, podendo oferecer uma escuta imersiva e realista, como na introdução, ou ser distorcido para soar propositadamente artificial. O trecho que abre a seção “O Mar” (20’18’’) ²¹, mostra sons de onda em loops, com cortes abruptos. Esse som vai e volta em ondas, por meio de automações feitas em pares pelas caixas do sistema octafônico. A intenção, com isso, é utilizar também a espacialização para fazer girar a alavanca da referencialidade.

Por esse mesmo motivo, as ambiências foram acrescidas de sons sem referencialidade definida. Em “Desilachada”, (08’03) há uma trama aguda que se originou de um *sample* da voz de um menino frizada. Esta trama permanece o trecho inteiro, produzindo um contorno onírico para a canção e para a voz feminina que lê o poema T.S.H. Também em outros trechos, como durante o diálogo em que encontram “El Tipo”, (22’24” do link da p.82), drones metálicos e sons pontuais ajudam a criar, junto com a ambiência realista da submersão em água, uma atmosfera de suspense. A espacialização desses gestos, bem como das vozes do diálogo, não corresponde a uma escala realista, mas tenta extrair das possibilidades de espacialização situações surrealistas, evocando o elemento fantástico que não deixa de perpassar a narrativa.

- Tem alguém aí?
- Quem? Tem alguém aí?
- Não tem
- Sons, ruídos
- Vozes
- Tem alguém aí.
- Vozes...
- Tem alguém aí

Na distribuição dessas falas, um mesmo personagem aparece numa ponta ou noutra do sistema octafônico, sem uma correspondência realista de um posicionamento dos personagens com relação às ações que estão se desenrolando na narrativa. Do mesmo modo, as batidas graves que sugerem a existência de uma pessoa escondida no motor do

²¹ Os timecodes dessa seção correspondem ao link da pg. 70, com a apresentação ao vivo.

submarino circulam pelas oito caixas do sistema, produzindo com as vozes uma perseguição sobressaltada.

Os radares e sonares, dos quais já falei sob o ponto de vista da função dramatúrgica e da forma como foram criados, foram espacializados durante o primeiro quarto da peça de maneira a soarem como distantes e difusos. Os sons percorriam trajetórias circulares, mas sempre longe ou se distanciando do centro. A partir de 20:00 (O Mar), esses sons começam a se tornar mais altos e produzir trajetórias circulares ao redor do público. Junto com eles, outros objetos começam a atuar por meio da espacialização. No momento da captura dos personagens (27:08) vozes, sons de respiração, alarmes e tramas metálicas ascendentes se adensam. Os loops se aceleram.

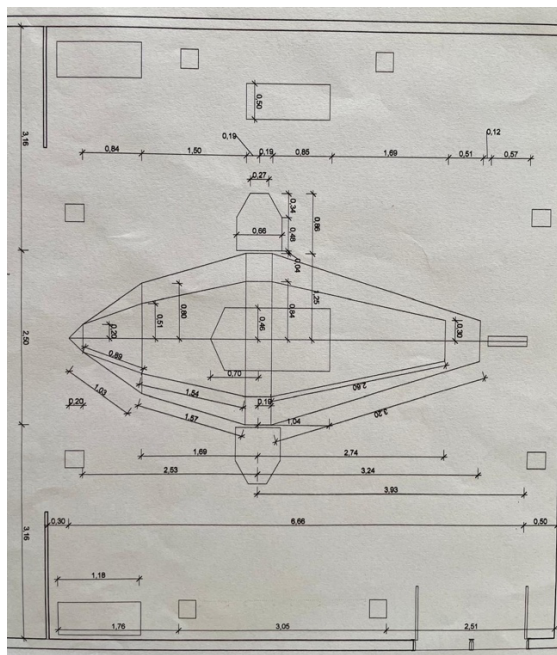
A partir do momento em que a cortina se abre e os atores se encaminham para o centro do palco, toda a música e todos os sons passam a ser em estéreo. Com o descortinar dessa parede e a presença do corpo e da voz dos atores, o aparato sonoro imersivo deixa de fazer sentido. A proposta é justamente explorar esses contrastes.

4.5 - O cenário

Como última consideração sobre o espaço, temos o cenário da peça, projetado e realizado pela arquiteta e cenógrafa Renata Bolliger. A ideia de desenhar a planta do submarino com fita adesiva fluorescente no chão surgiu depois de muitas conversas sobre o que seria essa embarcação. A existência de submarinos caseiros sempre foi o que mais chamou a atenção das pessoas com as quais falei sobre esse trabalho.

Em muitos momentos, pensei em produzirmos um objeto que também fosse um instrumento. Em outros, imaginei um aparato onde pudesse confinar, por exemplo, um músico, que acabaria sendo o terceiro personagem descoberto pela dupla. Em outras situações, imaginei que a peça seria totalmente acusmática e o público ficaria deitado em redes.

A proposta de plotar o submarino em estado de projeto foi a que mais correspondeu à ideia de que as posições de público e atores deveriam ser ambíguas. Dispor o público no palco e só depois, com a plateia desvelada, fazer com que os atores se encaminhassem para o centro do sistema de caixas de som também foi uma estratégia para borrar essas barreiras. Não menos importante, o cenário concebido guarda uma importante característica, almejada desde as primeiras elaborações sobre o *setup* da peça: é portátil e barato.

Figura 26 - Planta do cenário da peça

Fonte: Renata Bolliger

CONCLUSÃO

Ao longo desse estudo, me orientei pela metodologia da pesquisa artística em música, em que a pesquisa teórica se dá em conjunto com as ações práticas, procurando fomentar um ciclo de retroalimentação em que há uma constante reflexão sobre o material produzido. A proposta de investigar mecanismos intertextuais se deu, sobretudo, pela percepção de que é assim que eu componho. Vindo de uma formação múltipla, tanto em música como em comunicação, e experimentando ao longo desses anos a aproximação da criação musical com outras áreas, como o teatro, a dança e o audiovisual, aumentei minha atenção para os mecanismos de produção de sentido nos processos criativos em que entram em campo mais de uma linguagem expressiva e do quais participam artistas com bagagens e histórias diferentes.

Uma pesquisa artística que produz um mapeamento de um processo criativo ao longo de mais de quatro anos deve ser capaz de trazer aportes importantes para a forma como um compositor cria. Não há dúvida de que modifiquei minha maneira de entender a composição e meus processos ao longo desses anos. A tese e a obra resultantes desse

estudo não são, entretanto, um atestado de bem aventurança do método, mas sim uma entre tantas formas de compartilhar conhecimento sobre o compor.

Geralmente, nas minhas atividades profissionais, crio a partir de material e ideias pré-existentes: pode ser uma performance de teatro, o conjunto ainda em processo de uma encenação, referências musicais. Nos piores casos, o *input* inicial é uma música que o diretor quer que seja praticamente copiada pela trilha original, mas nas situações de maior inventividade, trabalhamos desenhando hipóteses, imaginando vetores, escrevendo, reescrevendo e elaborando esta matéria a que Peter Brook deu o nome de “intuição amorfa” e que é com posta de insights, desejos, tentativas e erros e que é moldada e reage às informações, sensações e sentimentos que acumulamos ao longo da vida.

Nesta pesquisa, foi testada a hipótese metodológica foi testada de que um texto consegue plasmar uma obra de música-teatro ao funcionar não como um texto prescritivo, indicando e descrevendo o que se ouvirá e verá em cena, mas como um diagrama, um conjunto de forças que expressa poeticamente campos de signos. Acredito ter alcançado uma forma de escrita no texto-mapa que, por fim, mesmo tendo se transformado ao longo da montagem, manteve-se como um varal invisível, mas consistente, sustentando a encenação. São ramais de sentido, os vetores tão caros a Pávis, que primeiro se expressaram em palavras, com seus ritmos e associações e que depois puderam se transformar em sons, ações e novas palavras.

Se pudesse conversar com um hipotético leitor dessas páginas, sugeriria uma leitura comparativa entre o texto-mapa 1 (p. 55) e o texto final da versão encenada da peça (anexo I) como uma das melhores formas de compreender esse processo. A diferença entre os dois textos mostra, principalmente, que os signos são mutantes e podem e devem ser condensados. O primeiro texto é como um jorro de perspectivas e relações com elementos da América Latina. Falo das guerrilhas, das relações imperialistas, trago a informação do idioma espanhol que chegava até a mim através das rádios e da MTV. O texto final, que sofre não só a ação da articulação dramatúrgica, mas o acréscimo de outros materiais, ativa com mais presteza seus ramais de vetores. Essa dinâmica me leva a pensar que a ação intertextual não deve ser um loop infinito de associações e que a tarefa de criar ramais de sentido é justamente o que põe fim a essa “sopa primordial” de possibilidades.

Refletindo sobre o processo, observo ainda que foi necessário produzir recuos diante da necessidade de comunicabilidade da obra. No início, tinha a intenção de fazer uma obra totalmente desconstruída e fragmentada. Existia, inclusive, o desejo de se criar um idioma próprio. Esta proposta, conforme avancei na composição, passou a fazer

menos sentido. O que veio a público foi ainda uma peça em fragmentos, sem uma narrativa com causas e efeitos explícitos, mas houve a deliberada escolha de balizamentos, como o personagem do narrador e as ambiências ora realistas ora expressionistas do percurso do submarino.

Também classifico um problema enfrentado pela pesquisa o fato de que nos experimentos com as UST nas gravações com os intérpretes, a livre interpretação dos *inputs* dados pela leitura da descrição das unidades gerou material menos interessante do que quando os conduzi de maneira mais explícita. Esse vocabulário descritivo ainda precisa ser melhor compreendido, difundido e estabilizado até se tornar uma ferramenta de comunicação mais direta entre músicos.

As incursões analíticas, por sua vez, trouxeram um aprendizado importante sobre como se produz sentido com texto e som. Para tanto, foi necessário criar vínculos com os autores e obras analisados. Foi importante coincidir com Henze na vontade de fragmentar a canção, produzir refrões com Viñao e descobrir coincidências temáticas com Bolaño. Do mesmo modo, foi fundamental pensar a linguagem da música eletroacústica como uma forma criar “teatros na mente”, como fazem Berio e Parmerud.

Transitar pela musicologia, mas ancorado na composição. Este, sem dúvida, foi outro grande aprendizado dessa investida. A meu ver, a pesquisa artística em composição precisa do aporte musicológico. Esta é, inclusive, uma possibilidade de produzir uma aproximação entre pares. Embora a transdisciplinaridade seja, de modo geral, uma característica que confere dinâmica e enriquece uma pesquisa em música, muitas vezes busca-se diálogo com áreas distantes do nosso campo, como as ciências duras ou a antropologia, talvez pela necessidade de legitimação científica, e esquecemos que há musicólogos e teóricos da música produzindo suas pesquisas na sala ao lado. Por essa razão, a segunda hipótese testada por esse estudo foi a de que técnicas e conceitos do campo da interpretação musicológica podem ser transformados em ferramentas de composição, sabendo-se de seus limites, já que nenhuma dessas ferramentas será capaz de sustentar as decisões criativas em toda extensão de uma obra.

Numa das releituras recentes dessa tese, me deparei com um trecho do Monólogo de Bagdá em que identifiquei nos sons eletrônicos a UST “Freando” exercendo o papel de vetor secante e encerrando uma cena. Parecia, à primeira vista, um momento raro de coincidência entre duas teorias distintas. Um nó intertextual para o qual é possível apontar o dedo e dizer: vejam, isto serve para aquilo! Mas em música, em criação, há que se deixar o acaso agir sem se eximir de fazer escolhas.

Governar dramaturgicamente uma polifonia com vozes que falam, cantam, sussurram foi o maior desafio e maior prazer desta empreitada. Escolher a acentuação de um fonema, a intensidade de um grito ou o estranhamento irônico de um verso, junto a atores e músicos experimentados, realimentou minha crença na escrita, nos sons e na voz.

Um processo criativo “in vitro”, como é o caso das pesquisas artísticas em música, não limita, mas potencializa a criatividade. As teorias passam a ser não apenas um conjunto de conceitos a serem testados e debatidos sob obras já existentes, mas se tornam ferramentas práticas cuja aferição da consistência se dá no transcurso da composição. Por essa razão, os descaminhos, erros e derivas são bem-vindos também.

No caso dessa pesquisa, foram abertas muitas possibilidades: tentou-se primeiro uma peça estritamente vocal. Em seguida, houve a experiência da novela radiofônica que permitiu uma compreensão da narrativa, do que era eficiente e do que precisava ser retrabalhado. Por fim, o palco do teatro se abriu e se mostrou o melhor porto de partida e de chegada para esta criação.

Na reta final da montagem acadêmica de Inalámbricos, como é natural em muitas das peças de teatro em que trabalho, surgiram novas e intempestivas ideias, como a de trazer o público para dentro do palco e fechar as cortinas, só revelando a plateia vazia e os atores no auge da ação, momento da captura do submarino, quando os personagens são trazidos para o centro do palco.

A abertura para aceitar o novo sem desestruturar as ideias anteriormente trabalhadas só foi possível porque havia um mapa simbólico e uma bússola, ainda que singular. Como é comumente expresso na linguagem popular, o mapa não deve ser confundido com o território. As teorias de que tanto nos cercamos na vida acadêmica, num contexto como esse, ganham corpo e vida, junto com os outros corpos criativos que pulsam, falam, dialogam, gesticulam, criticam, repelem e aceitam propostas.

A criação é uma relação de intimidade consigo mesmo e com o outro. A pesquisa artística é uma forma de manter uma postura atenta diante dos próprios limites e potencialidades técnicas. Há um mundo que nos cerca, prenhe de amor e beleza mas também de iniquidades, descompassos e falhas de comunicação. Um compositor não tem a obrigação de consertar ou expor essas falhas, mas tem o privilégio de poder criar um mundo com regras próprias e manejá-las a seu bem prazer. Que esse mundo tenha pontes que o conectem a outros mundos e seus habitantes é a maior aspiração de uma empreitada como esta.

REFERÊNCIAS

- ALCÁZAR, Antonio. Las Unidades Semióticas Temporales (UST), estrategia perceptiva y vía analítica para la música. In: GUSTEMS, Josep (ed.). *Música y audición en los géneros audiovisuales*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2014. p. 29–52.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BALIERO, Carmen. *La música en el teatro y otros temas/* Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2016.
- BARNET, Miguel. *Biografía de un Cimarrón*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- BARTHES, Roland. O Grão da Voz. In: O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1990.
- BERIO, Luciano. *Visage (author's note)*. Centro Studi Luciano Berio, [s.d.]. Disponível em: <https://www.lucianoberio.org/nota-di-programma-op/visage-authors-note/>. Acesso em: 25 maio 2022.
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAESAR, Rodolfo. *Loops institucionais*. In: XX Congresso da ANPPOM, Florianópolis, 2010. p. 1–7.
- CAUSTON, Richard: Berio's 'Visage' and the Theatre of Electroacoustic Music, Tempo, No. 194, Italian Issue (Oct., 1995), pp. 15-21. Cambridge University Press disponível em: <https://www.jstor.org/stable/944606>
- COOPERMAN, Daniel. *Hans Werner Henze's Early Political Thought: Three Case Studies*. Thesis. McGill University, Montreal, 2011.
- COSTA-LIMA, Teoria e prática do compor IV: horizontes metodológicos / Paulo Costa Lima, organização. – Salvador : EDUFBA, 2016
- DAVID, Pedro Leal. *Trago notícias de outro lugar: produção de sentido na composição de uma peça de música-teatro*. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGM/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2021
- DELEUZE E GUATARRI, Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995
Disponível em: <https://dokumen.pub/mil-platos-volume-unico.html>
Acesso em 19/11/2025

FERRAZ, Sílvio. Entrevista. In: QUARANTA, Daniel; SANTOS, Rodolfo; DAVID, Pedro Leal (org.). *Seminários dispersos em criação musical – Volume I*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2025.

HATTEN, R.S, El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales, *Criterios*, La Habana, nº 32, julho – dezembro de 1994. pg 211 – 219.

HENZE, Hans. *El Cimarrón: Biography of the Runaway Slave Esteban Montejo*. Mainz: B. Schott's Schöne, 1972 a. Partitura.

_____. *Entrevista com Alan Blyth*. Gramophone. 1972. Disponível em:

<https://www.gramophone.co.uk/features/focus/hans-werner-henze-talks-to-alan-blyth>, acesso em: 15/09/2021.

KAGEL, Maurício. *Palimpsestos*. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.

KAMPELA, Arthur. Entrevista. In: QUARANTA, Daniel; SANTOS, Rodolfo; DAVID, Pedro Leal (org.). *Seminários dispersos em criação musical – Volume I*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2025.

LYNCH, David. The Importance of a great setup, in 3 Roads Communications, 2020. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/ebz8yRaYfdE>. Acesso em 25/05/2022.

LÓPEZ-CANO, Rúben; SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula. *Investigación artística en música, problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, ESMUC, 2015. Disponível em: Acesso em: 25/06/2022.

LÓPEZ-CANO, Rubén. *La música cuenta: retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: ESMUC, 2020. Disponível em <<http://www.esmuc.cat/LEscola/Serveis/Biblioteca/Publicacions/Llibres/La-musica-cuenta.-Retorica-narratividad-dramaturgia-cuerpo-y-afectos>> Acesso em 22/11/2020

MENDES, Dorian. *O discurso não-semântico na música eletrovocal*. 2018. 224 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MENDES, D. E QUARANTA, D. Rastros de um processo colaborativo entre compositor e performer/intérprete na criação da ópera experimental Helena e seu ventríloquo, »revista brasileira de música«, v. 33, n. 2, jul.–dez. 2020

OLIVA, Stefano, Music and Language. Deleuze, Guattari and Berio on Visage, *Online Journal of Philosophy*, nº 10. Rhythm, chaos and nonpulsed man. p. 223 - 231- 2019

ORTIZ, Jose Mario. El Cimarrón by Hans Werner Henze – A New Approach to Political Song. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1-12. Disponível em: http://vortex.unespar.edu.br/ortiz_v5_n3.pdf acesso em: 06/09/2021

PÁVIS, Patrice, *A Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva: 2015.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

QUARANTA, Daniel; SANTOS, Rodolfo; DAVID, Pedro Leal. *Seminários Dispersos em Criação Musical – Volume I*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2025.

QUARANTA, Daniel. Creación Acadêmica e investigación musical, investigación académica e creación musical. In: QUARANTA, Daniel. (Org.). *Creación Musical, Investigación e producción académica, desafíos para la música en la universidad*. Morelia: Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, 2017, p.155-199.

QUARANTA, Daniel. Refletir a criação música, tese apresentada para obtenção do cargo de professor titular. 2024

SALAMANCA, P.G, a framing sound: from musical atoms to musical worlds a reflection on my recent compositional practice, tese de doutorado apresentada na University of Huddersfield November 2022

disponível em: https://pure.hud.ac.uk/ws/portalfiles/portal/67013502/Final_thesis.pdf
acesso em: 21/11/2025

SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press, 2008.

SANTOS, B. de S. Una epistemología del sur. CDMX, Siglo XXI: CLACSO, 2009.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and Structuring Processes. In: EMMERSON, Simon (ed.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan, 1986. p. 61–93.

_____. The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era. In T. H. John Paynter Richard Orton, Peter Seymor (Ed.), *Companion to Contemporary Musical Thought* (pp. 514-554). London / New York: Routledge. 1992

_____. Spectromorphology: Explaining Sound- Shapes. *Organised Sound* 2(2): 107–26. Cambridge University Press, 1997.

_____. La intención del compositor y la recepción del oyete, in *Perspectivas Actuales em la creación y el análisis de la música electroacústica*, in QUARANTA e CARNEIRO DE LIMA (COMP), Bernal, Universidade de Quilmes, 2021.

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

TARASTI, Eero. *Is Music a Sign?* In: TARASTI, Eero. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2002. p. 3–26.

VIEYRA, Lautaro Martín. Nuevas perspectivas de análisis de música electroacústica. Las unidades semióticas temporales. In: QUARANTA, Daniel Eduardo; CARNEIRO LIMA, Marcelo (comp.). *Perspectivas actuales en la creación y el análisis de la música electroacústica*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2021. p. 131–154.

WEISS, Ledice Fernandes de Oliveira. A composição de El Cimarrón de H. W. Henze: liberdade e referencialidade em uma narrativa musical. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.6, n.1, 2018, p.1-21 Disponível em: http://vortex.unespar.edu.br/weiss_v6_n1.pdf, acesso em: 29/07/2021.

ZAMPRONHA, Edson. Entrevista. In: QUARANTA, Daniel; SANTOS, Rodolfo; DAVID, Pedro Leal (org.). *Seminários dispersos em criação musical – Volume I*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2025.

APÊNDICE I - TEXTO FINAL DE INALÁMBRICOS

Inalámbricos

música-teatro para eletrônica e vozes
(versão radiofônica)

Pedro Leal David

Outubro, 2025

Prólogo

VOZ

Estamos numa ilha, no coração do continente.
O Coronel Buendía – e esse, claro, é um codinome, havia me confiado uma missão: Acompanhar a trajetória de um submarino caseiro que partira do mesmo porto e cruzaria toda a extensão do Rio Amazonas e o Atlântico Norte em direção à Europa. A bordo, um homem, uma mulher e uma carga desconhecida.

1. Partida

VOZES

- El me juró que era de primera classe.
- Mas cê acredita em palavra de vendedor?
- Ta aí essa xalufa. Canoa-desce.

Canção I

Cães ladram em volta de um nicho num terreno baldio
 velas que sopram pavios na beira do mar
 Velasquez, Goya, recife de pérolas virgens

Cabinda, Nina, Rebolo

e Santa Maria

2. Desilachada

VOZES

- Você sabe, a gente passou a comer com a mão pra liberar a boca pra falar.
 Cantar não, porque passarinho tem bico fino e canta.
- Cachorro também canta.
- Cachorros uivam de dor. Cães emitem sinais inalámbricos na calada da noite.

CORO

Desilachada uma canción desesperada por vos

Yo tengo que bajar, no llores
 Yo tengo que bajar, no llores más

T.S.H
(Manuel Maples Arce)

VOZ

T.S. H.

Sobre el despeñadero nocturno del silencio
 las estrellas arrojan sus programas,
 y en el audión inverso del ensueño,
 se pierden las palabras
 olvidadas.

T.S.H.
 de los pasos
 hundidos
 en la sombra
 vacía de los jardines.

El reloj
 de la luna mercurial
 ha ladrado la hora a los cuatro horizontes.

La soledad
 es un balcón
 abierto hacia la noche.

¿En dónde estará el nido
 de esta canción mecánica?

Las antenas insomnes del recuerdo
recogen los mensajes
inalámbricos
de algún adiós deshilachado.

Mujeres naufragadas
que equivocaron las direcciones
trasatlánticas;
y las voces
de auxilio
como flores
estallan en los hilos
de los pentagramas
internacionales.

El corazón
me ahoga en la distancia
Ahora es el “Jazz-Band”
de Nueva York;
son los puertos sincrónicos
florecidos de vicio
y la propulsión de los motores.
Manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison!

El cerebro fonético baraja
la perspectiva accidental
de los idiomas.
Hallo!

Una estrella de oro
ha caído en el mar.

Vinheta Rádio Continenti

RADIALISTA

T.S.H: telefonia sin hilos.

Eles estão se comunicando por rádio.

Tecnologia do século XX. Rádio e canção.

T.S.H: Eles estão se aproximando de um rio maior.

Conversa de Rio

- Jorge Luís Borges
 - O que você disse?
 - Jorge Luís Borges. Esto és lo más difícil.
 - Hay que ser liviano. Mujer. Borges. Siempre liviano.
 - Jorge Luís Borges. És decir
 - Cachorrão.
 - O quê?
 - Fala cachorrão?
 - Cachorrão.
 - Borges
-
- As vezes, me dá uma sensação estranha, como se tivesse mais alguém aqui com a gente.
 - Aqui, dentro
 - Escuta?
 - Escuchas?

- Espia
- Te escuto
- El viento
- Sonidos,
- El viento
- Sons, ruídos
- Vozes
- Vocês
- Vos
- Voz, vozes
- Vo ___ zes ___
- Borges

Dia 7

RADIALISTA

Eles já passaram por Manaus, Santarém, Belém e agora vão ter que se haver com o mar aberto.

VOZES

- Temos algum aparato de navegação?
- O aristotélico e ptolomaico céu de inverno.

CANÇÃO 3

Para navegação ou circum-navegação, ainda se escreve,
ainda nos vale que a terra é o centro.

Mas só para navegação e circunavegação.

Para construir pontes, Newton

Para relativizar geral, Einstein
Eisenstein, Einstein Eisenstein Einstein

Escrever mil vezes a palavra Nietzsche como castigo colonial.

VOZ

- No decorrer dos séculos a arte do canto desenvolveu-se de tal forma que hoje ela tem que ser considerada ao pé da letra. Arte do Canto, querendo dizer com isso que muito bons cantores não sabem usar a voz para falar bem, dizer bem, sussurrar bem. Sabem apenas cantar.

OUTRAS VOZES

- Escrever mil vezes a palavra Nietzsche como castigo colonial. Você sabe soletrar Nietzsche? Valendo?
- N, I, E, T, Z, S – CHÊ

CAROLINA

Que possa substituir a velha arte do canto que limita em demasia as possibilidades da natural fonte sonora.

No que diz respeito ao assobio, o comportamento do cantor chega, muitas vezes, ao limite do preconceito, cuja origem nem ele mesmo sabe explicar. Cremos que as raízes do preconceito se localizam na própria tradição e no processo de nosso desenvolvimento intelectual. O assobio, no processo da educação é uma das proibições convencionais. Chega a tornar-se mesmo tabu. Meninos não devem assobiar. Assobiar é coisa

de moleque. Meninas que assobiam chegam mesmo a ferir a decência.

Segundo a crendice popular no Brasil, assobiar de noite chama cobra.

Entre os marinheiros brasileiros é reconhecida e respeitada a proibição de assobiar a bordo, porque isso chama a tempestade.

Nos xangôs pernambucanos, assobiar atrai infalivelmente os Eguns. Almas dos mortos.

A superstição dos marinheiros parece ser universal. É muito conhecida entre os ingleses a expressão: to whistle for a wind. Esse costume de assobiar para chamar o vento – diz o capitão Baselhall - é uma das superstições náuticas que, apesar de absurda, se apodera insensivelmente nas horas de calma dos espíritos os mais fortes e dos mais incrédulos. Apesar dos avanços das inteligências, tão logo o vento falte nas velas, sempre o marinheiro assobiará.

O Mar

RADIALISTA

Buenas noches caríssimos ouvintes, está no ar a rádio que é um galeão no meio da floresta OSCURA. Ou uma capsula pequenina no meio do oceano.

A única, a exclusiva rádio CONTINENTE.

- It's not about the economy, não dessa vez. ESSA GENTE. Ni siquiera sospechan lo que és un remo. Aprendem a falar coach,

weltshauung, gesamstkunztwerk mas não fazem nem ideia de quem tenha sido Viracocha. Num ponto equidistante entre o pacífico e o atlântico, que fica no estado do Mato Grosso...

VOZES

- Galeão.
- Galeão.
- Sh, desliga esse rádio!
- Uma vez, no Rio de Janeiro, eu conheci uma mulher que não falava. Só imitava passarinhos. Dá-me um beso pajarito, no te assustes, colibri.

- Escuta? tem alguém aí
- Aí aonde? Aqui
- Shhhh. Te escuto.
- Tem alguém aí?
- Quem? Tem alguém aí?
- Não tem
- Sons, ruídos
- Vozes
- Tem alguém aí.
- Vozes...
- Tem alguém aí
- Escuta, hay um tipo, escondido, dentro del motor.
- Um tipo de motor? Não to entendendo
- Escondido, um tipo, dentro del motor. Ayudame a sacar-lo
- O que você quer? Faz um gesto. Ele fala? Habla, habla

Canção 4

EL TIPO

El tipo habla
 El tipo canta
 El tipo ruge

Ele fala ele
 Ele canta
 Ele ruge
 El tipo huye

Y el tipo habla em inglês
 Si o no o talvez?
 Maybe
 You neverthere
 El tipo és mi tipo
 Tutea el tipo
 El teapot
 El water bocomes the teapot

El água está tibia
 El á-
 Gua
 está
 muerta
 El á
 E-U-A
 El água és de E.E.U.U
 O
 E.U.A
 Maybe
 U.S.A

VOZES

- O gente vai fazer com esse cara? Você podia ter morrido, filho da puta.

- Homem ao mar. É isso. Águas internacionais, minha cara. Não tem país, não tem crime. Vamo se livrar dele.

Mi Vida

Mi vida estaba destinada al fracaso, Belano, así como lo oye. Salí de Chile un lejano día de 1975, para más datos el 5 de marzo a las ocho de la noche, escondido en las bodegas del carguero Napoli, es decir como un polizonte cualquiera, y sin saber cuál sería mi destino final. No lo voy a aburrir con los accidentes más o menos desgraciados de mi singladura, sólo le diré que yo era trece años más joven y que en mi barrio de Santiago (La Cisterna, para más señas) me conocían con el cariñoso apelativo de Súper Ratón, en recuerdo de aquel gracioso y justiciero animalito que tantas tardes infantiles nos alegrara. En una palabra, que un servidor estaba preparado, al menos físicamente, como suele decirse, para aguantar todas las vicisitudes de un viaje de tal calibre. Pasemos por alto el hambre, el miedo, el mareo, Nunca faltó un alma caritativa que bajara a la sentina y que me tendiera un pedazo de pan, una botella de vino, un platito de macarrones a la boloñesa. Tuve tiempo, por otra parte, para pensar a mis anchas, algo que en mi anterior vida me estaba casi vedado, pues en la ciudad moderna, como todo el mundo sabe, al camarón que se duerme se lo lleva la corriente. Y de esta manera pude

examinar mi infancia, pues cuando uno está encerrado en el fondo de un barco lo mejor es proceder ceñido a un cierto orden, hasta el canal de Panamá, me dediqué a diseccionar lo que había sido mi juventud y llegué a la conclusión y al firme propósito de que todo tenía que cambiar, si bien entonces no se me ocurrió de qué forma hacerlo y hacia cuál dirección encaminar mis pasos. En el fondo, permítame que lo diga, era una forma como cualquier otra de matar el tiempo y no castigar o debilitar mi organismo, ya de por sí enajenado después de tantos días en aquella húmeda oscuridad sonora que no le deseo ni a mi peor enemigo. Una mañana, sin embargo, llegamos al puerto de Lisboa y mis reflexiones variaron sustancialmente de objetivo. Mi primer impulso, como es lógico, fue desembarcar el primer día, pero, como me explicó uno de los marineros italianos que de vez en cuando me alimentaban, el horno en las fronteras de tierra y mar portuguesas no estaba para empanadas. Así que me tuve que aguantar y durante dos días que me parecieron dos semanas me conformé con escuchar las voces que venían de las bodegas del barco, abiertas como las fauces de una ballena, escondido en el interior de un barril vacío, cada minuto que pasaba más enfermo e impaciente, con tercianas que venían a cuento de no sé qué, hasta que una noche, por fin, zarpamos y dejamos atrás la laboriosa capital portuguesa que yo imaginaba, en mis sueños febriles, como una ciudad negra, con gente vestida de negro, con casas hechas de caoba o de mármol negro o de piedra negra, tal vez porque en mi duermevela

enfebrecida pensé alguna vez en Eusebio, la pantera negra de aquella selección que tan buen papel hiciera en el Mundial de Inglaterra del 66 y en donde a nosotros, los chilenos, con tanta injusticia nos trataran.