

DÉBORA ANDRADE

A Orquestra dos Sonhos:

proposta didática e atuação polifônica

Belo Horizonte

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais

Março 2008

Débora Andrade

A Orquestra dos Sonhos: proposta didática e atuação polifônica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Estudo das Práticas Musicais – Análise

Orientador: Dr. Lucas José Bretas Santos

Belo Horizonte
Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais
2008

A553o

Andrade, Débora

A orquestra dos sonhos: proposta didática e atuação polifônica / Débora Andrade. --2008.

122 fls. ; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música

Orientador: Prof. Dr. Lucas José Bretas dos Santos

1. Ópera - História e crítica. 2. Rescala, Tim.
3. Ópera - Brasil. I. Título. II. Santos, Lucas José Bretas dos

CDD: 782.1

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus pelo amor incondicional e constante cuidado, por poetizar minha vida e tornar os meus sonhos reais.

À minha mãe, mulher guerreira, pelas palavras abençoadoras e por ter se doado de forma incansável na busca da minha felicidade. Aos meus irmãos, tias e avó materna, pela torcida.

Ao meu querido orientador, professor Dr. Lucas José Bretas dos Santos, pelo carinho, confiança e por “viajar” comigo nesse sonho.

Ao compositor Tim Rescala, por me enviar materiais de seus arquivos, pela paciência com a qual me atendeu sempre que foi solicitado, pelo respeito e confiança.

Aos instrumentistas que, com carinho, responderam ao questionário que lhes foi enviado.

Aos meus grandes incentivadores e amigos, professor Mauro Chantal, Dr. Fábio Wellington Orlando da Silva e Eunice Tavares.

Aos demais amigos que me ajudaram de forma especial, Vívian Assis, Átila Castro Alves, Hellen de Oliveira Valentim, Nívton Campos, Felipe Ribeiro Massote, Filipe Cardoso Lana e Lucas Pally.

Aos professores que deram ricas sugestões para a minha pesquisa, Patrícia Furst Santiago, André Cavazotti, Glauro Lucas, Maria Cecília Cavaliere França, Heloisa Feichas, Maurílio Vieira Nunes e Rosângela de Tugny.

RESUMO

O objeto de estudo desta pesquisa é a ópera infanto-juvenil do compositor brasileiro Tim Rescala, *A Orquestra dos Sonhos*. Ela possui três atos e foi escrita em 1996 com a intenção de aproximar o público do teatro.

Este estudo possui natureza qualitativa e se propõe investigar, em primeiro lugar, os procedimentos de composição utilizados por Rescala, nesta ópera, para estabelecer uma comunicação com o público e, em segundo lugar, os desafios impostos por ela ao instrumentista, através da atuação polifônica. Além disso, o presente estudo inclui uma pequena biografia do compositor e um catálogo de suas obras.

Os dados foram coletados por meio de visitas sistemáticas ao site do compositor, artigos de jornais do arquivo do mesmo, correspondência deste com a autora da pesquisa, questionário enviado aos instrumentistas que participaram da realização desta ópera, no Rio de Janeiro, em 1997, e da observação da partitura e gravação áudio-visual desta ópera.

Palavras chave: Tim Rescala. Ópera infanto-juvenil. Instrumentista-ator. Público. Teatro.

ABSTRACT

The object studied in this research is "A Orquestra dos Sonhos", a chamber opera for children by the Brazilian composer Tim Rescala. It is made of three acts and was written in 1996 with the intention of attracting the audience to the theatre.

This is a qualitative study with two basic purposes. The first is to investigate the composing procedures applied by Rescala in this opera to establish communication with the audience. The second, challenges that it imposes to the interpreter via polyphonic performance.

Moreover, we present a brief biography of the composer and a catalog of his works.

Data have been collected through systematic visits to the website of the composer, reading newspaper articles from his collection, mail between the composer and the researcher, questionnaire sent to instrumentalists who participated in the execution of this opera in Rio de Janeiro in the year 1997, and the observation of its full-score and audio-visual recording.

Key-words: Tim Rescala. Infant-juvenile opera. Instrumentalist-actor. Audience. Theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
-Sobre o gênero ópera: gênese e evolução.....	07
-Ópera no Brasil.....	13
I TIM RESCALA	
I.1 Dados biográficos.....	16
I.2 Catálogo de obras.....	21
II A <i>ORQUESTRA DOS SONHOS</i> : montagem e sinopse.....	41
III ESTUDO DO OBJETO	
III.1 Público e ópera: tentativas de uma aproximação.....	46
III.2 Organização da estrutura musical.....	68
III.3 Motivos: unidade musical através da economia de materiais.....	76
III.4 Comunicação por vias extra-musicais.....	94
4 UMA PROPOSTA DE ATUAÇÃO POLIFÔNICA.....	98
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	110
ANEXO.....	122

INTRODUÇÃO

Tendo uma orquestra como pano de fundo para a estória, esta ópera pretende encantar e cativar o público infanto-juvenil, despertando seu interesse para a música de concerto e para o canto lírico. De maneira lúdica e criativa, espero que as crianças tenham um contato direto e profundo com este universo, sem barreiras e os pré-conceitos do formalismo e da tradição que normalmente caracterizam o gênero. (RESCALA, 1997, CD encarte)

Na citação acima está explicitada a intenção do compositor: a formação de platéia. E, nesse caso, não se trata de qualquer platéia. O compositor Tim Rescala pretende conquistar o público infanto-juvenil da chamada “geração digital” da década de 90, que é descrita por SILVA (2007) como aquela que nasceu durante a maior revolução dos tempos atuais: a internet e o vídeo-game,

(...) uma religião que envolve realidade virtual, sessões de dez horas à frente do computador contra adversários em outros continentes, joysticks com 20 botões ou até jogos sem joystick¹! [Dessa forma], a nova geração que está nos tomando o cetro, é virtual, feita de códigos binários e bits² por segundo.³

Em meio a essa explosão tecnológica, que oferece ao homem uma determinada velocidade de resposta a seus comandos, modificando assim sua relação com o tempo, Rescala aposta no sucesso da composição de uma ópera para esse público. Manter o interesse dessa juventude em relação a um evento de “longa duração”, como a ópera, nesse contexto, constitui um grande desafio para os compositores atuais. Acrescenta-se a isto o fato de, por questões relativamente culturais, não ser esse o público freqüentador de ópera

¹ Joystick: Dispositivo de entrada, utilizado em jogos de computador ou vídeo, doado de uma alavanca capaz de controlar o movimento de um cursor na tela, e de um ou mais botões capazes de comandar certas ações, ao serem pressionados. (Dicionário Houaiss, 2004)

² Os computadores "entendem" impulsos elétricos, positivos ou negativos, que são representados por 1 e 0, respectivamente. A cada impulso elétrico, damos o nome de Bit (Binary digit). Um conjunto de 8 bits reunidos como uma única unidade forma um Byte [ou bite].(...)Os bytes representam todas as letras (maiúsculas e minúsculas), sinais de pontuação, acentos, sinais especiais e até sinais que não podemos ver mas que servem para comandar o computador. Disponível em: <http://www.infowester.com/bit.php> . Último acesso: 22 de ago. de 2007.

³ Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG76377-6014-456,00.html> Último acesso: 12 de mar. 2007.

no Brasil. Ao discorrer sobre a barreira para gostar de ópera, DIGAETANI (1986:15) diz que:

A música de ópera é, muitas vezes, complexa (...) Também, a menos que você esteja ouvindo a ópera em tradução, com letreiros, ou escrita em sua própria língua, você estará ouvindo cantar numa língua estrangeira, mais uma barreira para a sua apreciação.

Alguns teóricos compartilham da opinião de que jovens, de maneira geral, não gostam de ópera. O cenógrafo PEIXOTO (1985:16) afirma que eles pensam a ópera como “sinônimo de velhice e chatiche”:

como a celebração repetitiva de um ritual do passado e para o passado. Um paraíso do falso e das convenções estratificadas, o universo dos telões pintados, do sentimento piégas e do gestual abstrato e sem significado dos balofos cantores.

O diretor, teórico, cenógrafo e autor italiano Ruggero Jacobbi atribui essa hostilidade do jovem em relação ao teatro de ópera à cenografia arcaica.⁴ João Miranda, investigador em biotecnologia, afirma que o espetáculo de ópera está sujeito à escassez, pois uma pequena minoria de pessoas se interessa por ele, por ser uma atividade especialmente cara e desinteressante⁵. DIGAETANI (1986:16) diz ainda que, para que as pessoas tenham uma verdadeira apreciação do gênero e entendam o que está acontecendo no palco, é preciso que elas façam, primeiro, o seu “dever de casa”:

(...) comprando uma gravação da ópera completa (...) ou pedindo-a emprestada numa discoteca. (...) Você poderá ouvir toda a ópera seguindo o libreto de modo a saber exatamente o que está sendo cantado a cada momento. Com esta técnica de estudo você conhecerá não apenas o libreto (...) como também ficará familiarizado com a música da ópera. Estudando desta forma a ópera, se possível duas vezes antes de ir vê-la, você estará pronto para apreciá-la quando a vir.

⁴ Citado por PEIXOTO (1985) na contracapa do livro *Ópera e encenação*.

⁵ MIRANDA, João. *O Direito à Ópera*. Diário de Notícias, 12 de mai. De 2007. Disponível em: http://dn.sapo.pt/2007/05/12/opinioao/o_direito_a_operas.html . Último acesso: 28 de jun. de 2007, às 13:50.

Considerando, então, as opiniões acima a respeito da existência de possíveis barreiras para a apreciação da ópera, seduzir o público infanto-juvenil ou comunicar-se com ele tornam-se um desafio para o compositor brasileiro, nos anos 90.

Embora, comunicar-se musicalmente com o público não parece ser um desafio apenas para os compositores da atualidade. Em um compêndio de textos de Richard Wagner organizado por GOLDMAN e SPRINCHORN (1988:45), o compositor e autor dos textos em questão se refere à ópera italiana como um evento que servia de pretexto para reuniões sociais e bate-papo, durante o qual a atenção da audiência era garantida durante a aparição de um cantor famoso ou durante a execução de uma ária famosa. TILL (1992:22-26) afirma que cerca de duzentas cidades italianas dispunham de teatro lírico com atividade operística intensa, não existindo praticamente nenhuma época do ano durante a qual não houvesse ópera. O barulho que se fazia nesses teatros era tão grande que dificilmente se escutava a música executada no palco. De acordo com TILL, jogavam-se carta na maioria dos camarotes, havia acenos de cabeça, leques e lenços e partes das récitas eram abafadas pelo burburinho de uma conversação generalizada e brindes de champagne, interrompidos pelas batidas do diretor da orquestra que anunciava a entrada de algum cantor querido do público.

Sendo assim, esta pesquisa propõe, primeiramente, um estudo da ópera *A Orquestra dos Sonhos* do compositor Tim Rescala e, em segundo plano, uma contribuição para a historiografia musical através de uma biografia e elaboração de um catálogo de obras do compositor. Pretende-se assim fornecer material que possa ser útil a futuras pesquisas.

O estudo em questão investiga os procedimentos de composição usados por Tim Rescala na concepção de *A Orquestra dos Sonhos*, e se eles podem torná-la mais acessível ao público, o tipo de inovação em relação ao gênero que ela apresenta e que implicações estão intrinsecamente ligadas a essa inovação. Possui, portanto, natureza qualitativa, ou seja, é um tipo de pesquisa que, segundo STRAUSS (1990:17-19),

...não encontra resultados por meio de procedimentos estatísticos ou por outros meios de quantificação. (...) é feita por pesquisadores nas ciências sociais e comportamentais.

Assim, sendo, ela pode ser identificada, segundo Neves (1996:1-2), pelo seu caráter descritivo e enfoque indutivo, compreendendo um conjunto de técnicas e processos de decodificação de um sistema de significados:

O vínculo entre signo e significado, conhecimento e fenômeno, sempre depende do arcabouço de interpretação empregado pelo pesquisador, que lhe serve de visão de mundo e de referencial.

FREIRE e CAVAZOTTI (2007:35) afirmam que as pesquisas na área da música possuem duas vertentes, uma objetivista e outra de inspiração subjetivista. A primeira se deriva do pensamento positivista e busca, através da postura objetiva do analista, caracterizar o pensamento original do compositor por meio de dados objetivos da partitura ou fonograma analisados. A segunda, considerada como dialética ou fenomenológica, busca concluir suas conclusões através de um “diálogo” entre o observador e o material estudado e a experiência musical do mesmo.

Considerando que este estudo de *A Orquestra dos Sonhos* tende a uma vertente objetivista, podendo ocasionalmente assumir uma postura subjetiva, essa pesquisa pretende responder às seguintes questões:

- Que tipo de inovações ela apresenta na estrutura formal e na concepção teatral do gênero?
- Qual a relevância dessas inovações para a contemporaneidade?
- Que estratégias foram usadas pelo compositor para encantar o público de maneira geral e aproximá-lo do teatro?
- A organização estrutural dessa ópera pode, de alguma forma, torná-la mais acessível à platéia?

O estudo realizado teve como fontes primárias a partitura e a gravação em vídeo, ainda não comercializadas e encontradas no arquivo pessoal do

compositor, e como fontes secundárias artigos de jornais e revistas referentes ao compositor e sua obra. Além dessas fontes, os dados usados para o relato biográfico e para a elaboração do catálogo de suas obras foram colhidos, extensivamente, através de visitas sistemáticas ao site do compositor, da correspondência mantida entre a autora e o compositor, bem como da correspondência entre essa e os instrumentistas que participaram da única montagem da ópera.

Considerando a inexistência de publicação acadêmica sobre Tim Rescala, a pesquisa bibliográfica, suporte para esse estudo do gênero musical e de sua função social, estará basicamente voltada para a história da ópera na Europa e no Brasil e para a sociologia musical.

O interesse pela realização desse estudo nasceu por dois motivos: o primeiro foi o fato de a ópera ter sido escrita com o objetivo de aproximar o público infanto-juvenil do teatro, no Brasil. O segundo motivo está relacionado ao fato de ter sido composta para uma orquestra de instrumentistas-atores - prática incomum ao gênero: a orquestra, protagonista da história divide o palco com os demais cantores. Dessa maneira, Tim Rescala oferece aos instrumentistas uma segunda pauta contendo o que o compositor denomina de canto-falado, intercalados ou simultâneos à execução instrumental, dependendo da natureza do instrumento.

A dissertação resultante dessa pesquisa receberá o seguinte formato: O primeiro capítulo apresentará uma biografia do compositor, com enfoque na sua múltipla formação artística e um catálogo de obras, abrangendo suas composições musicais, lançamentos em LP, CD's e DVD's e produção literária, até o momento da pesquisa. No catálogo, as obras serão dispostas obedecendo à cronologia de sua criação. Em relação às partituras, serão discriminados os nomes das obras, o ano de composição, o gênero, a formação instrumental exigida e, o argumento, caso o tenha. Essas informações foram cedidas pelo próprio compositor em correspondência com a autora. Não haverá discriminação de editora, uma vez que estas partituras são comercializadas pelo próprio compositor através do seu site. Os livros serão

identificados pelo ano em que foram escritos, título e editora, através da qual foram lançados. CD's e DVD's serão organizados por ano, título e selo responsável pelo lançamento dos mesmos. A necessidade deste capítulo reside na necessidade e importância de se conhecer o compositor, indivíduo e músico, abrindo portas para o entendimento das peculiaridades de sua obra.

Uma sinopse da ópera *A Orquestra dos Sonhos* e um breve panorama sobre sua realização no Rio de Janeiro e sua repercussão social, serão apresentados no segundo capítulo.

O terceiro capítulo será destinado ao estudo da ópera *A Orquestra dos Sonhos*. Neste capítulo, serão feitas observações sobre a organização estrutural da mesma, comparada à estrutura concebida durante a história do gênero, identificando a presença de possíveis novidades na estrutura formal e a relevância destas na atualidade. Os procedimentos de composição utilizados por Tim Rescala com o intuito de tornar a ópera mais comunicável com o público, serão também identificados sob a perspectiva do mesmo e da autora. Após revisão bibliográfica criteriosa, os principais referenciais teóricos escolhidos para fornecer argumentação para esse estudo são: ASSIS (2006), CORREIA (2006), TOLBERT (2001) e SMALL (1997).

O quarto capítulo abordará a novidade teatral que *A Orquestra dos Sonhos* ofereceu ao gênero e os desafios impostos por ela aos instrumentistas. Esses dados foram coletados no questionário enviado pela autora aos participantes da montagem no Rio de Janeiro. Os nomes desses participantes foram substituídos por letras a fim de que a identidade dos mesmos fosse preservada. Para essa discussão, os principais referenciais teóricos utilizados foram: MALETTA (2005), FONTANARI (2002) e TRAGTENBERG (1999).

Nas considerações finais, os resultados do estudo serão organizados com o intuito de responder às questões levantadas nesta introdução. O anexo incorporado à dissertação trará o questionário enviado aos músicos que trabalharam com Tim Rescala na montagem da ópera.

Deve ser enfatizado que este trabalho não objetiva fazer julgamento de valor entre a produção de ópera disponível na história da música e a “A Orquestra dos Sonhos”. De modo similar, também não se pretende apresentar, sugerir ou inferir uma configuração do gênero ópera que possa atender ao interesse do público atual. O objetivo maior é, entretanto, abrir uma discussão sobre a premente necessidade de que sejam criadas estratégias de comunicação entre obras musicais e o público atual, ou seja, envolver e buscar a participação desse público no fazer musical rompendo com a sensação de exclusão do processo de representação (apresentação) da obra. Assim, as possíveis contribuições de Tim Rescala para que sua tão desejada comunicação entre obra e público seja estabelecida serão investigadas.

Sobre o gênero ópera: gênese e evolução.

Uma antiga arte em eterna renovação. (DIGAETANI, 1988:240)

Segundo ZAMACOIS (1993:244), a palavra italiana *opera* significa *obra* e se deriva do latim *opus*. E foi adotada universalmente para definir, de maneira geral, toda obra cênica musicada com intervenções de canto com palavras. Ela nasceu como reação às complicações do gênero polifônico e teve como base a melodia acompanhada. POULTNEY (1996:78) define essa palavra como drama cantado que, normalmente estruturado em vários atos, empregando solistas, coros (usualmente), balés (algumas vezes) e orquestra em uma representação musical de uma história dramática definida no libreto.

De acordo com DIGAETANI (1988), o gênero se desenvolveu durante o Renascimento, sob influência italiana. Um grupo composto por eruditos, incluindo poetas, amadores, cantores e músicos como Galilei (pai do astrônomo), Jacopo Peri, Giulio Caccini, Emilio de Cavaliere, Ottavio Rinuccini e o Conde Giovanni Bardi, patrocinador do mesmo se reunia regularmente para discutir as antigas formas gregas do teatro musical. Bardi encarregou alguns

membros desse grupo de produzir uma versão moderna do teatro grego. Esse recebeu o nome de *Camerata Florentina*.

Essa nova versão foi chamada de ópera. Sua manifestação musical inicial aparece com a invenção da monodia na Florença e Roma por volta 1600. Em *Euridice* (1600), Jacopo Peri a apresenta como a melhor solução para o fundamental problema da ópera: um flexível e expressivo estilo para o diálogo e passagens declamatórias. Essa ópera, composta para comemorar o casamento do rei Henrique IV da França com a nobre italiana, Maria de Medici, é o mais antigo registro do gênero. Um ano depois de sua composição, Giulio Caccini escreveu uma outra versão de *Euridice* usando o mesmo texto de Rinuccini. A princípio, a ópera foi tratada pela *Camerata Florentina* como um renascimento aristocrático da tragédia grega. Contudo, é com Monteverdi (1567-1643) e suas partituras que temos os primeiros exemplos daquilo que nós chamamos de ópera. Em Veneza, Monteverdi com *Orfeu* (1607), sua primeira ópera, inicia-se o caminho de popularização do gênero através da composição de óperas mais sofisticadas musicalmente e menos aristocráticas.

Não será feito aqui um resumo detalhado do processo de desenvolvimento da ópera até nossos dias, pois isso se constituiria em um risco de esquematização com perigosas simplificações e talvez graves omissões. Contudo, é necessário que as grandes reformas do gênero e seus proponentes sejam salientados, com o objetivo de que se compreender os principais delineamentos da estrutura do gênero em questão.

Tendo em vista a excentricidade da ópera *A Orquestra dos Sonhos*, essa pesquisa buscou a princípio identificar na literatura musical a forma ideal do gênero ópera que servisse de base para o estudo da ópera de Rescala. Mas, descobriu-se a impossibilidade de encontrar tal forma pois, de acordo com NEWMAN:

nada existe de eternamente sagrado em nenhuma das formas em que foi produzida uma ópera; nem na de Monteverdi, nem na de Gluck, Mozart, Wagner ou Debussy. Cada uma dessas formas surgiu da mentalidade dominante numa determinada época e

da totalidade dos recursos musicais dessa mesma época e sua perfeita apropriação a esse período torna-a, em certo grau, inoportuna em dias posteriores. (...) qualquer forma é boa se torna possível à concepção dramático-musical realizar-se clara e eficiente. (...) não há a mínima razão *a priori* pela qual o compositor lírico do futuro não possa tomar da música instrumental outras idéias, outras formas, outras contexturas. (NEWMAN, 1954, vol V, p. 219)

A inexistência de uma forma-padrão de ópera pode ser então deduzida; o que é sabido é a sua constante evolução e seus diversos formatos desde seu surgimento. Alban Berg (1885-1935), por exemplo, compôs sua ópera *Wozzeck* de maneira muito singular. Cada cena assume uma estrutura diferente: suíte composta por prelúdio, pavana, giga e gavota com dois *doubles*; rapsódia, *passacaille*, rondó e forma sonata, fantasia e fuga com três temas principais e *largo* de uma sinfonia, seis invenções (NEWMAN, 1954, vol. V, p. 221-230). Assim como Berg, cada compositor do gênero optou por determinados procedimentos de composição vigentes em sua época e/ou introduziu novas técnicas. Mas alguns compositores, como Gluck (1714-1787) e Wagner (1813-1883), os chamados “reformadores” pelos estudiosos, produziram obras que contribuíram de modo mais decisivo para que o gênero ópera adquirisse o formato conhecido nos nossos dias.

Segundo DIGAETANI (1988:21), a ópera desenvolveu-se a partir do teatro grego, na forma de tragédia. A maioria dessas peças “eram entoadas e cantadas, especialmente as partes do coro, quando algumas ou muitas vezes eram ouvidas em uníssono.”

Provavelmente a inclusão da música no teatro grego deve-se a dois motivos: reforçar o efeito moral produzido pela peça e resolver problemas acústicos dos grandes teatros, como a reverberação da fala que comprometia a compreensão do texto por parte do público. Podem ser consideradas características das tragédias musicais gregas presentes na ópera deste período: - a submissão da música ao texto, através da utilização limitada de elementos musicais; - a utilização de cinco diálogos de confrontação incluindo, cada um deles, dois personagens (semelhante aos habituais cinco atos da ópera francesa do século XIX); - presença de personagens fortes e fascinantes; - desejo de uma

caracterização igualmente fascinante; - Finalidade moral e ideológica; - histórias míticas; - representação contida e elegante; - tom elegíaco, refletidos nos componentes musicais, representados pelos instrumentos e pelo coro.

Por outro lado, a comédia grega empregava principalmente diálogos, de modo diferente da tragédia, mas os coros, nas comédias gregas, muitas vezes eram cantados. Esses coros imitavam animais – como moscas, rãs ou careiros – e seus cantos, sem dúvida alguma, criavam muita comicidade, porque parodiavam os entoados coros trágicos. (DIGAETANI, 1988:23)

Contudo, as partituras de Monteverdi (1567 – 1643)

representam os primeiros exemplos completos daquilo que nós chamamos de ópera. (Idem, p.75)

Em seguida, no século XVIII, Gluck reforma o pensamento operístico. Defendeu, sobretudo, a simplicidade. Era contra a predominância musical dos cantores com sua excessiva ornamentação vocal e contra o uso ilimitado da música que sobrecarregava o drama. Sua intenção era fazer com que a linguagem, a poesia e o drama refletissem novamente a simplicidade e a força da tragédia grega e forma elegíaca do drama grego.

Suas óperas de reforma refletem essas teorias. (...) O texto, especialmente a compreensão das palavras, formou o âmago funcional dessas óperas que pediam um estilo de desempenho contido, elegante e sóbrio, muito diferente do estilo, muitas vezes pomposo, de algumas óperas sérias desse período (DIGAETANI, 1988:35).

Mais a frente, o grande gênio da ópera alemã, Richard Wagner (1813-1883), deteve uma posição chave na história da ópera como compositor, libretista e teórico. Ambicionou criar o que ele chamava de *Gesamtkunstwerk* (a obra de arte total).

A ópera, argumentava ele, era a mais sublime forma de arte - a única que poderia juntar música, poesia, teatro, pintura, dança e escultura (Idem, p. 47).

A princípio compôs nos moldes da ópera italiana do século XIX. Depois, suas composições ganharam identidade. Segundo NEWMAN (1954, vol. I, p. 9), ele insistiu na igual valorização da música e do motivo dramático. Em segundo lugar, banuiu a velha distinção entre canto e recitativo. Em *Tannhäuser* (1845), ele conseguiu que os cantores:

se abstivessem de proferir as partes mais declamatórias da música da maneira mais árida e sem ritmo com que estavam habituados a interpretar os recitativos usuais. Insistiu (...) que no *Tannhäuser* canto é declamação e declamação é canto. (Idem, p.10)

Ainda de acordo com Digaetani, sua maior realização operística foi o ciclo do *Anel* (1857-1874) na qual empregou brilhantemente a música para ilustrar o drama no palco. Com *Tristão e Isolda* (1859) o sistema tonal tradicional da música ocidental é levado a limites nunca antes alcançados através de cromatismo criando outras referências no campo harmônico.

Reviveu também o antigo método italiano de usar uma melodia para apresentar um personagem ou uma idéia, e pela repetição desta melodia, torná-los sempre lembrados pelo público. O *leitmotiv*, como a técnica veio a ser chamada apesar de Wagner nunca ter empregado esta expressão, faz da orquestra a força central do drama, atuando muitas vezes, sobretudo em seus últimos trabalhos, como o coro das antigas tragédias gregas, comentando a ação e sugerindo interpretações e propósitos onde os personagens não encontravam nenhum. O *leitmotiv* de Wagner é, na realidade, usado como voz e orquestra para revelar a complexidade da motivação humana (DIGAETANI, 1988:49).

Wagner fez inovações como diminuir a luz durante o espetáculo, uma vez que elas permaneciam para que o público pudesse conversar e naturalmente reparar nas roupas e nas jóias. Dessa forma, induzindo a atenção no palco ele acentuou a supremacia do espetáculo. Em Bayreuth, ao colocar a orquestra mais em baixo, criando um “abismo místico”, um espaço invisível entre o palco e o público eliminou um motivo de distração para o que ocorria no palco e permitiu que o seu som penetrasse o teatro por baixo do palco facilitando a audição dos cantores pelo público.

Wagner justificava suas mudanças – “reformas”, como as chamava -, voltando à tragédia grega, quando público e arte estavam espiritualmente ligados (idem, p.50).

Esse capítulo abre um pequeno espaço para as significativas concepções de ópera do compositor Claude Debussy (1862 – 1918), embora ele não tenha sido reconhecido como um reformador do gênero ópera. Essas concepções foram discutidas por NEWMAN (1954: V: 105-106). Dentre elas, podemos citar o fim do esteriótipo de melodias formadas por frases simetricamente equilibradas e de mesmo tamanho, o prolongamento de dissonâncias dando a impressão de infinita placidez harmônica, a adequação da música vocal à prosa falada e evitando formas convencionais de música como fatores determinantes da estrutura do drama.

DIGAETANI (1988:35) afirma que Mozart (1756-1791) foi o maior compositor de ópera no século XVIII. Apesar de ter sido um compositor musicalmente conservador em relação ao modelo de ópera de sua época, ele “foi um dos poucos compositores da época que desejava que o enredo da ópera avançasse, não apenas durante os recitativos, mas também durante os números musicais.” Dentro do gênero, ele teve uma produção significativa compondo 23 óperas de formas variadas em seus 31 anos de vida. Sua primeira ópera foi escrita quando tinha doze anos: *La Finta Semplice* (1768). Aos quatorze anos, compôs sua segunda ópera *Mitridates, King of Pontus* (1770).

Apesar de contemporâneo de Gluck, suas idéias se contrastavam. Por um lado Gluck era um compositor racional em relação aos seus procedimentos de composição e objetivos musicais sendo todos eles detalhadamente pensados e justificados em suas escolhas. Mozart, pelo contrário compunha de forma que pensamento e realização eram partes inseparáveis de um mesmo processo criativo.

Sua música não tinha menos lógica que a de Gluck, mas era a lógica da música, não algo capaz de ser desligada e discutida em relação às concepções extra-musicais. Para ele, “em ópera, poesia deve ser a filha obediente da música” (DIGAETANI: 1988:281).

Mesmo sendo impossível estabelecer uma estrutura organizacional fixa de ópera, alguns segmentos que a compõem podem ser identificados e serem tomados como parâmetros de estudo em relação à continuidade histórica e à inovação como, por exemplo: a concepção teatral e a macro-estrutura musical, incluindo a divisão em atos, a utilização de árias, conjuntos, recitativos e materiais sonoros, articulação entre essas partes, o libreto e a função e relevância de sua temática para o momento em que a obra foi composta.

Ademais, a ópera não evoluiu apenas formalmente. Nota-se que a contemporaneidade tem sido caracterizada pela fusão de disciplinas que apresentavam conhecimentos isolados, produzindo novas formas de expressão. E, seguindo esse contexto de inovações, as manifestações musicais não ficaram imunes aos desafios da contemporaneidade, seja pela inclusão de instrumentos eletroacústicos, que vieram somar-se aos instrumentos tradicionais, seja pela análise baseada em parâmetros físicos de obras clássicas ou pela fusão de gêneros distintos. O gênero ópera também obteve avanços na cenografia, nos planos de iluminação cênica, adequação das salas de espetáculo e na orquestração. Como exemplo, *Manhã de Luz*, ópera cômica em três atos de Stockhausen, utiliza o que ele chama de “orquestra moderna”. Substitui a orquestra tradicional por vários sintetizadores e samplers; percussão eletrônica; fitas gravadas com sons instrumentais, vocais e ambientes.⁶ A ópera *A Orquestra dos Sonhos* de Tim Riscalca inova o gênero em relação à concepção teatral, como será visto durante a pesquisa.

Ópera no Brasil

No Brasil, uma revisão mais ampla sobre a produção e desenvolvimento do gênero seria quase impossível. Há escassez de material gravado, poucas encenações além das estréias, escassas informações detalhadas e raras análises críticas.

⁶ MORITZ, Albrecht. *Stockhausen: Montag aus Livht*. 2005. Disponível em: <http://home.earthlink.net/~almoritz/montag.htm> . Último acesso em 04 de fev. de 2006.

Segundo BUDASZ (2004: 23), a ópera no Brasil do século XVIII servia para instruir os nativos de uma maneira agradável, impor valores morais e promover a ideologia de Dom José I, “civilizando-se e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade que neles deixaram os infelizes séculos da ignorância.” Nas primeiras décadas do século XIX, a ópera desempenhava o papel de expressão artística, diversão da elite, demonstração do poder real e fonte geradora de empregos. Os papéis eram representados por negros e mulatos. Na maioria das produções destinadas aos *castrati*, figuras não comuns no Brasil, seus papéis eram interpretados por cantoras mulatas.

De acordo com KIEFER (1997), em 1850, aqui se deu início a um movimento que visava à criação da ópera nacional, valorizando o texto em vernáculo, assuntos históricos brasileiros e tendências indianistas e anti-escravistas.

A primeira partitura do que parece ser a primeira ópera composta pelo brasileiro Padre José Maurício Nunes Garcia, *Le Due Gemelle*, está desaparecida e registros sobre sua encenação ainda não foram localizados. No entanto, seu libreto encontra-se guardado na Biblioteca Nacional.

D. José Amat (1848-1865), um nobre revolucionário, encarcerado e fugitivo da Espanha, que vivia no Rio de Janeiro desde 1848, desencadeou e dirigiu esse importante movimento que deu origem à Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, que foi responsável pela produção de ópera no momento.

Entretanto, a música continuava sendo de inspiração européia e acabou se firmando em italiano. Embora, o movimento tenha se submetido à influência da linguagem musical européia, seus organizadores tiveram a intenção de encomendar, anualmente, pelo menos uma ópera a um autor brasileiro, em vernáculo e utilizando tema nacional. O movimento não teve muito sucesso, mas dele nasceu um grande representante no gênero: Carlos Gomes (1836-1896). *O Guarani* foi sua única ópera com tema brasileiro, mas escrita em italiano. A primeira ópera em vernáculo da qual se tem notícia, embora não tenha sido encenada, é *Marília de Itamaracá*, composta em 1854 por Adolfo Maerch, um compositor alemão radicado no Rio de Janeiro desde 1849.

O ano de 1860 marca o início de uma fase de grande produção operística. Surgem as seguintes óperas: *Pipelet*, com música de Ferrari e libreto de Machado de Assis; *A Noite de São João*, com texto de José de Alencar e música de Elias Álvares Lobo – primeira ópera com libretista e compositor brasileiro; *Moema e Paraguaçu*, com libreto de F. B. de Abreu e música de Sangiorgi, um maestro italiano; *A Noite do Castelo*, com música de Carlos Gomes e libreto de A. J. F. dos Reis e, encerra essa temporada, a ópera *Dois Amores*, da condessa Roswadowska. Em 1863, surgem *Joana de Flandres*, com música de Carlos Gomes e libreto de Salvador de Mendonça e *O Vagabundo* de Henrique Alves de Mesquita.

Sobre a encenação de enredos orientais nos teatros brasileiros, BUDASZ (2004: 36) faz uma dura crítica:

poderia ajudar a elite local a esquecer o que via nas ruas – o espaço dos negros e mulatos – e tentar identificar-se com a cultura européia por escolher um “outro” comum. Contudo, isso não funcionava muito bem, pois os atores no palco eram geralmente mulatos e negros, mesmo quando interpretavam papéis europeus.

De acordo com GONTIJO (2006: 13), a língua brasileira encontrou sua forma ideal em música com o surgimento da canção brasileira, através das primeiras obras dos compositores brasileiros Francisco Braga (1868-1945) e Alberto Nepomuceno (1864-1920),

...que buscavam uma fórmula musical perfeita para o canto em vernáculo. Não bastava cantar em português e o tema brasileiro apenas não era suficiente na emancipação da música nacional, pois estes aspectos encontravam-se, ainda, vinculados à estética da ópera.

Francisco Braga escreveu suas primeiras canções baseadas em obras de poetas românticos como Victor Hugo (1820-1885) e Machado de Assis (1839 – 1908) e fez emergir de suas canções a autêntica sonoridade da língua brasileira.

CAPÍTULO I

Tim Rescala

I.1 Dados biográficos

Seria difícil, no atual estágio do meu trabalho, fazer uma coisa só. Aí eu teria dificuldade, porque me sentiria um pouco tolhido em termos de criatividade.⁷
(RESCALA *apud* LOBO, 1997)



Figura 1: Foto de Tim Rescala
Disponível em: www.timrescala.com.br

⁷ LOBO, Júlio César de Freixo. *Tim Rescala e a orquestra rebelde que faz sonhar*. Cultura, Inverta: 23 a 29 de jul. 1997, 1-B.

Nascido no ano de 1961, Luiz Augusto Rescala, o Tim Rescala, é filho do barítono do Teatro Municipal, Amado Rescala, e da cantora e organista Maria de Lourdes Rescala e irmão do tenor José Rescala.⁸

Ele nasceu e foi criado no bairro da Glória, no Rio de Janeiro e foi moleque de rua no bairro Santa Tereza, onde, segundo ele,

quando era criança, costumava descer as ladeiras (...) tocando as campainhas das casas e depois pulava o muro da antiga Embaixada da Alemanha para roubar manga.⁹

Quando ele era criança pensou em seguir a carreira de restaurador de quadros, segunda profissão de seu pai, ou jogador de futebol.¹⁰ Aos 7 anos de idade, ele sentiu o desejo de tocar acordeão, mas logo abandonou a idéia para estudar piano. Ao completar 13 anos, Rescala já tinha um forte posicionamento político e era representante de classe, na escola. Ele começou a “achar chato” o ensino musical e descobriu o *heavy metal* e o rock progressivo¹¹. Mas, aos 14 anos, retornou às aulas de piano quando, então, começou a dar aulas do instrumento e a compor prelúdios e fugas, imitando, a princípio, o estilo de Johann Sebastian Bach.¹²

Estudou piano e teoria musical na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), entre 1976 e 1978, tendo sido aluno de Maria Yêda Cadah. Em seguida, prosseguiu os estudos de piano com a mesma professora na Escola de Música Villa-Lobos, onde também estudou harmonia.

Em 1979, ganhou o prêmio do concurso de composição da Escola de Música Villa-Lobos e Colégio da Orquestra Sinfônica Brasileira e trabalhou como arranjador e pianista de música popular, quando então, começou a fazer

⁸ TEIXEIRA, Sandra. *Música, humor e teatro*. Disponível em: <http://www.revistagavea.com.br/6/teatro.htm>
Último acesso: 18 / 12 / 2007.

⁹ TARDIN, Marcos. *Filho insólito, mas legítimo*. O Globo, 27 de jun. de 1992.

¹⁰ MARTINS, Alexandre; JÚNIOR, Chico; MARINHO, Flávio; ANGÉLICA, Joana. *O humor sem rótulos tem múltiplos caminhos*. Jornal O Globo, 30 de mar. de 1986. Segundo Caderno, p.6.

¹¹ RITO, Lúcia. *ENTREVISTA/Tim Rescala*. Jornal do Brasil. Caderno Especial: 10 de novembro de 1985.

¹² CAIADO, Thereza. *Tim Rescala: uma lente de aumento para o banal*. Jornal Última Hora, 09 de out. de 1985.

música para teatro, participando de mais de cinquenta espetáculos, como compositor e diretor musical. Foi nesse ano que ele deu início ao estudo das matérias musicais contraponto e arranjo e, em seguida, composição com Hans-Joaquim Kollreutter, de quem foi, também, amigo e vizinho, até 1983, quando concluiu o curso de licenciatura em música pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UNI – RIO).

Dois anos depois, a convite do cineasta italiano Uberto Molo, Rescala atuou como protagonista do filme *Por incrível que pareça*. Ainda em 85, ele fez sua estréia como apresentador do programa de rádio *Esse Rio que eu amo*, que ia ao ar, na Rádio MEC AM, de segunda-feira à sexta-feira, entre os horários 13:30 e 14:30. No ano seguinte, Tim Rescala contracenou em mais dois filmes, sendo eles o *Rock Estrela*, sob direção de Lael Rodrigues e o *Com licença, eu vou à luta*, sob direção de Luis Faria.¹³

Em 1993, recebeu o Prêmio Mambembe¹⁴ pela composição das músicas *Will e A Porta* e, outro, pelo texto do musical Infantil *Pianíssimo*, transformado em livro infantil em 1995. Com a montagem de *Pianíssimo*, em Belo Horizonte ainda nesse ano, recebeu o Prêmio Sated pela melhor música.

Rescala participou de diversos festivais e mostras de música contemporânea no Brasil e no exterior, com destaque para o *Festival Sonidos de las Américas-Brasil*, realizado em abril de 1996, em Nova Iorque, onde apresentou duas obras no Weill Recital Hall – Carnegie Hall.

Atualmente trabalha com música popular, música de concerto, música incidental e trilha sonora. Para o teatro, trabalhou com diretores como Aderbal Freire-Filho, Amir Hadad e Álvaro Apocalypse, do Grupo Giramundo; para televisão, principalmente como produtor musical na TV GLOBO de 1988 a

¹³ CAIADO, Thereza. *Tim Rescala: uma lente de aumento para o banal*. Jornal Última Hora, 09 de out. de 1985.

¹⁴ Criado em 1976, o Prêmio Ministério da Cultura – troféu Mambembe – contempla os melhores do teatro e da dança a cada ano. Participam da premiação espetáculos com temporada superiores a um mês no Rio e em São Paulo.

1997; para a dança, criando roteiros e músicas para a Orquestra Brasileira de Sapateado e para cinema e vídeo, com destaque para sua colaboração com o diretor Eduardo Coutinho.

Ele também é membro fundador do Estúdio da Glória, uma cooperativa de compositores criada em 1981 no Rio de Janeiro, para possibilitar a realização de obras eletroacústicas.

Em dezembro de 1996, lançou pela Editora Frente o livro *Pequena História (não autorizada) da Música*. Em 1995, recebeu uma bolsa Rio-Arte para escrever a ópera infantil *A Orquestra dos Sonhos*, encenada com grande sucesso e público em 1997, no Centro Cultural do Banco do Brasil, sendo lançada em CD (o primeiro do Brasil no gênero), com a criação do selo *Pianíssimo*, especialmente dedicado à música infantil.

Com seu segundo musical infantil, *Papageno*, recebeu o prêmio Mambembe de 1997 pelo melhor texto e o prêmio Coca-Cola pela melhor música. Recebeu mais dois troféus Mambembe pela realização de dois dentre os cinco melhores espetáculos de 1997, *Papageno* e *A Orquestra dos Sonhos*. Pela composição dessa última, recebeu do Governo do Estado do Rio de Janeiro o Prêmio Golfinho de Ouro. Ainda nesse ano, tornou-se o apresentador da série de *Concertos para a Juventude*.

Em agosto de 1998, estreou a opereta de rua *O Homem que Sabia Português*, com música e libreto de sua autoria, encomendada pela Companhia Burlantis¹⁵, de Belo Horizonte e, em novembro do mesmo ano, estreou no Sesc Ipiranga, em São Paulo, a ópera *A Redenção pelo Sonho*, com música e libreto de sua autoria, sobre a vida e a obra de Monteiro Lobato, escrita sob a encomenda do Sesc.

¹⁵ Fundada em 1998 por Maurício Tzumba, Regina Spósito e Marina Machado, é dirigida por Chico Pelúcio e conta com a participação de artistas convidados como Jussara Fernandino, Amaury Vieira e Alexandre Sena. Desde a sua fundação, a companhia tem obtido grande sucesso com os espetáculos de rua que rodam o país: *O Homem da Gravata Florida*, com as cantoras Marina Machado e Regina Spósito; *O Homem que Sabia Português* e *À Sombra do Sucesso*, ambas de Tim Rescala.

No ano seguinte, recebeu a bolsa Vitae para escrever a obra *Brincando de Orquestra*, uma peça didática destinada ao público infantil. Além da bolsa, recebeu mais três premiações pela opereta de rua *O Homem que Sabia Português*. Em Belo Horizonte, recebeu dois prêmios Sesc/Sated de melhor texto e melhor música e, no Rio de Janeiro, recebeu o prêmio Shell de melhor música.

Em julho de 2004, estreou no Teatro Carlos Gomes, sob a direção de Stella Miranda, seu musical *A Turma do Pererê*, baseado em argumentos e personagens de Ziraldo¹⁶ e em 2005, ele fez a direção musical das micro-séries infantis *Hoje é dia de Maria 1 e II*, exibidas pela Rede Globo, nos meses de janeiro e outubro de 2005.

É conhecido como um artista polifônico. No palco, muitas vezes, ele executa mais de uma atividade juntas. Por exemplo, em seu *Romance Policial* ele rege e narra a peça. E, apesar de se sentir bem realizando atividades diversas como teatro, cinema, direção de espetáculos, considera-se músico, devido sua formação.

¹⁶ Ziraldo Alvez Pinto nasceu em 24 de outubro de 1932, em Caratinga, Minas Gerais. Formou-se em Direito pela Faculdade de Direito de Minas Gerais em Belo Horizonte. É pintor, cartazista, jornalista, teatrólogo, chargista, caricaturista e escritor. Começou sua carreira na revista *Era uma vez*. Em 1954, começou a trabalhar no jornal *A Folha de Minas*. Teve seus trabalhos publicados na revista *A Cigarra*, *O Cruzeiro*, *Visão*, *Fairplay* e *Jornal do Brasil*. Consagrou-se no Rio de Janeiro como um dos artistas mais conhecidos e respeitados nacional e internacionalmente. Consta-se mais de 130 obras escritas por ele para o público infantil no período de 1964 e 1984. Dentre elas, as mais conhecidas são *O Menino Maluquinho*, *Turma do Pererê*, *A Fazendinha Maluca* e *Flicts*.

I.2 Catálogo de obras

Ano	Título	Gênero	Especificações	Argumento
1979	Música Incidental para Exposição de Evandro Salles	Música eletroacústica	Ator e fita magnética	-
1979	Discurso da Difamação do Poeta	Música eletroacústica	Ator e fita magnética	Texto de Affonso Ávila
1980	Septeto	Câmara	Flauta, oboé, clarinete, trompa, fagote, violoncelo e piano	-
1980	Música para Berimbau e fita magnética	Música eletroacústica / Câmara	Berimbau e fita magnética	-
1981	Primeiro estudo poético	Música eletroacústica / Câmara	Percussão em metais e fita magnética	-

1981	Segundo estudo poético	Câmara	Percussão em membranas	-
1982	Salve o Brasil!	Música eletroacústica	Três atores e fita magnética.	Colagens de textos na própria fita
1982	Música da peça “Peer Gynt”	Câmara	Violino, clarinete e acordeon.	Henrik Ibsen
1982	Música da peça “Bar, Doce Bar”	Piano	Piano, saxofone alto e piano	Letras de canções : Tim Rescala Texto da peça: Felipe Pinheiro e Pedro Cardoso
1982	Música da peça “Serafim Ponte Grande”	Câmara	Piano, contrabaixo, saxofone / flauta	Oswald de Andrade
1983	Música da peça “Will”	Música eletroacústica	Sintetizadores analógicos	William Shakespeare
1983	Música da peça “A Porta”	Câmara	Piano, contrabaixo, bateria e saxofone/flauta	Letras de canções : Tim Rescala Texto da peça Felipe Pinheiro e Pedro Cardoso

1983	Salve o Brasil!	Música eletroacústica (versão menor em 3 minutos)	Três atores e fita magnética	Colagens de textos na própria fita
1984	Música da peça "Sem Sutiã"	Câmara	Flauta/sax,piano, contrabaixo e bateria	Zé Zuca
1984	Música da peça "Bar, Doce Bar"	Câmara (montagem em Portugal)	Piano, saxofone alto e flauta	Letras de canções : Tim Rescala / Texto da peça: Felipe Pinheiro e Pedro Cardoso
1985	Cliché Music	Câmara	Barítono/Narrador, flauta, clarinete, violoncelo, piano, percussão e fita magnética	Tim Rescala
1985	Música da peça "C de Canastra"	Música instrumental gravada	Madeiras, metais, baixo, piano, bateria e percussão	Tim Rescala
1985	Música da peça "Ouro sobre Azul"	Câmara	Flauta, clarinete, saxofone alto, saxofone soprano, piano, percussão	Letras de canções : Tim Rescala Texto da peça: Arthur Azevedo

1985	Música da peça “Bel-Prazer”	Piano e voz	Stella Miranda, voz; Tim Rescala, piano e voz
1985	Música da peça “O Pai”	Música eletroacústica	Uso de gravadores e sintetizadores analógicos
1986	Concerto em Dó maior para Piano e Orquestra	Câmara	Piano, sax soprano, sintetizador, contrabaixo e bateria
1986	Música em 24 Quadros por Segundo	Câmara	Sax alto, piano, sintetizador, contrabaixo, bateria e percussão
1987	Música do Filme de Animação “Alex” ¹⁷	Orquestra de câmara	Flauta, oboé, clarineta, fagote, cordas, trompa, trombone, cordas, piano, percussão.
1988	Música da peça “O Reverso da Psicanálise”	Instrumental gravada	Flauta, oboé, clarineta, fagote, cordas, trompa, trombone, cordas, piano, percussão.

¹⁷ Realizado pelo núcleo de Animação da Embrafilme.

1988	Música da peça “Os Visigodos”	Instrumental gravada	Cordas, sopros, piano, baixo e bateria
1988	A Ilha de Santa Cruz	Música eletroacústica	Fita magnética e eletrônica ao vivo
1989	Tango	Música cênica / Teatro musical	Trombone baixo
1989	Estudo para Piano	Música cênica / Teatro musical	Piano
1989	Midistudo	Música eletroacústica	2 samplers
1989	A Base	Música cênica / Teatro musical	Baixo e bateria
1989	Música	Música cênica / Teatro musical, sem som.	Regente e bailarina

1989	Bravo	Música cênica / Teatro musical	4 percussionistas ¹⁸
1989	Psiu!	Música cênica / Teatro musical	Trombone baixo, piano, contrabaixo, percussão e eletrônica ao vivo
1990	O Bolero dos Bichos	Arranjo com sons de bichos para o Bolero, Maurice Ravel.	Computador
1990	Ponto, Linha e Plano	Música eletroacústica / Câmara	Clarineta e fita magnética
1990	Música da peça “A Macaca”	Instrumental gravada	Madeiras, metais piano, baixo e bateria
1990	Música da peça “Amor com Amor se Paga”	Ao vivo	Sopros e percussão

¹⁸ Representam uma platéia de concerto.

1991	Música para o filme “O Fio da Memória	Instrumental gravada	Percussão, sopros e violão
1991	Música do Espetáculo “Synopsis”	Câmara	Flauta / saxofone, piano,contrabaixo,bateria
1992	A Dois	Câmara / Cênica	2 percussionistas
1992	Midimambo	Música eletroacústica	2 Samplers
1992	Subtons	Música eletroacústica/Câmara	Contrabaixo, baixo-elétrico e trombone baixo
1992	Quando Chiquinha Gonzaga tocou com John Coltrane pensando que fosse com Pixinguinha	Instrumental	Saxofone tenor e piano
1992	Drummer Drama	Teatro musical	Bateira e bateria eletrônica
1992	Concerto para Dois Pandeiros e Orquestra de Cordas Brasileiras	Choro, seresta, frevo	Original para dois pandeiros e orquestra de cordas brasileiras: cavaquinho, bandolim, viola caipira, violão, violão 7 e contrabaixo.

1992	Concerto para Pandeiro e 4 instrumentos	Instrumental	Pandeiro, piano, flauta, violão e contrabaixo
1992	Música da peça “O Livro dos Cegos”	Música eletroacústica	-
1993	Música de “Cinco a Dois”	Vários	Dois percussionistas
1993	Pianíssimo	Musical Infantil	Piano, violão, contrabaixo e instrumental gravada
1993	Bossa Nova	Instrumental	Original: Piano, violão, contrabaixo e bateria; 2ª versão, acrescenta saxofone alto
1993	Música da peça “Turandot” ¹⁹	Música Incidental	Piano, violoncelo, percussão e trompete
1993	Música da peça “Tip e Tap”	Instrumental gravada	Saxofone / flauta, piano, contrabaixo e bateria

¹⁹ Parceria com Tato Taborda

1993	Música da peça “Salamê Minguê”	Instrumental gravada	Piano
1993	Música para o vídeo “Itaoca-boca do Lixo”	Música eletroacústica	-
1994	Romance Policial	Teatro Musical	Marimba, piano, sintetizador, saxofone alto/flauta, trombone-baixo, bateria e contrabaixo
1994	A Conferência	Teatro Musical	Voz solo
1994	Cantos	Vocal	Soprano solo
1994	Diálogo	Teatro musical	Atriz e trombone baixo
1994	Música do vídeo “Meninos da Roça”	Incidental	Instrumental gravada
1994	Música do vídeo “Os Romeiros de Padre Cícero”	Nordestina	Instrumental gravada

1994	Música do vídeo institucional “Voto a Voto”	Incidental	Instrumental gravada
1994	Música para o vídeo institucional “Águas”	Incidental	Instrumental gravada
1994	Música para o vídeo “Paula”	Incidental	Instrumental gravada
1995	Música da peça “A Menina e o Vento”	Musical	Instrumental gravada: sopros, piano, violão, baixo e bateria
1995	Música da peça “Doidas Folias”	Musical	Piano,contrabaixo e bateria
1995	Música da peça “Scrooge”	Incidental e canções	Piano
1995	Música da peça “Simplesmente Tonia”	Incidental	Instrumental gravada
1995	Música para o programa da TV Globo “Escolinha do Professor Raimundo”	Incidental	Instrumental gravada

1995	Música para o programa da TV Globo "Você Decide"	Incidental , instrumental e canções	Diversas formações
1995	Música da Campanha "A Natureza da Paisagem" ²⁰	Incidental	Instrumental gravada
1996	A Orquestra dos Sonhos	Ópera	1 soprano, 2 tenores, 1 barítono, 1 piano (2 pianistas), sintetizador, flauta/flautim, clarineta, fagote, trompa, trompete, trombone baixo, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, 2 percussionistas
1996	Música do programa da TV Globo "Chico Total"	Incidental	Saxofone alto, trombone, piano, contrabaixo e bateria.
1996	Música do Espetáculo de Sapateado "No Passo do Compasso"	Dança	Saxofone alto / flauta, piano, contrabaixo e bateria
1996	Música do vídeo "Faz Diferença"	Incidental	Instrumental gravada

²⁰ Campanha da Rio-Cine

1997	Música do Programa da TV Globo “A Vida ao Vivo”	Incidental	Instrumental gravada
1997	Música da peça “Papageno”	Teatro	Flauta, saxofone tenor e piano
1997	Música do programa da TV Globo “A Comédia da Vida Privada”	Incidental	Instrumental gravada
1997	Sexteto 1997	Música de câmara	Flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, piano
1997	Música da peça “O Diário” ²¹	Incidental e canções	Dois teclados
1997	Música da peça “Noite de Reis”	Incidental e canções	Flauta, teclado e violoncelo
1998	Músicas de abertura da programação da Rádio MEC AM	Incidental	Música gravada

²¹ Grupo Giramundo

1998	Frevoada	Instrumental	Piano e orquestra de câmara
1998	O Homem que Sabia Português	Opereta	2 sopranos, barítono e piano
1998	A Redenção pelo Sonho	Ópera	Barítono, violino, violoncelo, flauta, clarinete, piano e percussão.
1999	Música para o programa da TV Globo "Zorra Total"	Incidental	Instrumental gravada
1999	Samba em 3 tempos ²²	Instrumental	Saxofone alto, violão, piano, contrabaixo e bateria.
1999	À moda antiga	Canção / modinha	Soprano, tenor e piano
2000	Música da peça "Um Trem chamado Desejo" ²³	Musical	Piano, violão, acordeon, percussão

²² Quinteto Tim Rescala

²³ Grupo Galpão

2000	Música do programa da TV Globo “Flora Encantada”	Incidental e canções	Instrumental gravada
2000	Frevoada ²⁴	Instrumental	-
2000	Paisagem Sonora para a Paisagem Carioca	Eletroacústica	Computador
2000	Choro Convulsivo	Música de câmara	Quinteto de sopros
2001	Subtons ²⁵	Música de câmara	Contrabaixo, fagote e trombone baixo
2001	Música do espetáculo “Maquinária”	Instrumental	Saxofone alto/flauta, piano, contrabaixo e bateria
2001	Noturno Depois do Vinho	Solo	Pianista supostamente bêbada

²⁴ Versão para o Quinteto Tim Rescala

²⁵ Adaptação

2001	O Cavalinho Azul	Ópera infantil	Flauta, piano, violoncelo e 20 atores
2001	Música para o programa da TV Globo "Escolinha do Professor Raimundo"	Incidental	Instrumental gravada
2001/0 2	Orangotango	Instrumental	Saxofone , piano,violão,contrabaixo e bateria
2002	22 Antes Depois ²⁶	Ópera	1 soprano, 2 tenores, 1 barítono, 3 pianos, violino, violoncelo, clarinete, guitarra-elétrica, 2 percussionistas e 5 atores
2002	À Sombra do Sucesso	Opereta	1 soprano, 2 barítonos e 1 pianista atriz
2002	Música para o programa da TV Globo "Zorra Total"	Incidental	Instrumental gravada
2002	Jogando um Bolão com Perroni na Corte de Radamés	Instrumental	Sax ,piano,violão,contrabaixo e bateria

²⁶ Juntamente com Arrigo Barnabé e Guto Lacaz.

2003	Jacksoniana	Instrumental	Sampler, flauta, violão, contrabaixo e bateria.
2005	Trilha sonora para a microssérie da TV Globo “Hoje é dia de Maria 2”	Incidental e canções	Piano, piano de brinquedo, teclado, acordeão, violão, banjo, alaúde, viola da gamba, harpa, guitarra, baixo elétrico, bateria, flauta doce, flauta transversa, clarinete, clarone, oboé, corne inglês, corne d’amore, sax tenor, sax alto, trompa, trompete, trombone baixo, violinos, viola, violoncelo e coral.
2005	Fanfarrona ²⁷	Instrumental	Orquestra
2005	Quando o espírito de Thelonius Monk se apossou do corpo de Richard Clayderman.	solo	Piano
2005	Trilha sonora para o programa da TV GLOBO “Sítio do Pica-Pau Amarelo” ²⁸	Incidental e canções	Flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa, trompete, trombone, cordas, percussão\ piano, violão, viola caipira e acordeon.

²⁷ Encomendada para a comemoração dos 40 anos da sala Cecília Meireles.

²⁸ Programa dirigido por Carlos Manga e Ulysses Cruz.

2007	A Moreninha	Musical Infantil	Flautas-doce soprano, soprano, contralto e tenor, flauta transversal, clarinete, violino, viola, violoncelo, violão, piano e percussão. ²⁹
------	-------------	------------------	---

LP

Ano	Título	Selo
1985	Clichê Music	Visom

²⁹ Crianças cantam e tocam.

Livros

Ano	Título	Editora
1996	Pequena História (não autorizada) da Música	Frente (Nova Fronteira)
1995	Pianíssimo. A História de um Piano Encantado.	RHJ
2001	Papagueno	EDC

Cds

Ano	Título	Selo
1985	Clichê Music	Visom
1995	Estúdio da Glória	Rio-Arte Digital
1997	Pianíssimo – A História de um Piano Encantado	Pianíssimo
1997 (16, 17 e 18 de julho)	A Orquestra dos Sonhos	Pianíssimo
2001 (novembro)	O Cavalinho Azul	Pianíssimo
2001 / 2002	Romance Policial	Pianíssimo

2003 (fevereiro)	O Homem que Sabia Português	Cia. Burlantins
2003 (fevereiro)	À Sombra do Sucesso	Cia. Burlantins
2003	Desritmificações	Pianíssimo
2004 (maio)	A Turma do Pererê	Pianíssimo
2005 (segundo semestre)	Hoje é dia de Maria 2	Som Livre
2006	A Turma do Pererê-DVD	MP2-Rio Filmes
2006	Sítio do Picapau Amarelo-CD	Som Livre

CAPÍTULO II

A Orquestra dos Sonhos

II.1 Montagem e sinopse

A composição da ópera *A Orquestra dos Sonhos* se deu em 1996 e foi possível graças a uma bolsa Rio-Arte concedida a Tim Rescala, em 1995. A ópera foi estreada no dia 12 de julho de 1997 e apresentada, no mesmo ano, 24 vezes no teatro II do Centro Cultural Banco do Brasil “com grande sucesso de público e crítica.”³⁰ Ela foi lançada em CD (Figura 2) no dia 15 de dezembro de 1997, no Espaço Cultural Sérgio Porto.



Figura 2: Capa do CD da ópera *A Orquestra dos Sonhos*.

³⁰ Tim Rescala mescla piada e música. O Tempo, 15 de maio de 1998, p. 7.

O CD, cuja confecção demorou cerca de cinco meses³¹, possui duração de 1 hora e 10 minutos e foi gravado no estúdio da Rádio MEC nos dias 16, 17 e 18 de julho do ano em questão. A montagem da ópera teve direção de Karen Acioly. Foram necessários três meses para a preparação da parte musical e gravação do CD e mais um mês para a concepção cênica. De acordo com o *Instrumentista C*³², os músicos tinham dois ou três ensaios na semana com duração de três horas. Os cenários foram criados por Lídia Kosovsky e Pedro Girão, os figurinos concebidos por Ney Madeira e a iluminação por Paulo César Medeiros.³³ O elenco foi formado pelo barítono Eládio Pérez-González, os tenores Marcos Louzada e Zé Rescala, o soprano Juliana Franco e

- dois pianistas,
- dois percussionistas,
- um flautista,
- um clarinetista,
- um fagotista,
- um trompista,
- um trompetista,
- um trombonista,
- um violinista,
- um violista,
- um violoncelista e
- um contrabaixista.

O libreto de *A Orquestra dos Sonhos*, cuja autoria é do próprio compositor, narra a divertida história de uma orquestra que luta por seus direitos. O primeiro ato, que recebeu o título de *O Ensaio da Orquestra*, se inicia com a orquestra ensaiando para o concerto que se realizará à noite. Os músicos estão insatisfeitos: seus salários estão atrasados, a orquestra está desfalcada e eles se sentem cansados por tocar sempre o mesmo repertório. O maestro Jacob Karadepauwsky, sempre nervoso e autoritário, interrompe o ensaio a

³¹ LOBO, Júlio César de Freixo. *Tim Rescala lança CD da peça "Orquestra dos Sonhos"*. Cultura. Caderno 2-B, 17 a 29 de dez. 1997.

³² Questionário respondido no dia 16 de maio de 2006.

³³ CERRONE, Lúcia. *Um musical como há muito se espera*. Jornal do Commercio, Crítica/Teatro Infantil. 1997.

cada erro encontrado na partitura responsabilizando Zeca, o copista, pelos mesmos. Este é um compositor distraído e frustrado por nunca ter escutado suas composições, inclusive seu concerto para piano e orquestra escrito especialmente para a Isabela, a pianista por quem é secretamente apaixonado. Quando se vê ameaçado de ser despedido por mais uma confusão com as partituras, Zeca é salvo por Maria, a faxineira do teatro, que assume a culpa dizendo que trocou as partituras durante a limpeza da sala de ensaio. Ao contrário dos músicos, ela se considera realizada pela oportunidade de trabalhar ao som de uma orquestra. O diretor da orquestra, o inescrupuloso Larcos Mázaró, interrompe o ensaio para comunicar-lhes as novidades: O programa da audição será mudado e o concerto para piano e orquestra do compositor Igor Shatowsky será executado por sua filha Magda Gotchalka, uma pianista dona de muitos dotes físicos, mas nenhum talento musical. Além disso, sob o argumento de falta de patrocínio, informa-lhes que os salários atrasados não serão pagos e que a orquestra continuará desfalcada. Na realidade, a verba destinada ao pagamento dos músicos será dividida entre ele e o maestro. Revoltados, os músicos ameaçam fazer uma greve, mas abandonam a idéia sob o temor de perder seus empregos. A briga entre os percussionistas Azedo, diretor do Sindicato dos Músicos, e Lima, diretor da Ordem dos Músicos, os deixa ainda mais confusos, não lhes restando outra opção senão obedecer ao empresário.

Após um breve ensaio do concerto de Shatowsky, Mázaró, Jacob e Magda se retiram para posar para os jornais locais, enquanto os músicos lamentam a má sorte. Maria, sempre otimista, tenta reanimá-los, convencendo-os de que a própria música pode reverter a situação se eles utilizarem a imaginação e a criatividade. Desta forma, propõe um jogo em que cada músico se transforma em um personagem de uma fábula, usando as roupas do teatro disponíveis no palco. Começa, então, o segundo ato, cujo título é *A Fábula*. A princesa Jinglebell, representada por Isabela, está presa numa torre, graças ao feitiço da bruxa Lourunda, a pianista Magda Godchalka, clamando pela ajuda de um príncipe, pois, por ordem do rei, aquele que a salvar se casará com ela e herdará o trono. Mas, para fazê-lo, terá que encontrar a flor da meia noite. O arauto do rei, o trombonista Asdrúbal anuncia a decisão aos súditos. Entre eles

está o Príncipe Garboso, representado por Zeca, que se apaixona pela princesa. Mas, o Conde Asqueroso, Jacob Karadepauwsky, interessado no dinheiro, pretende salvá-la primeiro. O príncipe sai à procura da flor, enquanto Asqueroso se alia à bruxa Lourunda, com a condição de que ele fique com o dinheiro e ela com a princesa, para cozinhá-la em seu caldeirão. A bruxa lhe ensina o caminho para encontrar a flor, mas adverte-o para não ousar trair sua confiança. Garboso chega primeiro ao local, mas é surpreendido pela presença do terrível Pôia, o monstro do pântano, representado por Larcos Mázaro. Após vencê-lo, o príncipe encontra a flor, mas é atrapalhado pelo Gordo e pelo Magro, representados respectivamente por Azedo e Lima, perdendo-a para o Conde que a colhe e, em seguida, parte para o castelo em busca da princesa. Desolado, o príncipe pede ajuda à Fada Feliz, Maria, que lhe ensina o caminho mais curto para ao reino, onde ele poderá colher outra flor e levá-la antes do Conde. Em seguida, ela pune o Gordo e o Magro, fazendo-os retornar por um caminho mais longo. Chegando à torre, Asqueroso tenta matar o príncipe após uma desagradável surpresa: a princesa já está salva ao lado do Príncipe Garboso. Mas, Lourunda, descobrindo que este a traiu, lança-lhe um feitiço, condenando-o a espirrar eternamente. Cansados de caminhar, Gordo e Magro chegam ao reino, onde a felicidade impera novamente.

Neste momento, ressurgem o temível monstro Pôia, mas sob a figura de Larcos Mázaro, que repreende os músicos por estarem brincando de teatro e os orienta a se prepararem para o concerto. Desanimados, voltam à dura realidade percebendo que nada mudou e serão obrigados a tocar sem prazer. Maria, otimista, tenta reanima-los, insistindo para que reajam usando as armas de que dispõem: seus instrumentos. Azedo propõe-lhes fazer um motim sonoro, idéia acolhida por todos: Durante o concerto, não seguirão as partituras e nem a regência. Tocarão o que sentirem desejo de tocar, um repertório que se estende do rock ao samba. No terceiro ato, *O Motim Sonoro*, sem imaginar a surpresa que a orquestra lhe reserva, o diretor Mázaro informa ao público as mudanças no programa, apresentado mais uma vez por sua filha como solista. Logo após os primeiros compassos a orquestra põe em prática o plano. O maestro não entende o que está acontecendo, pois ninguém respeita sua regência, enquanto Magda, que já tinha o costume de se perder na música, fica

ainda mais desorientada. Mázaró se apavora e, em vão, tenta controlar os músicos que lhe resistem declarando greve e transformando o concerto em um escândalo. Maria se apresenta como representante deles, anunciando a Mázaró as exigências da orquestra para dar fim ao motim. Diante do vexame, sem alternativa, ele as aceita anunciando novamente à platéia as mudanças na orquestra refletidas no programa. São elas: No lugar do Concerto do Shatowsky, será apresentado um inédito, composto por Zeca; a solista não será mais sua filha, mas sim Isabela, que terá sua chance de solar; o regente será o próprio Zeca. Revoltados, Magda e Jacob se retiram, enquanto a orquestra começa o concerto. Ao final, a platéia aplaude entusiasmada, o que faz Mázaró anunciar as novas modificações na orquestra: os próprios músicos escolherão o repertório a ser executado; Zeca será o regente titular e Isabela a solista principal. A cena é selada por um beijo apaixonado de Zeca e Isabela.

Além desses personagens, a ópera brinca com a figura de outros ícones do universo erudito, como o flautista nordestino que saiu do interior para trabalhar na orquestra a fim de obter condições financeiras para cuidar dos seus 11 filhos, o diretor da Ordem dos Músicos e o diretor do Sindicato dos Músicos, dois percussionistas que brigam durante toda história e o contrabaixista Raivowsky, um instrumentista de caráter sério e que não gosta de “brincar de teatrinho”, mas que ama tocar seu instrumento.

CAPÍTULO III

ESTUDO DO OBJETO

III.1 Público e ópera: tentativas de uma aproximação.

A história, em si, é uma pequena e delicada fábula, que trata, antes de mais nada, de descobertas: do talento, do amor, da possibilidade de transgredir, crescer e criar. A criança acompanha a trama e torce, como se assistissem a um tradicional filme de “cowboy”. (...) No final, platéia gritando e torcendo, braços no alto, e, melhor que tudo, emocionados e tocados pela beleza da música e do espetáculo.³⁴

Nove anos antes da composição de *A Orquestra dos Sonhos*, HORTA (1987) afirma que, quando Grande Otelo subiu ao palco do Museu de Arte Moderna para cumprimentar Tim Rescala pelo seu “engraçadíssimo” *Concerto em dó maior para piano e orquestra*, “estava dando à música contemporânea brasileira um atestado que ela não costuma receber (ao menos na sua vertente mais elaborada); o de uma triunfante comunicação.” Ao considerar que algumas músicas são feitas para comunicar e outras não, diz também que se a música contemporânea brasileira é capaz de rir-se de si mesma e de, nesse processo, comunicar-se com o seu público, “está para se fechar um ciclo que não fazia bem a ninguém: o da ruptura de relações entre o público e o compositor de música “contemporânea”.³⁵

Se, em alguns momentos da história da música, esta comunicação entre compositor e público se perde, em outros, existe uma iniciativa por parte de alguns compositores em restabelecê-la. Encontramos no estudo feito por ASSIS (2006) o exemplo de Guerra-Peixe, que após a fase durante a qual se dedicou à “nacionalização” do dedocafonismo e, se sentindo frustrado com a

³⁴NAZARETH, Carlos Augusto. *A Orquestra dos Sonhos*. Jornal do Commercio, Crítica/Teatro Infantil, 1997.

³⁵HORTA, Luiz Paulo. *A música contemporânea começa a encontrar caminhos para sair de sua solidão e comunicar-se com o público*. Jornal do Brasil. Caderno B/ Especial, 31 de maio de 1987.

tentativa, por não ser compreendido pelo público, ia se convertendo à estética nacionalista, à medida que suas composições obtinham o reconhecimento do mesmo. Guerra-Peixe se preocupou, muitas vezes, em construir suas músicas sob princípios dodecafônicos “conciliados com princípios estruturais e formais da música tonal tradicional”, possibilitando “uma realização harmônica coerente e, sobretudo, acusticamente aceitável por ouvidos menos ‘avançados’” (Guerra-Peixe *apud* Assis, 2006, p.181).

Após um tempo dessa conversão à estética nacional, ele dizia que suas obras estavam se tornando mais comunicativas e de mais fácil execução. Guerra-Peixe declarou considerar “fora de moda” o conceito do artista não compreendido e se viu em meio a questões como: Se todos os compositores, de todas as correntes estéticas, considerados “passadistas” ou de vanguarda lutaram para aumentar o número do público nos concertos, por que então “agredir os ouvidos do público com notas musicais sem mensagem”? “E por que não criar música, não (...) de concessão, mas flexível nos meios que são esteticamente empregados?” (ASSIS, 2006).

Assim como Guerra-Peixe se preocupou em estabelecer uma comunicação entre suas composições e seu público, Tim Rescala compôs *A Orquestra dos Sonhos* firme em seu desejo de criar uma comunicação com o público infanto-juvenil, aproximando-o das salas de concerto³⁶, como ele diz no trecho abaixo:

Na verdade, a principal intenção num espetáculo para criança é você se comunicar, é criar uma empatia com a criança e emocionar. Essa é a primeira coisa. No caso da ópera, talvez o segundo elemento importante seja justamente este: despertar o interesse da criança pela música de concerto e pelo canto lírico. Eu acho que é uma oportunidade da criança se interessar por vários aspectos da música, que normalmente ela não tem acesso, porque hoje em dia a música feita para criança é muito imbecilizante, na minha opinião. (LOBO *apud* RESCALA, 1997)³⁷

Cada um desses compositores expressou sua impressão a respeito de como esta comunicação pode ser estabelecida. Para Guerra-Peixe, seria necessário atribuir uma “cor nacional” às suas peças dodecafônicas, torná-las

³⁶ *O Palco é das crianças*. Veja Rio: 2 de jun. 1997.

³⁷ LOBO, Júlio César de Freixo. *Tim Rescala e a orquestra rebelde que faz sonhar*. Cultura. Caderno 1-B, 23 a 29/07/1997.

nacionalmente identificáveis. Para Tim Rescala, comunicar-se com seu público infanto-juvenil não significa “facilitar” a linguagem musical para que seja aceita, mas apresentar universos sonoros diferentes daqueles normalmente não empregados em músicas feitas para esse público. Considerando que, de modo geral, as músicas compostas para crianças são “imbecilizantes”, no parágrafo de abertura do programa do Centro Cultural Banco do Brasil, onde a ópera foi apresentada, em 1997, Tim Rescala declara que *A Orquestra dos Sonhos* foi criada em cima de duas certezas: “a de que a sensibilidade está em todos nós, esperando ser educada”; e que “ópera definitivamente não é chato”.

Ao contrário do que pensa o investigador em biotecnologia, João Miranda, a respeito de ópera, “uma atividade especialmente cara e desinteressante.”³⁸ Para Rescala, crianças e adolescentes estão abertos à ópera como a qualquer outra forma de arte e estabelecer essa comunicação depende de uma iniciação delicada e competente de quem se propõe a fazê-la.³⁹ Numa entrevista concedida ao *Jornal Globo* de 2001, ele afirma que seu processo de composição para crianças é peculiar, pois procura “remar contra a maré dos que pensam que elas [as crianças] se contentam com uma música simplificada”.⁴⁰

Pensando assim, no encarte do CD da ópera em questão ele afirma:

Mesmo sendo destinada ao público infanto-juvenil, *A Orquestra dos Sonhos* apresenta características musicais não tradicionais. Embora utilizando-se basicamente da linguagem tonal, a partitura apresenta procedimentos característicos da música do século XX, (...) principalmente, o teatro musical (RESCALA, 1997, encarte CD).

Em correspondência com a autora, Rescala afirma fazer isso com um objetivo didático, acreditando que é enquanto crianças que as pessoas podem e devem receber estímulos sonoros com facilidade, pois, depois de adultas, o ouvido se

³⁸MIRANDA, João. *O Direito à Ópera*. Diário de Notícias, 12 de mai. De 2007. Disponível em: http://dn.sapo.pt/2007/05/12/opiniao/o_direito_a_opera.html . Último acesso: 28 de jun. de 2007, às 13:50.

³⁹ NAZARETH, Carlos Augusto. *A Orquestra dos Sonhos*. Jornal do Commercio. Crítica / Teatro Infantil. 1997.

⁴⁰*Ouvidos abertos a novidades*: Tim Rescala aposta em criar obras primas de qualidade para um público especial. O Globo, 16 de ago. de 2001, p. 28.

torna “preguiçoso e demasiadamente seletivo.”⁴¹ Quando a autora lhe escreve questionando a respeito das estratégias de composição utilizadas na composição da ópera para encantar o público infanto-juvenil, ele responde:

(...) Quando eu comentei que iria escrever *A Orquestra dos Sonhos*, unindo numa mesma obra diversas técnicas compositivas diferentes, muitos acharam que era loucura de minha parte. Felizmente eles estavam enganados. As crianças não só gostavam, como aprendiam os estímulos com facilidade, ao contrário de muitos adultos. Procurei utilizar as diferentes técnicas (atonal livre, dodecafonismo, minimalismo, politonalismo, modalismo) de forma dramática, ou seja, de acordo com o perfil e desenvolvimento dramático de cada personagem. Isso é uma das coisas que garante o constante interesse e atenção do público.⁴²

Dessa maneira, mesmo utilizando o sistema tonal como base para a composição de *A Orquestra dos Sonhos*, a partitura apresenta uma mistura de linguagens musicais - o que, segundo Rescala, é uma característica sua como compositor. Essa variedade de linguagem é utilizada como ferramenta para se trabalhar a dramaticidade do texto, traçando-se o perfil psicológico dos personagens e dando a cada cena um ambiente sonoro diferente. Por exemplo, as linhas melódicas entoadas pelo maestro Jacob Karadepauwzky e pelo diretor Larcos Mázaro, no início da ópera possuem semelhantes traços dodecafônicos, como nos exemplos que se seguem:

1° ato, c. 114.

Karadepauwzky



Parem , parem, parem de ensaiar. Em vez de tocar um si bemol, a flauta tocou um lá.

Figura 3

1° ato, c. 390.

Mázaro



Parem, parem, parem de ensaiar. Eu tenho muitas coisas para lhes comuni - car.

Figura 4

No segundo ato, a linha melódica abaixo cantada pelo personagem Larcos Mázaro, o “diretor da orquestra” já assume a linguagem dodecafônica:

⁴¹ E-mail enviado por Tim Rescala à autora no dia 30 de mar. de 2007.

⁴² Idem.



Figura 5: Trecho dodecafônico da ária do personagem Larcos Mázaro, extraído do 2º ato, c. 353 – 359.

Enquanto, a linha melódica entoada pelo personagem Zeca, o copista, é marcada pelos contornos circulares minimalistas:



Figura 6: Trecho minimalista cantado pelo personagem Zeca, extraído do 2º ato, c. 174 e 175.

À personagem Maria, faxineira que defende os músicos e intercede em favor deles diante do diretor Larcos Mázaro e do maestro Jacob Karadepauvzky, ficam reservados os trechos cantados que exprimem sentimentos, possuem caráter romântico, falam sobre sonhos e apresentam uma fluência melódica mais característica do sistema tonal. Essas partes são, em sua maioria, árias, como no exemplo abaixo:

Maria

Eu convivo há muito tempo com vocês. Sou uma simples faxineira do lugar. Mas, esse trabalho só me

deixa mais feliz, pois estou a todo instante a escutar. A música que embala os meus sonhos, que

toca fundo o meu coração, fazendo os meus dias mais risonhos, despertando a minha emoção.

Figura 7: Trecho tonal, 1º ato, c. 892 – 908.

No segundo ato, no qual os personagens da ópera “brincam” de teatro, Rescala estabelece um ambiente sonoro mais onírico. Neste ato em que a história acontece no “mundo do faz-de-conta”, ele explora efeitos dramáticos na orquestra e cria diferentes paisagens sonoras através da mescla de timbres, como a utilização do som de órgão nos teclados, da utilização de surdina nos metais e harmônicos no naipe de cordas, aliados ao uso de melodias circulares, cromáticas, de constantes alternâncias de compassos e mudanças de andamento.

O terceiro ato se constitui em um resumo do *Concerto em Dó Maior para Piano e Orquestra* de Tim Rescala, no qual uma teia de citações musicais de temas de músicas brasileiras, principalmente as do repertório folclórico infantil, se apresenta:

a) Canção popular *Parabéns pra você*

• = 60

Trombone baixo - compasso 66

Figura 8

b) *Jingle das Casas das Banhas*

♩ = 110

Trompete em Bb - compassos 91-95

5

Figura 9

c) música circense

Flute

♩ = 110

(flautim)

8ª

4

Figura 10: c. 105-114 – Tutti e solo de flautim

d) *Na Cadência do Samba*⁴³, versão de Bené Nunes:

Flute

♩ = 110

Figura 11: c. 125-126 – Tutti

e) Tema de *Cai, cai balão*:

Clarinet in Bb

54

Figura 12: c. 54.

⁴³ Música de Luiz Bandeira (1923-1998), violinista, rádio ator e cantor de orquestra. É tema do Cine-jornal Canal 100, sobre futebol – apesar de não ter sido composto com essa intenção. <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/luiz-bandeira.asp>, acesso: 11/02/2007, às 10:36h.

f) Tema de *Asa Branca*:



Figura 13: c. 56.

g) Tema de *Atirei o pau no gato*

The image shows a musical score for Bass Trombone and Violoncello. The Bass Trombone part is in bass clef and 4/4 time. The Violoncello part is also in bass clef and 4/4 time. The score shows two measures, 85 and 86. In measure 85, the Bass Trombone plays a series of eighth notes, and the Violoncello plays a series of eighth notes. In measure 86, the Bass Trombone plays a series of eighth notes, and the Violoncello plays a series of eighth notes.

Figura 14: c. 85-86.

Os clichês musicais abaixo são muitas vezes sobrepostos ao tema do concerto executado pela personagem Magda Godchalka, como efeito de cúica no samba, de disco arranhado, de sensação de “tédio” gerado pela repetição de motivo melódico e finalizações convencionais de música:

Violin

Viola

Violoncello

Contrabass

Arco

58

Detailed description: This musical score shows measures 58 and 59 for four string instruments. The Violin part (treble clef) has a flat key signature and a common time signature. It features a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a quarter rest, and then a quarter note B4. The Viola part (alto clef) has a common time signature and plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a slur over the first four notes. The Violoncello part (bass clef) has a common time signature and plays a quarter note G2, followed by a quarter rest. The Contrabass part (bass clef) has a common time signature and plays a quarter note G1, followed by a quarter rest. The word 'Arco' is written below the Viola staff.

Figura 15

Piano

Violin

Viola

Cello

Contrabass

114

Detailed description: This musical score shows measures 114, 115, 116, and 117 for five instruments. The Piano part (grand staff) has a common time signature. The right hand plays a melodic line with eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a slur over the first four notes. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, with a slur over the first four notes. The Violin part (treble clef) has a common time signature and plays a quarter note G4, followed by a quarter rest. The Viola part (alto clef) has a common time signature and plays a quarter note G4, followed by a quarter rest. The Cello part (bass clef) has a common time signature and plays a quarter note G3, followed by a quarter rest. The Contrabass part (bass clef) has a common time signature and plays a quarter note G2, followed by a quarter rest.

117

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of Figure 16 (measures 117-122):
 - **Piano (Pno.):** Right hand has sustained chords: C major (measures 117-118), F major (119-120), C major (121-122). Left hand has bass lines: C2 (117-118), F2 (119-120), C2 (121-122).
 - **Violin (Vln.):** Melodic line starting on G4, moving through A4, B4, C5, with a fermata on C5 at the end.
 - **Viola (Vla.):** Bass line with notes G2, F2, E2, D2.
 - **Cello (Vc.):** Bass line with notes G2, F2, E2, D2.
 - **Double Bass (Cb.):** Bass line with notes G2, F2, E2, D2.

123

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of Figure 16 (measures 123-124):
 - **Piano (Pno.):** Right hand has sustained chords: Bb major (measures 123-124). Left hand has bass lines: Bb1 (123-124).
 - **Violin (Vln.):** Melodic line starting on G4, moving through A4, B4, C5, with a fermata on C5 at the end.
 - **Viola (Vla.):** Bass line with notes G2, F2, E2, D2.
 - **Cello (Vc.):** Bass line with notes G2, F2, E2, D2.
 - **Double Bass (Cb.):** Bass line with notes G2, F2, E2, D2.

Figura 16

This musical score is arranged in a system of seven staves. The top three staves are for woodwinds: Flute (treble clef), Clarinet in B \flat (treble clef, key signature of one flat), and Bassoon (bass clef). The bottom four staves are for strings: Violin (treble clef), Viola (alto clef), Cello (bass clef), and Contrabass (bass clef). The score is divided into three measures. In the first measure, all instruments have a whole rest. In the second measure, the Flute, Clarinet in B \flat , and Bassoon play a half note, while the Violin, Viola, Cello, and Contrabass play a whole note. In the third measure, the Flute, Clarinet in B \flat , and Bassoon play a half note, while the Violin, Viola, Cello, and Contrabass play a whole note. Dynamics include a forte (*f*) marking above the Flute staff in the second measure and below the Clarinet in B \flat and Bassoon staves in the second measure.

Rall.....

Fl.

Rall.....

B, Cl.

Rall.....

Bsn.

Rall.....

Vln.

Rall.....

Vla.

Rall.....

Vc.

Rall.....

Cb.

Figura 17: c.59 – 66



Figura 18: c. 126.



Figura 19: *Pamparampam pam pam.*



Figura20

Musical score for Flute, Clarinet in Bb, and Bassoon, measures 132-135. The score is written for three staves. The Flute part is in treble clef, the Clarinet in Bb part is in treble clef, and the Bassoon part is in bass clef. All parts have a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Flute part features slurs and accents (s) over eighth notes. The Clarinet and Bassoon parts also feature slurs and accents (s) over eighth notes. The Flute part has a fermata over the final two notes of the phrase.

Figura 21

Essa costura de clichês e citações constrói o ápice da comicidade e da ludicidade da ópera em questão. É o momento em que na história os músicos da orquestra decidem fazer um “motim sonoro” durante o concerto, desrespeitando a partitura e a regência do maestro e tocando as músicas que bem querem. Rescala acredita que tanto a exploração de clichês quanto a das citações são duas maneiras de induzir o público ao riso. Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* (25 de set. 1998), ao discorrer sobre sua

composição do *Bolero de Ravel* em versão animal, que recebeu o nome de *O Bolero dos Bichos*, ele diz que “deslocar a música do seu contexto natural é uma das maneiras de torná-la engraçada.”

Em relação aos clichês, ele diz que a idéia é usá-lo para quebrar o convencional, por exemplo, esticar um acorde muito além do previsível, exagerar algum elemento da música, começar um trecho conhecido e não completá-lo como é esperado por todos, surpreender, não usar contrastes, o que aumentaria a incidência de repetições, ou usá-los fortemente. Ele considera que “há uma forma de desvirtuar esses códigos”, tornando-os “interessantes para o humor”.⁴⁴ No entanto, em outra entrevista ao mesmo jornal, ele afirma que fazer rir sem auxílio do texto é bem mais difícil. Para ele a compreensão desses procedimentos de composição:

depende muito da formação musical do ouvinte. [Pois] Os códigos vão se formando à medida em que ele ouve as coisas. Só posso [Tim Rescala] fazer uma piada em contraponto bachiano para quem os conhece (ESSINGER *apud* Rescala, 1998).⁴⁵

Consciente de que a formação cultural do ouvinte influencia diretamente na compreensão de uma composição, Rescala envolve-se com projetos que possibilitem a instrução musical do público e que facilitem seu acesso aos concertos. Ele atribui a baixa freqüência do público nos teatros não apenas à falta de educação mas também à precária condição financeira que parte desse público possui. Ele acredita que o público não desgosta de música erudita:

O problema é que os ingressos para os concertos são muito caros, os programas para concertos gratuitos praticamente acabaram e não existe a preocupação da educação musical do povo em geral.⁴⁶

Com o objetivo de amenizar essa carência musical, principalmente do público jovem carioca, Rescala tem produzido concertos didáticos apresentando programas duplos de música clássica e popular, junto ao “Concertos para a Juventude”, um programa criado em 1943 pelo maestro Eleazar de Carvalho e

⁴⁴ *Tim Rescala faz graça com música*. Jornal do Brasil. Caderno B: 25 de set. de 1998.

⁴⁵ ESSINGER, Sílvio. *Teorias sobre a arte de fazer rir*. Jornal do Brasil, Caderno B: 31 de ago. de 1998.

⁴⁶ GOMES, Ricardo. *Os Endriofthalmos Teatro Musical*. Caderno Especial, 02 e 03 de abr. de 1995, p.3.

que foi retomado pela prefeitura do Rio em 1997 com o próprio Tim Rescala como mestre de cerimônia. As edições do jornal *O Globo* datados de 19 de abril de 1998⁴⁷ e 07 de fevereiro de 2005⁴⁸ trazem a informação sobre o valor dos ingressos para essa série de concertos. Alguns concertos tiveram os ingressos fixados sob o valor de R\$ 1 (um real) e, outros, sob o valor máximo de R\$ 15 (quinze reais). Durante os concertos, ele estabelece uma conversa informal com a platéia, na tentativa de “fazer com que as pessoas percam o medo da música de concerto”.⁴⁹

Sobre sua estratégia adotada com ênfase na popularização do teatro, Rescala escreve à autora dizendo:

Eu tenho feito vários trabalhos que procuram levar a música clássica, não só para crianças, mas para o público leigo em geral. Nos dois últimos anos, organizei uma série de concertos didáticos para o Sesc do Rio. Foram 14 espetáculos diferentes, cada um com um tema, tipo Ar, Espaço, Altos e Baixos, Música e Matemática, etc... Eram espetáculos e não meramente concertos. Além dos músicos, estavam no palco, dependendo do tema, artistas plásticos, bailarinos, atores, e até um mágico. Deu muito certo. Em primeiro lugar porque não chamávamos de concerto, nem de música clássica. Era um espetáculo simplesmente. (...) São essas coisas que fazem com que a música clássica, seja ela tradicional ou moderna, possa chegar com mais fluidez e sem traumas aos ouvidos ainda não acostumados a ela.⁵⁰

Ainda sobre a ruptura na comunicação entre compositor e público, HORTA (1987) considera ter nascido com o surgimento da figura do músico amargurado que compunha conscientemente para as próprias gavetas – e que assim abdicava de qualquer esforço de “comunicação”. Para ele, o problema da música contemporânea – brasileira ou não – é que, num determinado momento, o aspecto “comunicação” simplesmente sumiu do horizonte – como se o músico de hoje fosse um monge medieval escrevendo apenas para seus arquivos. Ele acredita que a mediação do artista é uma das formas básicas de transmissão da mensagem musical e compara a figura de Rescala, diante da

⁴⁷NAME, Daniela. *Clássico e popular por apenas R\$1: Concertos para a Juventude* começam temporada de 98 no Carlos Gomes. *O Globo*: 19 abr. de 1998.

⁴⁸*A música será a regente da Sala Baden Powell: novo diretor, Tim Rescala, adianta a programação. Concertos didáticos nas manhãs de domingo. O Globo. Segundo Caderno. 7 fev. 2005.*

⁴⁹CORDOVIL, Cláudio. *Para matar saudades da música: Concertos para a Juventude* volta a R\$ 1 e forma platéias. *Jornal do Brasil, Caderno B*, 31 de ago de 1997.

⁵⁰ E-mail enviado por Tim Rescala à autora no dia 30 de mar. de 2007.

platéia, com as figuras de Johann Sebastian Bach ao órgão, de Beethoven ao piano e de Haydn que, quase até o fim da vida, sentava-se ao cravo para participar da execução de suas sinfonias.

Outra estratégia usada por Rescala para aproximar o público do espetáculo foi torná-lo parte da ópera. Por exemplo, durante todo o terceiro ato, o personagem diretor Larcos Mázaró se comunica com a platéia como se ela fosse realmente o público da história. Na transição do segundo ato para o terceiro, ouve-se uma gravação, na voz desse personagem, instruindo a todos a respeito do espetáculo – fato semelhante ao utilizado em teatros, no início de concertos. Logo após, as luzes se acendem no palco e o terceiro ato se inicia com Larcos Mázaró se dirigindo ao público do teatro. Ele dá início ao concerto com o trecho musicado a seguir:

Mázaro

Senhoras e senhores,

4
um minuto de vossa atenção, o nosso programa de hoje sofrerá alteração.

8
No lugar do Villa-Lobos para hje programado, o Concerto de Shatowsky é que será a - pre - sen-

13
ta - do. E a solista dessa peça que é uma maravilha será Magda Godchalka, por acaso minha filha.

17
Jacob Karadepauwsky, nosso brilhante regente, vai brindar essa platéia

21
tão seleta e inteligente com um bellissimo programa de clássicos para milhões. Eles ficam com as

26
notas e eu com os tostões. Senhoras e senhores, vamos ao concerto.

Figura 22

Após o motim sonoro realizado pela orquestra ele novamente se volta para a platéia, desculpendo-se pela atitude dos músicos “criativos”:

Mázaro

141

Senhoras e senhores, desculpem a nossa orquestra. São muito criativos, gostam de inventar, mas agora tocarão o repertório programado, eu tenho a certeza que vocês irão gostar.

Figura 23

Após acordo firmado entre ele e a orquestra, por intermédio da faxineira Maria, ele anuncia as mudanças no programa do concerto:

Mázaro

196

Senhoras e senhores, um minuto de vossa atenção! O concerto continua

199

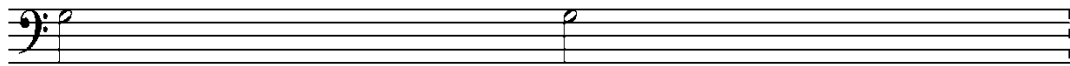
Com uma grande revelação:

Figura 24

Na gravação do espetáculo feita pelo compositor e concedida à autora, no momento em que os personagens Zeca e Maria sobem ao palco para apresentar um novo concerto, dessa vez, composto pelo próprio Zeca que regerá a peça, a platéia reage com aplausos e assobios, como se realmente fizesse parte história. E, ao final da execução, o diretor retorna ao palco induzindo platéia a aplaudir a apresentação, entoando o trecho que se segue:



Senhoras e senhores, que momento mais sublime! Uma noite de estréias e surpresas a - gra -



dá - veis!

Figura 25

No Grand Finale, a faxineira Maria se dirige ao público, mas agora, considerando-o público real e não mais a platéia da história. Como se a despertasse de um sonho, ela canta:



Essa foi a história que contamos pra vocês, cujo fim se assemelha ao das peças de um bardo inglês.

Figura 26

Em seguida, os quatro personagens Maria, Jacob Karadepauwsky, Zeca e Larcos Mázaró concluem a ópera com o seguinte quarteto:

346

Maria

Hoje o teatro e a música a - charam por bem se unir. Por isso, artistas e público vamos

Karadepauwsky

Zeca

Hoje o teatro e a musica a - charam por bem se unir. Por isso, artistas e público vamos

Lázaro

349

M

todos aplaudir. Pois não há outra coisa que faça um artista ficar mais feliz, que um público emocionado aplau-

K

Pois não há outra coisa que faça um artista ficar mais feliz, que um público emocionado aplau-

Z

todos aplaudir. Pois não há outra coisa que faça um artista ficar mais feliz, que um público emocionado aplau-

M

353

M
dindo e gritando por bis. Não a - go - ra. Va - mos to - dos A -

K
dindo e gritando por bis. Não a - go - ra. Va - mos to - dos A -

Z
dindo e gritando por bis. Mas, não o façam a - go - ra. Vamos todos de uma vez. A -

M
Mas, não o façam a - go - ra. Vamos todos de uma vez. A -

Detailed description: This block contains a musical score for measures 353-357. It features four staves: Soprano (M), Alto (K), Tenor (Z), and Bass (M). The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'dindo e gritando por bis. Não a - go - ra. Va - mos to - dos A -' for measures 353-355, and 'Mas, não o façam a - go - ra. Vamos todos de uma vez. A -' for measures 356-357. The bass line starts with a whole rest in measure 353.

M
358
plausos muitos a - plau - sos quando contarmos a - té três.

K
plausos muitos a - plau - sos quando contarmos a - té três. Dois.

Z
plausos muitos a - plau - sos quando contarmos a - té três. Dois.

M
plausos muitos a - plau - sos quando contarmos a - té três. Um.

Detailed description: This block contains a musical score for measures 358-362. It features four staves: Soprano (M), Alto (K), Tenor (Z), and Bass (M). The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'plausos muitos a - plau - sos quando contarmos a - té três.' for measures 358-360, and 'plausos muitos a - plau - sos quando contarmos a - té três. Dois.' for measure 361, and 'plausos muitos a - plau - sos quando contarmos a - té três. Um.' for measure 362. The bass line starts with a whole rest in measure 358.

363

M

Três.

K

Z

M

Figura 27

Esse tipo de comunicação com a platéia, no qual os músicos se dirigem diretamente a ela, também acontece na opereta *O Homem que sabia Português* também de Tim Rescala, composta para ser apresentada nas ruas. Essa obra tem início com uma música que narra, de maneira breve, a história do surgimento do gênero opereta e dos seus compositores mais expoentes – o que demonstra, mais uma vez, a preocupação do compositor em instruir a platéia; ela conclui com outra canção que pede aplausos para a opereta apresentada.

Além de inserir o público dentro da história, os limites espaciais que separam platéia e palco já não são tão rígidos: no início da ópera, no momento em que os músicos “chegam para o ensaio” e sobem ao palco “brigando”, eles passam ao lado da platéia através dos corredores laterais do teatro. Possivelmente, a conjunção de todos esses procedimentos de composição utilizados por Tim Rescala seja responsável por tornar *A Orquestra dos Sonhos* uma ópera infanto-juvenil didática e, ao mesmo tempo, distante das “barreiras, formalismo e da tradição que normalmente caracteriza o gênero.

III.2 Organização da estrutura musical

NEWMAN (1954: V: 219) afirma que:

nada existe de eternamente sagrado em nenhuma das formas em que foi produzida uma ópera; nem na de Monteverdi, nem na de Gluck, Mozart, Wagner ou Debussy. Cada uma dessas formas surgiu da mentalidade dominante numa determinada época e da totalidade dos recursos musicais dessa mesma época e sua perfeita apropriação a esse período torna-a, em certo grau, inoportuna em dias posteriores. (...) qualquer forma é boa se torna possível à concepção dramático-musical realizar-se clara e eficiente. (...) não há a mínima razão *a priori* pela qual o compositor lírico do futuro não possa tomar da música instrumental, outras idéias, outras formas, outras contexturas.

Contudo, o gênero ópera adquiriu certas características que se cristalizaram enquanto alguns procedimentos de composição iam sendo repetidos pelos compositores, durante a história, tanto na estrutura musical quanto em sua estrutura teatral. Em relação à primeira, surgiram as nomenclaturas como abertura ou prelúdio, interlúdio, cena, ato, recitativo, ária, coro e outras formações vocais como duetos e trios. Em relação à segunda, o espaço do teatro adquiriu delimitações como o fosso, a platéia e o palco. Do ponto de vista do espaço físico do teatro, a orquestra se estabeleceu no fosso entre o palco e o público, por motivos acústicos e de priorização do drama:

Sentindo que a orquestra era motivo de distração para o que ocorria no palco, [Wagner] colocou-a, em Bayreuth, mais em baixo, criando um “abismo místico”, um espaço invisível entre o palco e o público, o que permitia ao som da orquestra penetrar no teatro por baixo do palco (...) era mais fácil ouvir os cantores (DIGAETANI, 1988: 49).

Em *A Orquestra dos Sonhos*, os instrumentistas dividem o palco com os cantores, não havendo utilização do fosso. Sendo a orquestra o pano de fundo para a história, Rescala oferece aos instrumentistas o desafio de atuar cenicamente, ao mesmo tempo em que são responsáveis pelo acompanhamento musical. Eles não são atores representando instrumentistas, são músicos-atores. E, essa nova escrita influencia a concepção da estrutura musical da ópera em questão: a colocação dos instrumentistas no palco praticamente durante toda a ópera exigiu do compositor que ele trabalhasse a continuidade da trama musical sem haver perda na fluência cênica.

Essa demanda de continuidade cênica se deu à ópera um formato que lhe permite que isso seja realizado, por outro lado, a obriga deixar de lado um formato de estruturas delimitadas: ou seja, *A Orquestra dos Sonhos* não é uma ópera de números, em que se delimitam árias, recitativos ou conjuntos. Tentar encontrar a divisão em partes se torna um desafio a quem quiser fazê-lo, pois esses limites não são claros, especialmente no primeiro e terceiro atos, onde o ambiente cênico é um apenas para cada ato. A história, no primeiro ato, se passa numa sala de ensaio da orquestra e, no terceiro, no auditório onde se realiza o concerto. Já o segundo ato permite que suas partes sejam mais claramente identificadas, pois são criados vários ambientes cênicos, uma vez que os músicos da história estão “brincando de teatrinho”.

Para tornar esse discurso mais claro, é oferecido como primeiro exemplo dessa dificuldade em delimitar estruturas musicais fixas a abertura da ópera e a transição desta para o primeiro ato. Mas, antes é preciso que a definição de abertura seja compreendida. De acordo com DIGAETANI (1986:241), abertura é um “trecho de música orquestral curto, tocado antes do começo da ópera. A abertura apareceu no século XVIII como meio de atrair a atenção do público e prepará-lo para o espetáculo que se segue”. Uma ópera pode ou não começar com uma abertura. Algumas começam com um prelúdio, definido também por DIGAETANI (1986:247) como trecho musical “mais curto que a abertura, com o qual se inicia um ato, um quadro, uma cena ou mesmo algumas árias de ópera. Geralmente o prelúdio é mais sério que a Abertura e tenta criar a atmosfera da ópera de forma mais precisa”.

NEWMAN (1954, I: 13) afirma que tanto a abertura quanto o prelúdio podem ser construídos com a utilização dos temas musicais encontrados posteriormente no corpo da ópera, objetivando sumariar a ação da mesma, como é o caso de *Tannhäuser* de Wagner (1813-1883). No entanto, ele salienta que “a prática habitual de Mozart não era construir ouverture com temas extraídos da ópera, como o faziam os compositores do século dezanove, mas escrever uma peça orquestral independente, que largamente sugerisse o que estava por vir”.

Sejam Aberturas ou Prelúdios, as introduções de óperas podem também adquirir formas tradicionais como a abertura de *A Flauta Mágica* de Mozart que combina procedimentos imitativos com a forma sonata. Ainda há casos em que as óperas não possuem nem um, nem outro como, por exemplo, *Il Trovatore* de Verdi (1813-1901) que se inicia com apenas um rufo de tambores, uma seqüência de oitavas na orquestra seguida de um toque de trompas articulados em apenas vinte compassos. Outros exemplos desse tipo de abertura são: *Tosca* de Puccini (1858-1924) que começa com três vigorosos acordes executados pela orquestra, *Electra* de Richard Strauss (1864-1949) e *Wozzeck* de Alban Berg (1885-1935).

No caso de *A Orquestra dos Sonhos* será dado o nome de abertura à parte que introduz a ópera, devido o seu grande número de compassos. Ela constitui-se de uma longa passagem orquestral, apresentando sete idéias musicais⁵¹ que aparecem durante a ópera – procedimento convencional.

Embora nesse caso seja chamada de abertura, ela não terá função de abertura, que consiste em conquistar a atenção do público para o espetáculo. Em todas as óperas exemplificadas acima, a orquestra se encontra no fosso do teatro, enquanto em um determinado momento as cortinas se abrem revelando o cenário da primeira cena, quando se dará início a uma nova música. Entretanto, em *A Orquestra dos Sonhos* a abertura não é um movimento à parte, ela está geminada ao primeiro ato, podendo ser considerada parte dele ou o próprio primeiro ato. A leitura da partitura sugere que o encerramento da abertura se dá após a apresentação das sete idéias musicais, e que o início do primeiro ato se dá com a reapresentação da primeira idéia musical, quando em seguida teremos a primeira intervenção vocal. No entanto, essa delimitação da estrutura inicial pode ser questionada, uma vez que já se deu início à representação cênica. Aqui, a abertura não existe simplesmente com a intenção de chamar a atenção do público, ela faz parte da estória sendo o próprio “ensaio” da orquestra, regida num contexto puramente cênico pelo “maestro” Jacob Karadepauvsky, interpretado por um tenor.

⁵¹Semelhantes ao *leitmotiv*. A autora absteve-se de chamá-los de motivos ou temas, pelo fato de alguns deles serem usados em circunstâncias muito diferentes.

Em correspondência com a autora, o compositor e regente Tim Rescala diz:

Eu ficava escondido no procênio, atrás de uma concha como aquelas utilizadas pelo “ponto” do teatro. (...) eu entrava junto com os outros músicos. Todos entravam discutindo sobre os problemas da orquestra e tomavam seus lugares. Só paravam de discutir quando o Jacob entrava. Aí se fazia um silêncio sepulcral e a música começava (RESCALA, 06/02/2007).

Assim começa o primeiro ato de *A Orquestra dos Sonhos*. Uma vez que os músicos, cantores e instrumentistas, estão no palco, pois a estória se passa dentro do espaço da orquestra, a ação cênica já está em desenvolvimento, transformando o que poderia ser considerada uma abertura em ação dramática.

Como nele não há interrupção musical, a delimitação de cenas se torna imprecisa; o que seria solo se transforma, após alguns compassos, em dueto ou, até em grandes conjuntos. Na verdade acontece um grande diálogo entre músicos, maestro Karadepauwsky e diretor Larcos Mázaró. O terceiro ato também se encaixa nesse exemplo.

Nas partes vocais escritas por Tim Rescala são usadas duas variedades de interpretação vocal, sendo uma o canto lírico para os cantores e, a outra, o canto-falado para os instrumentistas, que têm que fazê-lo além de executar seu instrumento. Os coros aparecem em apenas duas ocasiões na ópera. A primeira quando os músicos reagem ao receberem as más notícias do diretor Larcos Mázaró e, no terceiro ato, quando a faxineira Maria os convence a tocar, após as negociações com o diretor. Os coros são “cantos-falados” pelos instrumentistas em *tutti*. A escrita de *A Orquestra dos Sonhos* por Tim Rescala dispensou os recitativos, pois os próprios cantos são suficientes para fornecer o desenrolar da ação. Na verdade, são poucos os momentos na ópera em que a ação se detém para que os sentimentos sejam cantados.

Como a delimitação de cenas, no primeiro e no terceiro ato, não é clara, a composição da ópera dispensou os interlúdios que, a exemplos dados por

Newman (1954, vol. V), são escritos para que haja mudança de cenário.⁵² Esses atos acima mencionados parecem apresentar uma única e grande cena ou várias cenas que se sucedem ininterruptamente, utilizando o mesmo cenário. No entanto, no segundo ato, que recebeu o nome de *A Fábula*, vários fatores permitem que as cenas possam ser identificadas mais claramente. Um deles é o fato das histórias acontecerem rapidamente em vários lugares do palco. Elas são separadas por poucos compassos introdutórios, entre um a três compassos no máximo, que servem como pontes. Essas mudanças cênicas acontecem com uma velocidade e variedade tal que são bem sucedidas no sentido de que a atenção do público seja mantida na história. Em 647 compassos, que correspondem do início do segundo ato, onde os músicos começam a “brincar de teatrinho” até o diretor Larcos Mázaró acabar com a brincadeira, acontecem 10 cenas, como se vê no quadro a seguir:

⁵² Newman repete essa informação nas páginas 109, 111 e 112, quando descreve a ópera *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1862-1918).

Cenas	Compassos	Nº de compassos introdutórios	Personagem(ns)	Contexto
01	1 a 59	16	Princesa Jinglebell	Torre do castelo cárcere
02	60 a 105	8	Bruxa Lourunda	Castelo da bruxa
03	106 - 161	4	Arauto do rei	Corte do rei
04	162 - 181	4	Príncipe Garboso, Gordo e Magro.	A caminho da Torre
05	211 - 236	4	Conde Asqueroso	A caminho da Torre
06	237 - 257	0	Princesa Jinglebell	Torre do castelo cárcere
07	258 - 325	1	Conde Asqueroso e Bruxa Lourunda	Castelo da bruxa
08	326 - 345	4	Príncipe Garboso, Gordo e Magro	A caminho da Torre
09	346 - 554	7	Monstro Pôia, Príncipe Garboso, Gordo, Magro, Conde Asqueroso e Fada Feliz.	Pântano
10	555 - 647	1	Conde Asqueroso, Bruxa Lourunda, Princesa Jinglebell, Príncipe Garboso, Gordo e Magro	Castelo do cárcere

Não há interrupção na continuidade dramática entre os três atos. No final do primeiro ato, alguns músicos se retiram do palco para vestirem as roupas do teatro, com as quais eles “brincarão”, enquanto a personagem Isabela, dessa vez interpretando a Princesa Jinglebell, surge no cárcere da torre no palco e recita o monólogo:

Oh, que tristeza, oh que solidão!
 Presa nessa torre me mantendo a água e pão.
 Só hoje eu compreendo o porque daquela frase:
 “Ser ou não ser, eis a questão”.

Em seguida, ela começa a tocar o órgão e clamar por socorro.

O terceiro ato também tem início com texto falado pelo personagem Larcos Mázaró, diretor da orquestra. Através de uma suposta gravação, ele dá início ao concerto da noite, orientando a platéia com o texto a seguir:

Senhoras e senhores, boa noite! Quem vos fala é Larcos Mázaró, diretor e empresário da orquestra. Dentro de instantes darei início ao concerto de gala da temporada. Aproveitamos a oportunidade para lembrar aos senhores que ainda é possível adquirir assinaturas para a atual temporada. O nosso escritório está à vossa disposição com preços especiais para grupos, principalmente de turistas japoneses. Aceitamos todos os cartões de crédito, cheque pré-datado e vale refeição. Lembramos também que é expressamente proibido fotografar, filmar ou gravar os concertos da orquestra. Para quem estiver interessado em adquirir, no entanto, fotos, camisetas, filmes, fitas de áudio e vídeo dos músicos, devidamente autorizados por mim, é só me procurar na saída do teatro após o concerto. Pedimos a todos que desliguem seus telefones celulares, bipes e relógios com alarmes digitais, e que não se esqueçam de ligar seus aparelhos vez por vez. E, que tenham todos, um bom espetáculo.

Em seguida, são ouvidos dois compassos da nota lá, em pedal, na orquestra e um rufo de tímpanos na seqüência tônica – dominante - tônica, preparando o discurso que Larcos Mázaró fará ao público:

3° ato, c.3

Mázaro

Senhoras e senhores, um minuto de vossa atenção, o nosso programa de hoje sofrerá uma alteração:

No lugar do Villa-Lobos para hoje programado, o concerto de Sha-

towsky é que será a - pre - sen - ta - do. E a solista dessa peça que é uma mara-

vilha será Magda Godchalka, por acaso, minha filha. Jacob karade pauwsky,

nosso brilhante regente, vai brindar essa paltéia tão seleta e inteligente com um bellissimo pro-

grama de clássicos para milhões. Eles ficam com os clássicos e eu com os tostões.

Se - nho - ras e se - nho - res, vamos ao con - cer - to.

Figura 28

Observando *A Orquestra dos Sonhos* sob esses aspectos, é possível afirmar que sua composição priorizou a fluência da história e a continuidade musical, à medida que funde, camufla ou não utiliza em sua constituição estruturas musicais tradicionalmente empregadas.

III.3 Motivos: unidade musical através da economia de materiais

Embora possua estilos musicais variados e linguagens musicais diferentes, como o atonalismo livre, o dodecafonismo, o minimalismo, o politonalismo e o modalismo, *A Orquestra dos Sonhos* ganha uniformidade através da economia de materiais musicais utilizados em sua composição. Toda a ópera é construída em torno de um motivo melódico apresentado logo no segundo compasso da abertura pela trompa e que, num contexto crítico, parece estar relacionado ao *Concerto de Igor Shatovsky*, que a orquestra “está ensaiando”:



Figura 29, 1ª ato, c. 2.

Este motivo aparece no decorrer dos três atos, sob formas diferentes por meio de variações melódicas, timbrísticas, harmônicas, rítmicas, invertido, aumentado ou diminuído. No compasso 6, ele é rerepresentado pelo violoncelo e contrabaixo:



Figura 30, 1º ato, c. 6.

Ainda no início da abertura, ele é executado e desenvolvido pela flauta no compasso 29, em sua forma rítmica reduzida:



Figura 31

Durante o desenvolvimento da linha melódica da flauta, o motivo sofre outras alterações como nos compassos 82 e 92, respectivamente:

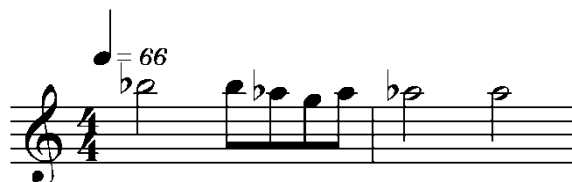


Figura 32

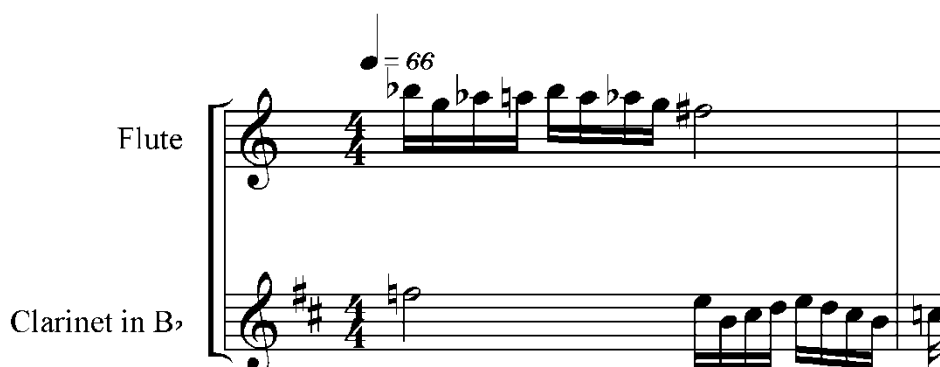


Figura 33

E se consolida em sua forma reduzida apresentada pelos metais nos compassos 93 e 95:

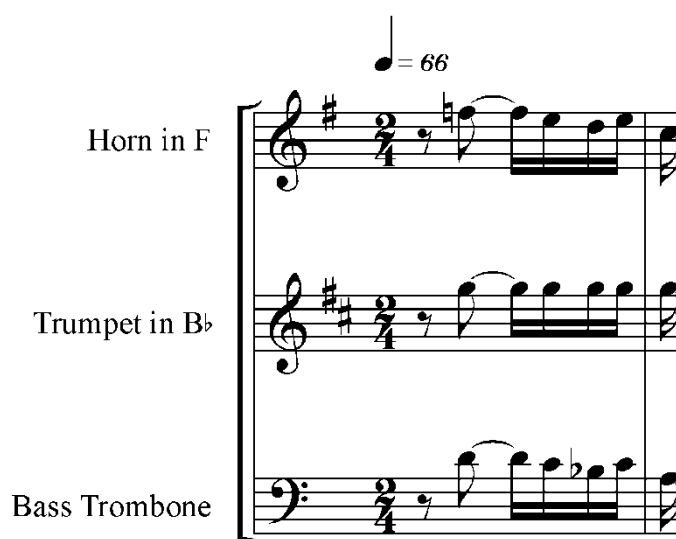


Figura 34

Logo após é apresentado no mesmo formato, nos compassos 97 e 99, pelas cordas e teclado 1:

The image shows a musical score for four string instruments and keyboard 1, covering measures 97 and 99. The score is written in 2/4 time and features a tempo marking of ♩ = 66. The instruments are Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Violin and Viola parts are in treble clef, while the Violoncello and Contrabass parts are in bass clef. The music consists of a melodic line in the upper strings and a rhythmic accompaniment in the lower strings.

Figura 35

Em outra tonalidade, este fragmento é rerepresentado pelos metais, no compasso 951 (figura 36), estabelecendo um novo clima para a cena que se segue ao dueto da faxineira Maria e o copista Zeca. Da mesma maneira, é usado para articular cenas no compasso 573 (figura 37) e no compasso 745 (figura 38), ambos do segundo ato:

• = 70

Horn in F

Trumpet in B \flat

Bass Trombone

f

Figura 36

• = 72

Horn in F

Trumpet in B \flat

Bass Trombone

f

Figura 37

Figura 38

Os trechos representados pelas figuras 29 e 30 (1º ato, c.1 e 6) são reexpostos nos compassos 105 e 109, respectivamente, dando início, realmente, ao primeiro ato.

Figura 29

Figura 30

No fragmento a seguir do compasso 235 do primeiro ato, o motivo é apresentado em *stretto*, pelos metais, no momento em que o “maestro” retoma o “ensaio” com a orquestra a partir do “segundo movimento do concerto de Igor Shatovsky”. Este é reapresentado no compasso 106 do segundo ato, sugerindo um clima de Corte Real. Ele prepara os ouvidos para a leitura da carta do rei aos seus súditos, por intermédio do arauto.

Horn in F

Trumpet in B

Bass Trombone

• = 86

Figura 39

Nos compassos 302, 638, 730 (flauta), 990 do primeiro ato e, 813 do segundo, o motivo é associado ao doce perfil da personagem Isabela:

• = 60

Figura 40

Este é variado novamente e apresentado pelo teclado 1, nos compassos 30, 51 e 250 do segundo ato durante o lamento da Princesa Jinglebell, representada pela personagem Isabela, no seguinte formato:

• = 66

8

Figura 41

Neste formato ele é citado primeiro pelo violino e em seguida pelo teclado, nos compassos 643 e 813 do segundo ato (figura 42) e pela flauta no compasso 308 do terceiro ato (figura 43):

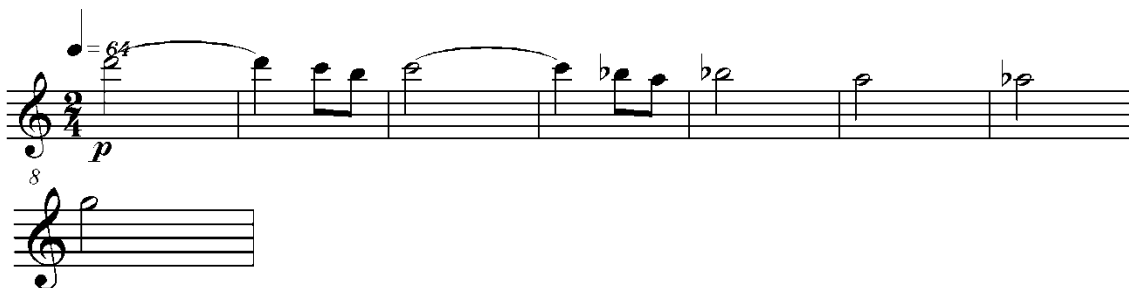


Figura 42



Figura 43

Nos compassos 318, 322 e 326 do primeiro ato, o motivo abaixo, comenta o romance de Zeca e Isabela através da flauta, violino e trompete, respectivamente:



Figura 44

Em seguida, nos compassos 542, 544 e 546, ele surge melodicamente distorcido na flauta e trombone, no momento em que o maestro Jacob Karadepauvsky e o diretor Larcos Mázaró se recusam a ajudar financeiramente a orquestra:

Flute

Bass Trombone

• = 96

Figura 45

Novamente, o motivo do concerto de Igor Shatovsky é apresentado mas, agora, pelas madeiras, no compasso 579 (figura 46) prefaciando o diálogo dos músicos sobre o ensaio do mesmo, durante o qual ele reaparece três outras vezes, no compasso 581 no violoncelo e contrabaixo, no compasso 584 no clarinete e, por último, no compasso 588 nas cordas (figuras 47, 48 e 49):

Flute

Clarinet in B \flat

Bassoon

• = 86

Figura 46



Figura 47

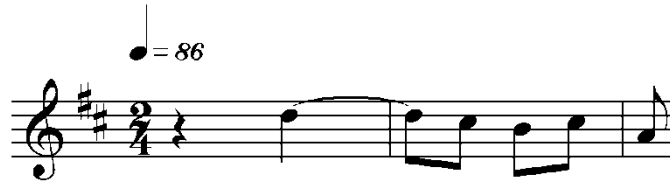


Figura 48

Musical score for Viola, Cello, and Contrabass, 2/4 time signature, tempo marking = 86. The score is written for three instruments: Viola (middle clef), Cello (bass clef), and Contrabass (bass clef). The Viola part starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, and a half note F3. The Cello part starts with a quarter rest, followed by eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, and a half note E3. The Contrabass part starts with a quarter rest, followed by eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, and a half note E3.

Figura 49

Assim como a trompa apresenta o tema na abertura do primeiro ato, o fagote o faz no primeiro compasso do prelúdio do segundo ato, sob outra variação:

Bassoon

• = 90

Figura 50

No compasso 9 do mesmo, ele é rerepresentado na mão direita do teclado 1 simultaneamente à sua inversão na mão esquerda dos dois teclados:

• = 90

Piano 1

Piano 2

Pno. 1

Pno. 2

Figura 51

No compasso 158 do segundo ato, o trombone encerra a cena da leitura feita pelo arauto do rei:

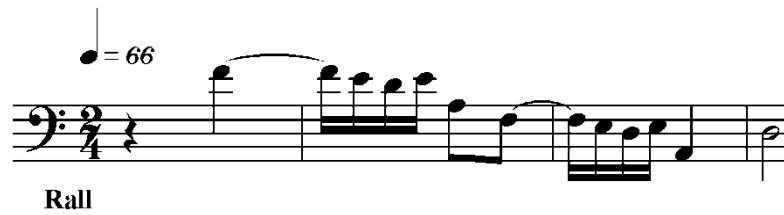


Figura 52

No compasso 482, o solo de violino em trêmulo inicia a cena do Príncipe Garboso, triste por ter perdido a “flor da meia-noite”:



Figura 53

No compasso 526, a flauta repete o tema (figura 54) sendo seguida no compasso 528 pela trompa em meio ao solo da Fada Feliz (figura 55):



Figura 54



Figura 55

No compasso 577, o trombone desenha o tema sobre a fala da Princesa Jinglebell, feliz com sua liberdade:



Figura 56

No compasso 614, o trompete sugere o desfalecimento do Monstro Pôia, através da “desconstrução” do tema:



Figura 57

Em seguida, a idéia musical aparece entre diálogos da faxineira Maria e a orquestra, como no compasso 704 (figura 58), pelo clarinete e fagote, 707 (figura 59), pela trompa, e 778 (figura 60), pela flauta:

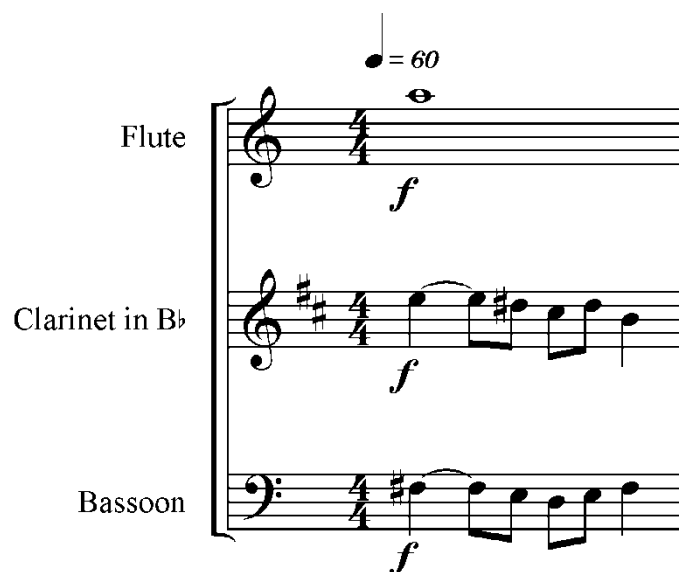


Figura 58

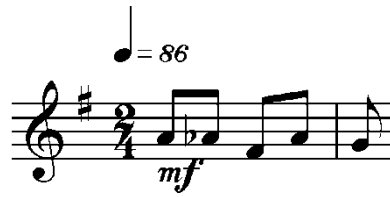


Figura 59



Figura 60

A apresentação do tema no compasso 797 (figura 61) pelo violino, seguido pela resposta do trompete no 801 (figura 62) é usada como fundo para a revelação de que o copista Zeca é um compositor:

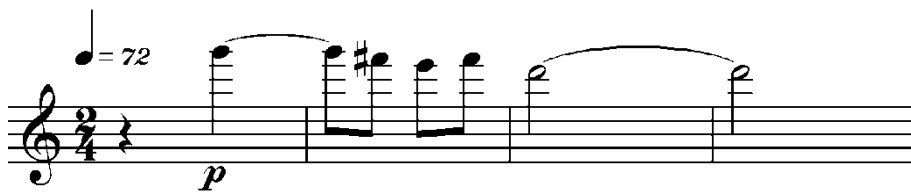


Figura 61

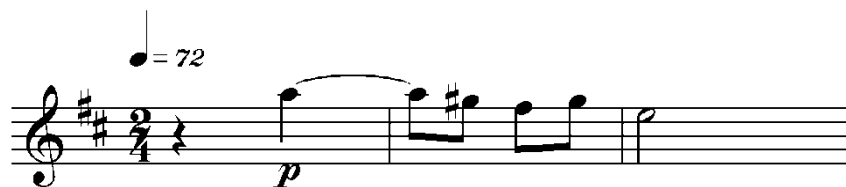


Figura 62

No compasso 825, trompa e trompete encerram um romântica cena entre Zeca e Isabela e dá início a uma sessão de diálogos entre os músicos da orquestra:

♩ = 72

Horn in F

Trumpet in B \flat

Violin

Viola

Figura 63

Já no terceiro ato, a variação do tema apresentada no compasso 16 comenta, ironicamente, o discurso do diretor Larcos Mázaro, quando revela ao público que, por um acaso, a solista da noite será sua filha:

♩ = 82

Horn in F

Trumpet in B \flat

Bass Trombone

Violin

Figura 64

Flauta e clarineta o fazem da mesma forma, no compasso 27, quando o diretor planeja enganar a orquestra:

Musical score for three instruments: Flute, Clarinet in Bb, and Bassoon. The score is in 4/4 time and marked *f* (forte). A tempo marking above the first staff indicates a quarter note equals 100 (♩ = 100). The Flute and Clarinet in Bb parts play a melodic line starting with a quarter rest, followed by a half note and a quarter note. The Bassoon part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 65

Durante a negociação entre a faxineira Maria e o diretor Larcos Mázaró surgem as seguintes variações, no compasso 161 (figura 66) pela flauta e, 163 (figura 67) e 187 (figura 68), pelo violino:

Musical score for Flute, measure 161. The score is in 4/4 time and marked *p* (piano). A tempo marking above the staff indicates a quarter note equals 76 (♩ = 76). The melody starts with a quarter rest, followed by a half note and a quarter note.

Figura 66

Musical score for Flute, measure 163. The score is in 4/4 time and marked *p* (piano). A tempo marking above the staff indicates a quarter note equals 76 (♩ = 76). The melody starts with a quarter rest, followed by a half note and a quarter note.

Figura 67

Musical score for Flute, measure 187. The score is in 4/4 time. A tempo marking above the staff indicates a quarter note equals 90 (♩ = 90). The melody starts with a quarter rest, followed by a half note and a quarter note.

Figura 68

Nos compassos 302 (figura 69), pelo violino, e 303 (figura 70), pela trompa, o motivo acompanha as falas do próprio *spalla* e do trombonista:



Figura 69



Figura 70

No compasso 324 (figura 71), a flauta encerra um diálogo romântico entre Zeca e Isabela e, no compasso 339 (figura 72), junto ao violino ela faz a transição entre o dueto de Zeca e Maria e a cena final da ópera, quando os personagens se dirigem ao público:



Figura 71

Figura 72

No compasso 345 (figura 73) os metais estabelecem um novo clima, seguido da flauta, nos compassos 346 (figura 74) e 350 (figura 75):

♩ = 100

Horn in F

Trumpet in B \flat

Bass Trombone

Figura 73

Flute

♩ = 100

Figura 74

♩ = 100

Figura 75

No decorrer de toda a ópera, vários trechos podem ser identificados como variações do tema ou parte do mesmo, sejam eles cantados ou executados, como o trecho do concerto de Igor Shatovsky, encontrado no compasso 783 (figura 76) e 794 (figura 77) do primeiro ato e compassos 31, 42, 53 e 110 do terceiro ato:

Figura 76

Figura 77

Através das múltiplas variações que um motivo sofre e das várias funções que ele desempenha no decorrer da ópera, Rescala confere uma unidade a obra, ao mesmo tempo em que economiza materiais musicais em sua composição.

III.4 Comunicação por vias extra-musicais

TOLBERT (2001, p.85) afirma que a música “na maior parte do mundo está intrincada na textura social da vida quotidiana, e é valorizada principalmente pelos seus sentidos extra-musicais.” CORREIA (2006, p.139) compartilha do mesmo pensamento quando diz que o sentido musical é inseparável dos sentidos extra-musicais e que, por isso, as performances não deveriam ser abordadas como “sistemas de significação auto-confinados”, posto que elas são rituais. Além deles, SMALL (1997) afirma que “os significados primários da música não são individuais e, sim, sociais.” Pois, nessa ocasião na qual os seres humanos se reúnem por intermédio dos sons, “todos os assistentes, ouvintes e músicos estão participando de um encontro pelas relações que criam juntos entre eles durante a atuação.”

Em *A Orquestra dos Sonhos*, quando brinca com ícones do universo da música erudita, Rescala se comunica primeiramente com os músicos que dela participam. Ele afirma que

os músicos ficam muito felizes de participar, porque é como se eles colocassem para fora tudo que guardam como músicos de orquestra: porque como a história fala de uma orquestra que sobrevive com dificuldades, que luta para sobreviver, que tem salários atrasados, que os músicos ganham mal, tocam músicas que não gostam, eles encontram nessa ópera uma maneira de extravasar essas frustrações com as quais eles se deparam na realidade. (RESCALA *abud* LOBO, 1997)⁵³

As palavras de Rescala são confirmadas pelo *Instrumentista I*. Ao emitir para a autora sua opinião a respeito da ópera, ele diz:

(...) o mais interessante na minha opinião é conteúdo harmônico e, por outra volta, (...) o conteúdo político da obra, super atual. Empresários e maestros malandrões e proto fascistas aplicando um pseudo princípio de autoridade pra aplicarem golpes na audiência e ficarem ricos, explorando o trabalho dos músicos incautos.⁵⁴

⁵³ LOBO, Júlio César de Freixo. *Tim Rescala e a orquestra rebelde que faz sonhar*. Jornal Inverta. Cultura. Caderno 1-B, 23 a 29/07/1997.

⁵⁴ Questionário respondido e enviado à autora no dia 26 de mai. de 2006.

Como já foi visto, essa história retrata a situação de uma orquestra desfalcada, com músicos mal remunerados, liderada por um maestro autoritário e capacho de um diretor corrupto, que burla situações políticas para enriquecimento ilícito, auto-promoção e projeção de sua filha, uma pianista de poucos dotes musicais. Ela parece ser o reflexo da condição político-econômica nacional da década em que foi escrita, apesar do compositor em nenhum momento ter feito menção disso.

CARMO (2000) conta diz que a década de 90 tem início com a crença de alguns no “fim da história”, no sentido da vitória da democracia sobre o fascismo, o nazismo e o comunismo. “Caíra o Muro de Berlim, e com o fim do comunismo na Rússia, o mundo respirava a chamada “vitória” do capitalismo.” No Brasil, Fernando Collor assume a presidência em 1990. A juventude brasileira é, nesse momento, herdeira de uma inflação e o país passa por vários planos que visavam estabilizá-lo economicamente até 1995, ano em que foi implantado o Plano Real. Dois anos após sua posse, Fernando Collor deixa a presidência do país, sob a acusação de corrupção. A “queda” do presidente foi acelerada pelo movimento estudantil chamado de “caras-pintadas” - um grupo de estudantes brasileiros que pintaram os rostos de verde e amarelo e saíram em massa nas ruas do país a pedido do “impeachment” de Collor.

Esse foi o cenário mundial e nacional que antecedeu a criação de *A Orquestra dos Sonhos* e que pode ter estar refletido, mesmo num nível inconsciente, na sua composição. A possível identificação dos problemas de cunho nacional na história, por parte da platéia, potencializa a comunicação entre platéia e obra. A platéia pode se ver na figura da orquestra que, após ser vítima da corrupção de seus líderes, “destrona” o maestro através de um motim sonoro.

Nessa ocasião, Rescala aborda e questiona questões sociais como a formação de hierarquias, sempre de maneira lúdica. Nela, os personagens de maior destaque têm a sorte mudada. As figuras mais simples como o copista Zeca, a faxineira Maria e a pianista Isabela se sobressaem às figuras que detêm o poder, representadas pelo diretor Larcos Mázaró, sua filha Magda Godchalka e

o maestro Jacob Karadepauvsky. Maria advoga a causa dos músicos e intercede por eles mediante o maestro e o diretor. Um exemplo disso se encontra no primeiro ato, no dueto da cena a seguir em que o maestro decide punir o copista Zeca pelos erros cometidos:

347

Maria

Karadepauvsky

Maestro, maestro, desculpe eu me meter. Mas, uma confissão eu devo a-

352

gora lhe fazer o Zeca não tem culpa, fui eu que me enganei, pois du - rante a lim- peza as parti-

373

gosto tanto deste emprego, é o meu ganha pão. Maestro, por favor, me dê o seu perdão!

Não!

380

Prometo que a - gora eu vou prestar mais atenção! Maestro, por favor, me

Não! Per -

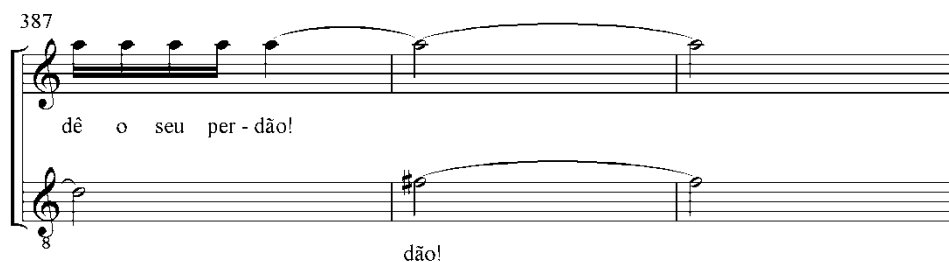


Figura 78

No final da história, o diretor Larcos Mázaro promove o Zeca e Isabela como os respectivos titulares maestro e pianista da orquestra.

Dessa maneira, através dessa temática que questiona as relações de poder na sociedade, Tim concede às pessoas uma oportunidade para experimentarem musicalmente sentimentos comuns de atenção às necessidades de grupos politicamente menos influentes. Isso acontece quando platéia torce junto pelo Príncipe, vaia os vilões e se identifica historicamente com o enredo. Sobre isso, SMALL (1998:139) ainda diz que quanto mais participarmos ativamente de um ritual da performance, mais satisfação encontraremos nele, pois

é na experiência física de executar as ações na companhia de outros que o sentido de participar se concretiza.

Considerando tudo isso, são assumidas aqui as palavras de ASSIS (2006:247) em relação à música erudita brasileira, que ela

Também deve ser interpretada, assim como a música popular, como um veículo de reflexão e interpretação da sociedade e das práticas político-sociais. O fato de sua linguagem (...) ser aparentemente refratária à comunicação de significados segundo a lógica do sendo comum, criou-se o mito que ela está acima ou mesmo alheia às questões de seu tempo. Sem dúvida, isso é um equívoco. Uma obra musical ao ser composta, ao ser executada e ao ser ouvida configura-se como prática artística e social, portadora tanto de conhecimento técnico-musical, como histórico.

CAPÍTULO IV

Uma proposta de atuação polifônica

(...) a dignidade do músico é rebaixada quando o colocam num buraco no chão: isso reflete uma atitude típica do século dezanove, o patrão acima e os criados abaixo das escadas. Parte da beleza do teatro javanês vem do fato de que todos os músicos estão à vista. (BROOK, 1994, p. 238)⁵⁵

Quando se refere ao gênero ópera, é possível afirmar que a participação dos instrumentistas de uma orquestra ficou, historicamente, restrita ao acompanhamento musical. Enquanto cantores, bailarinos e atores constroem a cena no palco, a orquestra se encontra no espaço físico reservado a ela no teatro: o fosso. Timidamente iluminada, quase anônima, a orquestra executa partes escritas, sob a batuta de um maestro que, quase sempre, recebe as honras pela execução. Ela se faz presente através do som que emite, costurando musicalmente toda a história encenada.

Mas, nem sempre a orquestra ficou restrita ao acompanhamento musical e excluída do visual cênico. A localização da orquestra no fosso do teatro faz parte das reformas de Wagner. Segundo NEWMAN (1954: I : 49),

foi uma tentativa de retorno à tragédia grega , quando público e arte estavam espiritualmente ligados.

Defendendo a supremacia do drama sobre a música, Wagner fez inovações no teatro eliminando pontos que poderiam servir de distração para o que ocorria no palco. Essas inovações incluem a diminuição da luz sobre a platéia durante o espetáculo e a criação de um espaço invisível, mais embaixo, entre o palco e o público. Dessa maneira, Wagner solucionava também um problema acústico: os cantores poderiam ser mais facilmente ouvidos, pelo fato do som da

⁵⁵ Trecho retirado da obra *Ponto de mudança* e citado por Lívio Tragtenberg em *Música de Cena*.

orquestra penetrar no teatro por baixo do palco. Desde então, em ópera, a função da orquestra tem se limitado ao discurso basicamente musical.

Nesse ponto, a ópera *A Orquestra dos Sonhos* apresenta, de forma especial, uma proposta cênico-musical inovadora. Tendo a orquestra como pano de fundo para a história, ela propõe aos instrumentistas uma performance cênica, incomum ao gênero. A dicotomia palco-fosso inexistente, pois a orquestra divide o espaço no palco com os cantores. Assim como estes, os instrumentistas também são personagens da história e, embora alguns interpretem papéis de maior relevância na história, todos devem atuar.

Esse tipo de escrita não característico do gênero ópera, no qual o instrumentista se submete a um exercício teatral, é comum em outros gêneros musicais. As obras do próprio Tim Riscalá e outros compositores são exemplos dessa escrita, como as de Maurício Kagel (1931), compositor argentino que viveu maior parte de sua carreira na Alemanha. Algumas de suas composições trazem instruções teatrais específicas aos instrumentistas, adotando determinadas expressões faciais ao tocar, maneiras particulares de entrada no palco e interações físicas com outros instrumentistas. A execução de suas obras, às vezes, requer técnicas não habituais e uso de instrumentos incomuns, visando efeitos não só musicais, mas visuais e dramáticos. Em *Sur Scène* ele utiliza fala, canto, mímica e música; *Pás de Cinq* limita-se em anotar movimentos de cinco atores no palco, sem qualquer outro som; *Match* constitui-se em um jogo musical de tênis para violoncelistas, com um percussionista no papel de juiz; e em *Unter Stram* (Sob Pressão), três solistas fazem música com aparelhos domésticos. (Staffel, 2003) Em relação a esse tipo de instrução na partitura, o número de obras de Tim Riscalá que apresenta essa escrita é bem representativo: Em *Romance Policial* (2001/2002), o narrador da história é o próprio regente e os personagens – Detetive Aranha, Baby, Chefe, Big Loura, Cara de Cão, Capanga 1 e Capanga 2 – são interpretados por dois percussionistas, duas pianistas, um contrabaixista, um saxofonista-flautista e um trombonista-baixo; em *A Dois* (1992), um casal de percussionistas encenam uma briga entre marido e mulher; em *Estudo para Piano* (1989), uma pianista narra seus conflitos em relação ao estudo sistemático do instrumento e

sua paixão pelo mesmo; em *A Base* (1989), um contrabaixista e um percussionista representam a história de dois músicos frustrados em um ensaio, por não serem solistas; em *Bravo* (1989), quatro percussionistas representam a platéia de um concerto em momentos de ovações; na opereta *À Sombra do Sucesso*, escrita especialmente para a Companhia Burlantins, a personagem Vanessa Maria, repórter do “Jornal depois de Amanhã”, é interpretada por uma pianista que divulga as notícias locais enquanto toca; Em *Noturno Depois do Vinho* (2001), uma pianista supostamente bêbada entra cambaleante no palco e executa um noturno, obedecendo instruções cênicas dadas pela partitura.

Em manifestações artistas de outros gêneros também a atuação cênica do músico é comum. No Teatro Nô, TRAGTENBERG (1999:131) afirma que a presença do músico no palco

é extremamente codificada. Sua partitura, ações gestuais e colocação no espaço fazem parte de um código preestabelecido, conferindo a ele uma função bastante precisa dentro da encenação. A localização espacial do músico em cena integra-se às linhas da narrativa, conferindo, portanto, a esse elemento espacial uma relevância.

Sobre o café-concerto ou cabaré, ele afirma que

A presença do músico em cena também encontra-se codificada *a priori*. Ele desempenha o papel de si mesmo, ou seja, uma *personagem-músico*. É o veículo responsável por comentários diretos ou distanciados em relação às ações cênicas, bem como pelo suporte musical para as canções apresentadas pelas demais personagens. Em geral, não recebe uma caracterização muito determinada, mantendo uma não personalidade, é apenas o músico, instrumentista. (*Idem*, p.131-132)

Contudo, o gênero ópera parece não ter se apropriado, até então, dessa escrita que apresenta um desafio cênico para a orquestra. Algumas óperas trazem em seu libreto personagens-instrumentista. São exemplos: em *Dom Juan*, Mozart inclui na cena final uma banda de música que executa trechos das óperas mais populares da época. (NEWMAN, 1954, vol II, p.67); Em *O Barbeiro de Sevilha* de Rossini, no primeiro ato o Conde de Almaviva oferece uma serenata a

Rosina junto a um bando de músicos. (Idem, p.162); No primeiro ato de *Der Freischütz* de Weber, uma banda de músicos de aldeia executa uma marcha rústica à frente de uma procissão. (Idem, p.245); Em *Os contos de Hoffmann* de Jacques Offenbach, a personagem Olympia canta uma curta balada sentimental, sob um acompanhamento executado na harpa por Spalanzani, seu pai. (NEWMAN, 1954, vol III, p.203-204); Nesta mesma ópera, a personagem Antônia canta uma romanza lamentosa enquanto se acompanha ao cravo. (Idem, p.207); Em *Huguenotes* de Meyerbeer, um grupo de ciganos invadem o palco trazendo consigo seus instrumentos musicais. (NEWMAN, 1954, vol IV, p. 207-208); Em *Les Troyens*, obedecendo ao pedido da personagem Dido um menestrel canta a *canção dos campos*, acompanhado por um harpista tebano, vestido à moda religiosa egípcia. (Idem, p.81); Em *O Morcego* de Johann Strauss, Mme. Fanny Gaillardin pertuba-se ao ouvir o seu antigo namorado Alfredo, e também virtuoso violinista, executando seu conhecido *air varié nº3*. (NEWMAN, 1954, vol.V, p.141); E em *O Cavaleiro da Rosa* de Richard Strauss, um tenor anda acompanhado de seu flautista. (Idem, p.180).

No entanto, as personagens exemplificadas acima não precisam ser necessariamente instrumentistas. Podem ser representadas por um cantor ou ator, enquanto a real execução é feita por um músico no fosso ou coxia do teatro.

Diferentemente, em *A Orquestra dos Sonhos*, Tim Rescala oferece aos instrumentistas da orquestra o desafio de tocar e atuar como personagens que dialogam entre si e com os cantores. Além da pauta musical instrumental, é oferecida a ele uma segunda linha, a do canto-falado, que dependendo da natureza do instrumento, pode ser intercalado ou simultâneo à execução instrumental. Paralelamente a esse contraponto vocal-instrumental, o músico terá que lidar com vozes não familiares a sua formação, pertencentes ao campo teatral. Ele é desafiado a externar saberes que podem não ter sido corporificados, múltiplas habilidades que não foram impressas em seu corpo ainda. Ele não executará apenas seu instrumento, mas aprenderá a ser um artista múltiplo.

MALETTA (2005:23) define como artista múltiplo aquele que

independente da questão do virtuosismo (...) incorporou conscientemente os fundamentos essenciais das diversas linguagens artísticas (...) para se estabelecer uma relação dialogal entre elas e para que o artista seja capaz de conviver com a simultaneidade de ações cênicas, aprimorando sua coordenação física e motora para executá-las integradamente, de forma que cada uma, ao invés de dificultar, facilite e estimule a outra.

Ou seja, o artista múltiplo a que ele se refere

não será necessariamente aquele que desenvolveu as diversas habilidades na sua máxima expressão do virtuosismo, mas o que conseguiu incorporá-las em seus *elementos fundamentais* (...). (Idem, p.22)

Esta ópera, então, exige do instrumentista saberes que não são comumente corporificados pelos músicos em seu processo de “fabricação corporal”. Esse processo é compreendido por FONTANARI (2002:11-12)

ao mesmo tempo no nível concreto, de transformação e marcação do corpo material, e transcendental, de construção de um corpo “ideal”, simbólico, sobre o qual se funda a identidade do instrumentista (...) Transcendentalmente, no decorrer do processo de formação (...) o músico se torna o instrumento. Empiricamente ele aprende técnicas corporais, marca seu corpo, desenvolve habilidades físicas e perceptivas.

Considerando que o corpo do instrumentista é especificamente produzido para função de executante instrumental, *A Orquestra dos Sonhos* exige que ele administre outras vozes pertencentes ao campo teatral. Dos nove músicos, que responderam ao questionário enviado pela pesquisadora, seis deles informaram não ter formação teatral. Assim, durante a montagem da ópera, enfrentaram dificuldades com relação ao figurino, à movimentação de palco, à fala, à atuação e ao tempo de ensaio.

O *Instrumentista A* disse:

É uma bela peça, muito bem escrita. Foi um belo aprendizado, um grande prazer e honra fazer parte deste projeto (...) Para nós, músicos atores, o desafio era dominar a execução de nossas partes em nossos instrumentos e conciliar, simultaneamente, a interpretação dramática, o ritmo do texto, marcações cênicas e, principalmente em relação aos meus personagens, incorporar o figurino (...) ⁵⁶

Se fosse só tocar... Meu personagem usava roupas grandes, e... LUVAS. Ah! Tinha também um grande anel e, para dar um ar mais inseqüente ao meu personagem (...), eu tocava (...) com as pernas cruzadas olhando sempre para a platéia. No segundo ato (...) usava um grande adereço de cabeça. Nada confortável para qualquer ator se movimentar, o que diria para [um instrumentista]? ⁵⁷

O *Instrumentista B* disse:

No meu caso, a maior dificuldade eram as falas seguidas de melodias [do instrumento]. O ato de falar o texto e tocar em seguida exigia destreza e atenção. Ou subir na cadeira, tocar, falar, etc... ⁵⁸

Para o *Instrumentista D* o maior desafio consistia em atuar e vencer as dificuldades da partitura. ⁵⁹ O instrumentista C disse:

Outra dificuldade era encarar o figurino, eu não gostava da minha roupa.

O *Instrumentista E* afirma ter encontrado dificuldade na combinação entre a execução instrumental, fala e interação cênica com os demais músicos. Essa parece ser uma dificuldade comum enfrentada por vários desses músicos. Sobre esse desafio, o instrumentista *F* disse:

Essa coisa de misturar música e fala, a princípio, é muito difícil de realizar. Tem que ter uma “coordenação mental” fantástica pois a música vem com uma divisão rítmica e a fala com outra. Entende? Ademais, temos que ser bons “atores”, temos que nos esforçar para dizer o texto direito e não parecermos “canastrões”. Eu já tive oportunidade de tocar a “Sonata para dois pianos e percussão”, do Bartok. Aquilo é

⁵⁶ Resposta enviada no dia 24 de janeiro de 2008.

⁵⁷ Questionário respondido no dia 16 de maio de 2006.

⁵⁸ Questionário respondido no dia 16 de maio de 2006.

⁵⁹ Questionário respondido no dia 16 de maio de 2006.

difícil pra caramba pro percussionista. Pois bem, as peças do Tim tem o mesmo grau de dificuldade e, às vezes, mais.⁶⁰

O *Instrumentista G* concorda com a afirmação acima, dizendo que

Na verdade a dificuldade maior foi preparar a música e o texto juntos, fazer a fala ficar natural, apesar de ser encaixada dentro de um ritmo escrito pelo compositor. Depois disso, acrescentar a cena, as expressões, a interpretação em si. O mais difícil é realmente fazer com que o resultado soe muito natural, apesar da complexidade da escrita, e da coordenação exigida.⁶¹

O *Instrumentista H* diz que a maior dificuldade apresentada nesse tipo de linguagem é justamente coordenar a execução instrumental com a fala. No entanto, ele criou para si uma dificuldade ainda maior. Ele disse:

Posso dizer que tenho o hábito de memorizar o que toco, sempre que possível, é claro. Por exemplo, quando faço algum solo, raramente eu toco lendo, sempre memorizo a parte. Nesse sentido, acabei criando uma dificuldade a mais para mim em relação à ópera, pois deu um certo trabalho decorar toda a obra. Por outro lado, foi bem melhor, pois pude ficar mais solto e me concentrar muito mais no aspecto teatral, prestando atenção a cada detalhe, sem me preocupar com a partitura, o que permitiu que a performance ficasse mais orgânica. Aliás, penso ser este um ponto fundamental neste trabalho do Tim e, ao mesmo tempo, o que o torna complexo: executar o instrumento – que muitas vezes traz em si um nível razoável de dificuldade técnica – e falar o texto absolutamente preciso do ponto de vista rítmico sem, no entanto, torná-lo mecânico, o que soaria falso, pois ninguém fala em colcheias, semínimas e etc. Resumindo, creio que soar natural, neste contexto, é o grande desafio e essa naturalidade é que devemos buscar, ou pelo menos tentar.⁶²

Uma outra dificuldade enfrentada pelo músico e identificada através do questionário enviado a eles está relacionada à falta de costume com a rotina de ensaios, comuns o teatro. Sobre o tempo dedicado aos ensaios coletivos, o *Instrumentista I* disse:

⁶⁰ Questionário respondido e enviado à autora no dia 24 de mai. De 2006.

⁶¹ Questionário respondido e enviado à autora no dia 18 de jul. de 2007.

⁶² Questionário respondido e enviado à autora no dia 18 de jul. de 2007.

Essa turma do teatro é muito demorada. Para se tocar não precisa ensaiar tanto, a gente estuda técnica em casa, chega na hora e toca. Disso tudo, uns três ou quatro ensaios bastam. A gente já falou pro Tim.⁶³

Desta forma, ao iluminar a função de ambas as classes, cantores e instrumentistas, estendendo a atuação cênica à orquestra, Rescala oferece ao músico o desafio de ser um artista múltiplo, assim como ele o é, através de uma atuação polifônica. Sendo o instrumentista responsável por outras vozes que não lhe são familiares, pertencentes ao campo teatral, essa ópera propõe uma reconstrução do seu corpo, fazendo dele um artista múltiplo e não somente um acompanhador que seria numa ópera convencional.

⁶³ Questionário respondido e enviado à autora no dia 30 de dez. de 2007.

CAPÍTULO V

Considerações finais

O estudo realizado aqui sobre a ópera *A Orquestra dos Sonhos* pretendeu demonstrar as tentativas do compositor Tim Rescala de desmistificar o gênero ópera, criar empatia com o público, principalmente o infanto-juvenil, e o atrair para o teatro. Como foi visto, Rescala é um compositor comprometido com políticas sociais que visam tornar as salas de concertos mais acessíveis ao público que vive à margem da possibilidade de freqüentá-las.

Mas, a existência desta suposta distância entre público e a chamada música erudita merece maiores reflexões. Ela parece estar mais vinculada à falta de políticas educacionais do que às questões de natureza financeira. Prova disso, é que os concertos de música chamada popular também costumam ter preços pouco acessíveis e, no entanto, atraem para si um público numeroso. Possivelmente, a falta de intimidade com essa outra linguagem e ambiente musical é que impeça as pessoas de se aproximar dela. A inclusão da disciplina música na rotina das escolas seria uma forma de ampliar o universo musical das pessoas, colocando-as em contato com diferentes vertentes musicais, sem estabelecer uma hierarquia de valores entre elas. Na sua opinião, “a música nunca deveria ter saído do currículo normal das escolas.”⁶⁴

Ao conceder uma entrevista ao Jornal Globo a respeito do seu livro, *Pequena história (não autorizada) da música*, ele disse:

Sou contra essa postura extremamente reverenciadora em relação à música erudita. As pessoas teimam em criar um distanciamento desse gênero musical que só contribui para afastar público. Por isso, muita gente tem medo das salas de concerto.⁶⁵

Foi observado, então, que a ludicidade da obra em questão é uma forte aliada do compositor no processo de aproximação desse público infanto-juvenil com o

⁶⁴ Disponível em: <http://www.aprendebrasil.com.br/entrevistas/entrevista0045.asp>.

⁶⁵ PAVLOVA, Adriana. *Tim Rescala cria versão própria da história da música*: Compositor lança livro que vai da idade da Pedra aos dias de hoje. O Globo: 10 de dez. 1996.

teatro. Ela está presente no libreto, nos elementos musicais como clichês e citações que fazem parte, principalmente, do repertório de brincadeiras infantis, na relação das linguagens musicais utilizadas com o contexto teatral e, principalmente, no segundo ato, onde os personagens são transportados, num contexto crítico, para um universo do “faz-de-conta”.

Embora a organização estrutural dessa ópera também pareça facilitar essa comunicação, permitindo que a história tenha uma dinâmica contínua, mantendo assim um constante interesse do público pela mesma, Rescala escreveu uma obra sem abrir mão da qualidade e sofisticação da linguagem musical, utilizando o sistema tonal e um elenco de procedimentos composicionais característicos do século XX. Através dela, Rescala oferece ao público um estoque de informações musicais com intenção didática. Ele acredita que as crianças estão mais abertas a essas linguagens que os adultos, e que o interesse musical delas é mantido através das relações de dramaticidade criadas entre essas linguagens e as situações teatrais. A complexidade dos materiais sonoros empregados nessa ópera demonstra que sua linha de composição para crianças é, realmente, ir contra a visão mercadológica da música simplificada. Por outro lado, ele ultrapassa o formalismo, que geralmente marca o gênero, ao permitir que o público faça parte da história, em alguns momentos, eliminando as barreiras que limitam os espaços da platéia e dos artistas.

A história do libreto, em vernáculo, cria uma forte comunicação com o público, uma vez que ela apresenta relações de semelhança entre os conflitos presentes nela e aqueles vivenciados através da situação político-social da época. Dessa forma, a história da ópera satiriza ícones do universo da música chamada erudita e expõe os conflitos existentes nesse universo.

No entanto, a grande novidade apresentada por *A Orquestra dos Sonhos* com relação ao gênero ópera foi a exigência de uma atuação polifônica oferecida aos instrumentistas que dela participaram. Ao colocar a orquestra no palco, Rescala a projeta em um nível jamais feito na história do gênero e oferece aos instrumentistas o desafio de atuar enquanto tocam. A orquestra que,

convencionalmente, ocupa o espaço do fosso numa apresentação de ópera, nesse trabalho de Rescala, compartilha o palco junto aos cantores, submetendo-se à exigência de uma preparação artística múltipla. Este estudo demonstrou que os músicos que participaram da montagem no Rio de Janeiro, de maneira geral, enfrentaram dificuldade com a dupla tarefa de tocar e encenar e em se submeter às situações intrínsecas à rotina teatral, como passar longas horas ensaiando, usar figurino, expressar-se cenicamente de forma natural e movimentar-se no palco. Aparentemente, essa novidade apresentada pela ópera não causou grandes impactos no gênero, na atualidade. Isso se deve à sua pouca visibilidade, pois, encontrar instrumentistas que se submetam a essa proposta constitui-se um desafio para quem queria fazê-lo.

Além de dar essa contribuição teatral ao gênero, *A Orquestra dos Sonhos* se posiciona como uma tentativa de quebrar as barreiras erigidas pelo formalismo que, segundo Rescala, muitas vezes impedem a comunicação entre a obra e o público. Ao apostar na opinião de que o público não desgosta de ópera, Rescala afirma que, além de existir pouca ou nenhuma política preocupada com a popularização do teatro, falta também uma iniciativa dedicada e competente por parte dos compositores em tentar aproximá-la do público.

Esse o estudo foi realizado com base na observação da partitura, fonograma e correspondência entre a autora e os artistas. Talvez, um estudo mais profundo sobre a comunicação entre essa obra e o público pudesse ser realizado através de uma pesquisa com platéia. Entrevistas com o público dessa obra foram inviabilizadas por dois motivos. Primeiramente, o fato da ópera *A Orquestra dos Sonhos* ter sido realizada dez anos antes dessa pesquisa tornou impossível o contato com a platéia. Em segundo lugar, a realização de uma segunda montagem dessa ópera, por parte da pesquisadora, foi inviabilizada por questões financeiras.

Disso, conclui-se que Tim Rescala apresenta uma dentre outras possíveis formas de aproximar o público do teatro. Com esta obra, ele não oferece uma

fórmula, mas aponta um caminho para que o gênero ópera se torne mais popular na atualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Ana Cláudia. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e Culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944 – 1954)*. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Belo Horizonte: 2006.

CORREIA, Jorge Salgado. *Como comunicamos musicalmente?* In Actas de la V Reunión de SACCoM, 2006. p.135-145.

ECO, Humberto. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

DIGAETANI, John Louis. *Convite à Ópera*. Tradução: Bruno Luiz Furlanetto. Jorge Zahar, Editor Ltda, 1988, Rio de Janeiro.

DOMINGUES, Ivan. Em busca do método. In: *Conhecimento e Transdisciplinaridade II*. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. *Um sacrifício entre aspás: desconstruindo a performance e a formação corporal do músico de orquestra*. 2002. 43 f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

FRANÇA, Júnia Lessa. *et al. Manual para Normalização de Publicações Técnico-Científicas*. -6. ed. rev. e ampl. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

FREIRE, Vanda; CAVAZOTTI, André. *Música e Pesquisa: novas abordagens*. 1. ed. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

GONTIJO, Marisa Helena Simões. *FRANCISCO BRAGA: uma análise poética e musical de sua canção Virgens mortas, sobre soneto homônimo de Olavo Bilac*. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

GROUT, Donald Jay. *A Short History of Opera*. 2. ed. New York: Columbia University Press, 1965.

KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira dos primórdios ao início do séc. XX*. – Porto Alegre: Movimento, 1997.

LUNA, Sergio Vasconcelos de. *Planejamento de Pesquisa: Uma introdução. Elementos para uma análise metodológica*. São Paulo: Educ, 2000.

MAGNANI, Sérgio. *História do Melodrama Italiano*. 1971 (?)

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*, 2005.--- f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MARCONI, Marina de Andrade, LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de Metodologia Científica*. 6. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2005.

NEVES, José Luis. *Pesquisa Qualitativa: características, usos e possibilidades*. Caderno de Pesquisa em Administração, São Paulo, v.1, nº3, 2º sem/1996.

NEWMAN, Ernest. *História das Grandes Óperas e seus Compositores*. Tradução: Antônio Ruas, vol I-VII, 5ª edição – Editora Globo, Porto Alegre, 1954.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e Encenação*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

POULTNEY, David. *Studying music history: learning, reasoning, and writing about music history and literature*. 2nd ed. New Jersey: Prentice Hall, 1996.

RESCALA, Tim. *A Orquestra dos Sonhos*. CD. Selo Pianíssimo: Rio de Janeiro, 1997.

SILVA, Adriano. *Minha geração foi atropelada*. Revista Época. Sociedade. ed. 456. 12 de fev. de 2007.

SMALL, Christopher. *Musicking: The meaning of performing and listening*. Middletown: University Press of New England, 1998.

SOUTHWELL-SANDER, Peter. *A vida ilustrada dos grandes compositores: Verdi*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Ediouro S.A., 1994. 167 p. Tradução do original inglês: *Verdi*.

STRAUSS, Anselm; CORBIN, Juliet. *Basics of Qualitative Research*. London: Sage Publication, 1990.

TRAGTENBERG, Lívio. *Música de Cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1999.

TILL, Nicholas. *As vidas ilustradas dos grandes compositores: Rossini*. – Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Ediouro S.A., 1992. 169 p. Título do original inglês: *Rossini*.

TOLBERT, Elizabeth. *Music and Meaning: An Evolutionary Story*, in *Psychology of Music*, 2001, vol. 29, 84 – 94.

WAGNER, Richard. *Wagner on Music and Drama*. 1. ed. U.S.A: Copyright by Albert Goldman and Evert Sprinchorn, 1964.

Partitura:

RESCALA, Tim. *A Orquestra dos Sonhos*. Rio de Janeiro: obra não editada (encontrada em acervo do compositor), 1996. Orquestra e cantores.

Jornais e revistas:

ADOUE, Dastel. Perroquin traite avec humour et amour du thème de la séparation. *Jeune Public*, 31 oct. 2002. GRAND AGEND, p.7.

ANUNCIAÇÃO, Miguel. Opereta de Tim Rescala resulta em puro deleite. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 19 nov. 1998. Cultura.

AVELLAR, Marcello Castilho. Entre a farsa e a tragicomédia. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 19 nov. 1998. Espetáculo/Artes Cênicas, p.7.

AZEVEDO, Ana Virgínia. Opereta em BH ganha adaptação de Rescala. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 21 mar. 1998. Cultura, p.1.

BAHIANA, Ana Maria. Tim e Miquinhos, um hilário encontro que ficou devendo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 mai. 1984.

BAHIANA, Ana Maria. Humorísticos e teatrais, Tim Rescala e Miquinhos Amestrados. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 mai. 1985.

BARROS, André Luiz. A força do som erudito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23, jul. 1997.

BUTCHER, Pedro. Acordes cômicos. Tim Rescala faz graça com boa música em Opereta. *Veja Rio*, 18 ago. 1999. Perfil.

BRUM, Luciana. “O Cavalinho Azul” a galope. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 dez. 2003. Infantil.

BUDASZ, Rogério. *Perspectiva para o estudo da ópera e teatro musical no Brasil do período colonial ao primeiro reinado*. In: Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica – Juiz de Fora: 2004.

CAIADO, Thereza. Tim Rescala: uma lente de aumento para o banal. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 9 out. 1985.

CAMPOS, Paulo. “A Opereta” é eleita a melhor peça do ano. *12 Pampulha O Semanário de Belo Horizonte*, Belo Horizonte, 26 dez. 1998 a 01 jan. 1999. Especial.

CANDEIAS, Manoel. “Tap” tecnológico. *Gazeta Mercantil*, Rio de Janeiro, 5 abr. 2001. Artes etc.

CARNEIRO, Marcelo. Estúdio em tom caseiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1990. Oficina/Tim Rescala.

CASELLI, Christian. “Romance Policial”. A vanguarda paulista carioca. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 nov. 2002. Caderno 2.

CASTELLO, José. De peruca chanel e anquinhas. *Isto é*, 29 fev. 1984. Show.

CERRONE, Lúcia. Um musical como há muito se espera. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro. Caderno Crítica Teatro Infantil.

CORBELLINI, Helena. Tim Rescala en el Goethe. No fue “um concierto de música culta.”. *LaRepublica*, 4 fev. 1993.

CORDOVIL, Cláudio. Para matar saudade da música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1997. Caderno B, p.4.

CÔRTEZ, Celina. Uma menina que nunca envelhece. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1995. B, p.2.

DIAS, Mauro. Um olhar crítico sobre vanguarda, modismo, palavras de ordem etc. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 set. 1985. Segundo Caderno, p.8.

DUARTE, Marlene. Stella Miranda e Tim Rescala são endriofthalmos? *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 mai. 1995. Rio Show.

ESQUENAZI, Rose. Humorista sem graça entra na “Escolinha”. *TV Programa*, p.7.

ESSINGER, Silvio. Teorias sobre a arte de fazer rir. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1998. Caderno B.

FERREIRA, Kiko. Trilhas das operetas “O Homem que sabia Português” e “À Sombra do Sucesso”, de Tim Rescala para a Cia. Burlantissn, funcionam como souvenir para a platéia. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 4 mai. 2003. Cultura, p. 6.

FERREIRA, Paulo Henrique. Música para crianças. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 set. 2000.

FISCHER, Lionel. “Opereta – o homem que sabia português”. Uma montagem imperdível. *Tribuna Bis*, Rio de Janeiro. Teatro Crítica.

FIÚZA, Marcelo. Tim Rescala faz arte em Diamantina. *O Tempo*, Belo Horizonte, 15 jul. 2001. Magazine, p. 3.

GOMES, Ricardo. *Os Endriofthalmos Teatro Musical*. Caderno Especial, 02 e 03 de abr. de 1995, p.3.

GONZALES, Jennifer. Música brasileira mostra vigor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1996. Caderno B.

GRAIEB, Carlos. EUA querem conhecer talento brasileiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1995. Caderno 2, D3..

GUZIK, Alberto. Fábulas de sonho e sedução em doces 1001 noites. *Jornal da Tarde*, 5 jun. 1992. Teatro/Crítica.

HELIODORA, Bárbara. Musical simpático lembra a MPB do começo do século. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1995. Teatro/Crítica

HELIODORA, Bárbara. Opereta. Tim Rescala realiza o melhor trabalho de todo o festival. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1999. Teatro/Crítica.

HELIODORA, Bárbara. Tim Rescala cria musical delicioso e imperdível. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1999. Teatro/Crítica.

HELIODORA, Bárbara. Uma peça deliciosa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 out. 2001. Teatro Crítica, Rio Show, p. 25.

HERNANDEZ, Antônio. Rescala sonoriza o Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1988.

HERNANDEZ, Antonio. “Fígaro” ensaia no Rio. Tim Rescala toca, dirige, narra e representa na peça “A música da fala”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1994. Rio Show, p.5.

HERNANDEZ, Antônio. Tim Rescala dirige no MAM os ensaios do espetáculo “Koell Rock in Rio”. Em cena, os 75 anos de Koellreutter. *O Globo*, Rio de Janeiro. Rio Show.

HELIODORA, Bárbara. Loucuras para alegrar o coração do espectador. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 dez. 2003. Teatro Crítica.

HILAL, Carolina. Sala Baden Powel anuncia nova programação. *Posto Seis – O Jornal de Copacabana*, Rio de Janeiro, 1ª quinzena mar. 2005, ano 10, nº165.

HORTA, Luiz Paulo. Pontos altos da Bienal de Música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1985.

HORTA, Luiz Paulo. Miniópera de Satie. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 set. 1986. Caderno B, p.2.

HORTA, Luiz Paulo. De Tim Rescala aos concertos de Beethoven. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 set. 1986.

HORTA, Luiz Paulo. Rescala em Suíte no MAM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mai. 1987. Música.

HORTA, Luiz Paulo. Fim e ciclo: A música contemporânea começa a encontrar os caminhos para sair de sua solidão e comunicar-se com o público. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mai. 1987. Caderno B/ Especial, p.9.

HORTA, Luiz Paulo. Tim, o indefinível. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 set. 1989. Roteiro.

HORTA, Luiz Paulo. Tim Rescala abre série de música experimental. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 jun. 2000. Caderno RIO SHOW.

HORTA, Luiz Paulo. Tim Rescala apresenta seu “romance policial”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 set. 2000. Caderno RIO SHOW.

KAMEL, Ali. O garoto prodígio. *Afinal*, 18 mar. 1986. Música, p.46

KAPLAN, Sheila. O Tim Rescala é músico do “Chico Anísio”.O homem do sorriso amarelo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1990.

KAPLAN, Sheila. Concerto para oito pares de sapato. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1991. Segundo Caderno.

LAMEGO, Valéria. Poucas surpresas no 12º Prêmio Shell. *Jornal do Brasil*, 20 abr. 2000. Caderno B.

LEITÃO, Gustavo. Dança e tecnologia sobem ao palco. Tim Rescala dirige espetáculo de Sapateado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 mar. 2001

LOBO, Júlio César de Freixo. Tim Rescala e a orquestra rebelde que faz sonhar. *Inverta*, Rio de Janeiro, 23 a 29 jul. 1997. Caderno Cultura, p. B-1B.

LOBO, Júlio César de Freixo. Tim Rescala lança CD da peça “Orquestra dos Sonhos”. *Inverta*, Rio de Janeiro, 17 a 29 dez. 1997. Caderno Cultura, p. 2-B.

LÓPEZ, Nayse. Com tambores nos pés. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1994. Rio Show.

LÓPEZ, Nayse. Sopa de letrinhas musicais. Tim Rescala ri das palavras de vanguarda. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1994, Rio Show, p.5.

LUIZ, Macksen. Brincadeira prazerosa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 set. 1985. TEATRO/”Bel Prazer”.

LUIZ, Maksen. Entre o drama e o show. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1995. Caderno B, p.10.

LUIZ, Macksen. A cena mineira que inova e resiste. *Jornal do Brasil*, 8 fev. 2003. p.8.

LUIZ, Macksen. Encenação solar de Shakespeare. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 out. 1997. Caderno B, p.2.

MACKSEN, Luiz. Verdadeira e divertida festa teatral. *Jornal do Brasil*, 27 mar. 1999. Caderno B, p.4.

MACKSEN, Luiz. O homem que sabia português. Alta voltagem comunicativa. *Jornal do Brasil*, 11 ago. 1999. Caderno B.

MAGDALENO, Renata. Se o sapato falasse. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 abr. 2001. Rio Show. Dança.

MAGIOLI, Ailton. Lima Barreto em tom de opereta. *O Tempo*, Belo Horizonte, 10 mar. 1998. Magazine, p.3.

MAGIOLI, Ailton. Cia. Burlantins estréia opereta ao ar livre. *O Tempo*, Belo Horizonte, 14 ago. 1998. Magazine Fim de Semana, p.7.

MAGIOLI, Ailton. Opereta no Galpão Horto é diversão certa. *O Tempo*, Belo Horizonte, 20 nov. 1998. Magazine Fim de Semana, p.13.

MAIA, Camila. Verba de R\$ 2,6 milhões para espetáculos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 set. 2001. SEGUNDO CADERNO.

MAIA, Camila. SOM PARA MENORES: Tim Rescala aposta em criar obras de qualidade para um público especial. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 ago. 2001. ZONA SUL, p. 28.

MARIA, Cleusa. Risos dobrados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 out. 1985. Caderno B, p.6.

MARINHO, Flávio. Rescala dá o som e o tom no palco. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1986. Rio Show.

MARTINS, Alexandre & JÚNIOR, Chico & MARINHO, Flávio & ANGÉLICA, Joana. O humor sem rótulos tem múltiplos caminhos. Tim Rescala/Entrevista coletiva. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1986. Segundo caderno, p. 5-8.

MARTINS, Marília. Polivalente no palco. *Isto é*, 25 set. 1985. Teatro.

MICHAHELLES, Cristina. Riso ao teclado. *Veja*, 22 fev. 1984. Show.

MIGUEL, Antônio Carlos. Clichês inéditos. *Manchete*, Rio de Janeiro, abr. 1986.

MILLEN, Mânia. O "teatrinho" cresce e mostra que é bom. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17, jul. 1997.

MILLEN, Mânia. Pianíssimo: Volta aos palcos a bela peça em que Tim Rescala retrata a sua paixão pelos sons. Um espetáculo que revela ao público o prazer da descoberta da música. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 22 jan. 2000. Caderno Crítica Infantil

MILLEN, Mânia. A Orquestra dos Sonhos: Um espetáculo sofisticado atinge o objetivo de formar novas platéias para a música. Uma ópera harmônica para

educar ouvidos leigos. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro. Caderno Crítica Teatro Infantil.

MILLEN, Mânia. O cavalinho azul: Maria Clara Machado ganha bela homenagem embrulhada em papel sofisticado. Texto sob formato de ópera. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 de junho de 2002. RIO SHOW.

MUSICAE. Muito bem, parabéns. Presente e contente! Haaaaaaa!!! *Publicação do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, abr. 1992. Entrevista/Tim Rescala.

NAME, Daniela. Clássico e popular por apenas R\$ 1. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1998.

NARDO, Silvio Di. Opereta na Praça da República. *METRÔ News*, São Paulo, 25 nov. 1998.

NAZARETH, Carlos Augusto. A Orquestra dos Sonhos. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro. Caderno Crítica Infantil.

NÉSPOLI, Beth. Grupo Galpão viaja no trem chamado desejo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo.

NÉSPOLI, Beth. Começa hoje o Festival de Teatro de Curitiba. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1999. caderno 2, D4.

OLIVEIRA, Roberta. Todos os tons de Tim. Rescala une clássico e popular em óperas, operetas e pacas teatrais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 mai. 1999. Segundo Caderno.

OLIVEIRA, Roberta. Opereta mineira tempera elementos líricos e populares com muito humor. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1999.

OLIVEIRA, Roberta. Salada sonora "in concert". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1997. Caderno B.

OLIVEIRA, Roberta. Pais e filhos com muito humor. A separação é o tema da primeira peça infantil de Tim Rescala. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 mai. 1997. Caderno B.

OLIVEIRA, Roberta. "A Turma do Pererê também canta e dança. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jun. 2004. Segundo Caderno, p. 2.

OLIVEIRA, Roberta. "A Turma do Pererê" estica temporada. Musical em cartaz no Carlos Gomes já foi visto por quase nove mil pessoas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 ago. 2004. Segundo Caderno.

OLIVEIRA, Roberta. Um poeta alemão inédito no Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 out. 2004. Rio Show.

OLIVEIRA, Roberta. Coxias engarrafadas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 out. 2001.

OLIVEIRA, Roberta. Meio século de Cavalinhos azuis. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 out. 2001.

PAULO, João. O humor performático de Tim Rescala. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 a 21 mai. 1998. No Palco, p.8.

PAVLOVA, Adriana. A diversidade da criação. Tim Rescala é um dos compositores da 11^a Bienal de Música, no Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1995.

PAVLOVA, Adriana. Tim Rescala cria versão própria da história da música. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1996.

PAVLOVA, Adriana. Sons do século XX em revisão. *Jornal do Brasil, O Globo*, Rio de Janeiro, 15 out. 1999. Segundo Caderno.

PAVLOVA, Adriana. Muito barulho dentro e fora da cena. Compositores de música contemporânea reclamam da falta de palco. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 jul. 2003.

PAVLOVA, Adriana. Concertos para a Juventude voltam à cena investindo em músicos iniciantes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1997.

PAVLOVA, Adriana. Tim Rescala orchestra epopéia criativa de passos e engenhocas. “Maquinaria” é uma mostra de tecnologia a serviço do sapateado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 abr. 2001.

PAVLOVA, Adriana. Tim Rescala exerce sua versatilidade com concertos “policial” e infantil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 set. 2000.

PAVLOVA, Adriana. O inusitado sabor dos ventos, da luz e do fogo. Investigações de música cênica e eletroacústica e utilização de instrumentos pouco comuns marcam nova edição de evento carioca. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 out. 1997.

PAVLOVA, Adriana. Sala faz painel da música brasileira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 ago. 2000.

PEREIRA, Adilson. Piano em três séculos. Tim Rescala compôs Noturno depois do vinho, peça que mistura música e encenação. *Jornal do Brasil*, 15 set. 2001. Caderno B.

PIRES, Paulo Roberto. Figura-chave na história do festival, Koellreuter diz que não perseguiu o status de vanguarda. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 out. 1997.

RANGEL, Maria Lúcia. Invencionices. Tim Rescala inventa máquinas para o espetáculo que estréia em abril, Maquinaria. *O Dia D*, Rio de Janeiro, 9 fev. 2001. canalaberto.

RESENDE, Admilson. “Pianíssimo” e Relâche” são os maiores destaques da noite. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 1 mai. 1996. Cultura.

RITO, Lucia. ENTREVISTA/Tim Rescala. *Jornal do Brasil*, 10 nov. 1985. CADERNO B/Especial.

RODRIGO, Sérgio. Espetáculo depende de parceria. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 jun. 1998. Espetáculo, p.6.

ROCHA, Thilde. Uma divertida opereta em praça pública. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 14 ago. 1998. Cultura, p.8.

RÓNAI, Cora. Vantagens na TV. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Televisão/Crítica.

SÁ. Nelson. “Opereta” Musical singelo e rico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1999.

SAMPAIO, Marília Coelho. O sapato de Tim Rescala. *Jornal do Brasil*, ano 17, nº2, 6 abr. 2001. Dança.

SAMPAIO, Marília C. O Xodó de Clara. Montagem lírica do clássico “O Cavalinho Azul” comemora os 50 anos do Tablado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 nov. 2001. Infantil.

SAMPAIO, Marília. Três em um. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 abr. 2002.

SAMPAIO, Marília Coelho. A Turma do Pererê: Personagens de Ziraldo ganham musical e luxo no Teatro Carlos Gomes. Feliz tradução para o palco. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jul. 2004. Infantil Crítica.

SANTOS, Jorge F. dos. Tim Rescala vem a BH ver ensaios de sua peça. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 jun. 1994. Segunda Seção, p.8.

SEARA, Berenice. Festival leva Tim Rescala e Hermeto a Nova York. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1996.

SILVA, Beatriz Coelho. Tim, Stella: Opereta ao “Bel prazer”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 set. 1985.

SOARES, Wladimir. Música bem executada. E com muito humor. *Jornal da Tarde*. Artes e Espetáculos, p.20.

SOUZA, Tárík de. As chicotadas hilariantes de Tim Rescala. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1986.

TARDIN, Marcos. Filho insólito mas legítimo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1992. O meu Rio/ Tim Rescala, p.6.

TINOCO, Pedro. Bom de experimentar. *Veja Rio*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1992. Cultura, p. 22-23.

TRINDADE, Mauro. Comédia sinfônica. Tim Rescala e sua turma: crime em forma de música e crítica aos clichês. *Veja Rio*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1994. Concertos, p.42.

VAZ, Alexildo. Sonata em mi menor para Macintosh. ENTREVISTA/Tim Rescala. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1991. p. 4-5.

VIANNA, Luiz Fernando. Acabou a comédia de erros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 dez. 2003. Segundo Caderno, p.1.

A música será a regente da Sala Baden Powell: novo diretor, Tim Rescala, adianta a programação. Concertos didáticos nas manhãs de domingo. O Globo. Segundo Caderno. 7 fev. 2005.

Koellreuter será homenageado hoje no CCBB. *O Globo* (Redação), Rio de Janeiro, 24 mar. 1998.

O Palco é das crianças. Veja Rio (Redação): 2 de jun. 1997

Ouvidos abertos a novidades: Tim Rescala aposta em criar obras primas de qualidade para um público especial. O Globo, 16 de ago. de 2001, p. 28.

Quem está em alta na bolsa da arte. Tim Rescala: projeto aprovado para a composição de uma ópera infantil. *Veja Rio* (Redação), Rio de Janeiro, 4 out. 1995.

Tim Rescala faz graça com música. Jornal do Brasil. Caderno B: 25 de set. de 1998.

Tim Rescala mescla piada e música. O TEMPO (Redação), 15 de mai. 1998. Caderno Magazine – Fim de semana, p.7.

Uma opereta ao ar livre na noite de BH. *Diário da Tarde* (Redação), Belo Horizonte, 15 a 21 ago. 1998. Teatro, p.8.

Sites

<http://www.aprendebrasil/entrevistas/entrevista0045.asp> . Acesso: 15 jun 2006.

<http://www.educacional.com.br/entrevistas/entrevista0045.asp>
último acesso: 15/06/2006 – 21:56

<http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/cdsevent/cd01.htm>

último acesso:15/06/2006 – 22:22

Estúdio da Glória

<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/luiz-bandeira.asp>, acesso: 11/02/2007, às 10:36h.

www.pianíssimo.com.br

www.timrescala.com.br

http://www.unicamp.br/cdmc/obras_t.html

último acesso: 15/06/2006 – 22:33

Centro de documentação de música contemporânea.

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=129&cd_item=29

Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro

Último acesso: 15/16/2006 – 23:05

BRITO, Cristina Alves de. *Empréstimos: tradição x inovação*. UFRG. Disponível em: http://www.geocities.com/ail_br/imprestimostradicaoinovacao.html

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2000. Disponível em: <http://books.google.com/books?hl=pt-BR&lr=&id=zwlZAY8aakYC&oi=fnd&pg=PA11&sig=Bzh9eji1K_AskQRe9k_Wt3s23MU&dq=culturas+da+rebeldia#PPP1,M1>. Acesso em: 12 de fev. 2007

MIRANDA, João. *O Direito à Ópera*. Diário de Notícias, 12 de mai. De 2007. Disponível em: http://dn.sapo.pt/2007/05/12/opinioao/o_direito_a_opera.html . Último acesso: 28 de jun. de 2007, às 13:50.

SILVA, Adriano. Minha geração foi atropelada. *Revista época*, 456. ed. 12 fev. 2007. Sociedade. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG76377-6014-456,00.html>>. Acesso em: 12 mar. 2007.

SMALL, Christopher. *Musicar – um ritual en el espacio social*. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>. Acesso: 28 jun. 2007.

TEIXEIRA, Sandra. *Música, humor e teatro*. Disponível em: <http://www.revistadagavea.com.br/6/teatro.htm> Acesso: 18 dez. 2007.

Anexo

Questionário enviado aos instrumentistas que participaram da montagem da ópera *A Orquestra dos Sonhos*, em 1997, no Rio de Janeiro:

Nome completo:

- 01) Formação musical (local, professores e informações importantes):
- 02) Instrumento(s):
- 03) Como conheceu Tim Rescala e seu trabalho, em geral?
- 04) Como surgiu o interesse em participar da montagem da ópera *A Orquestra dos Sonhos*?
- 05) Em quantos meses se deu a preparação da ópera?
- 06) Possui formação teatral?
- 07) Qual o personagem representado por você?
- 08) Quais as maiores dificuldades enfrentadas na execução da ópera em questão? Descreva-as. Existe algum trecho da mesma que traga uma dificuldade especial? Especifique-o.
- 09) Quantas apresentações da ópera foram feitas?
- 10) Já trabalhou antes e depois dessa ópera ou continua trabalhando com outras composições de Tim Rescala?
- 11) Qual era a dinâmica dos ensaios?
- 12) Como o público reagiu à ópera?
- 13) Outras informações ou comentários que você julga ser importantes para se ter uma visão mais completada ópera e sua execução, ou do compositor Tim Rescala.

