

Ernesto Gomes Valença

PARALELOS ENTRE AÇÃO TEATRAL E DIRECIONALIDADE MUSICAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Ernani de Castro Maletta

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2010

Valença, Ernesto Gomes, 1975-
Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical / Ernesto
Gomes Valença. – 2010.
110 f.

Orientador: Ernani de Castro Maletta.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Música e teatro – História – Séc. XIX – Teses. 2. Música e
teatro – História – Séc. XX – Teses. 3. Música e teatro – Análise,
apreciação – Teses. I. Maletta, Ernani de Castro, 1963- II.
Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. III.
Título.

CDD: 792.015

A meu pai, Iranildo
Couro seco sob o sol do nordeste,
que me ensinou o valor da honestidade
e a ouvir os aboios do sertão pernambucano

A minha mãe, Zélia
A prova da existência dos anjos,
por me ensinar o amor
e as toadas do Boi do Maranhão

A Carina,
Companheira de sonho e de estrada,
por ter tido paciência
e pelo apoio sem restrições

A Isadora,
O amor rasgando a pele,
pelas batidas do coração
e os sorrisos sonoros

AGRADECIMENTOS

Aos meus colegas de orientação Helena e Cristiano, pelas conversas inteligentes sobre a relação entre música e teatro; ao professor Sérgio Freire Garcia, pelos conselhos eletroacústicos na área de música; à professora Silvia Adriana Davini, pela atenção aos meus pedidos de textos; a todos os meus colegas das aulas do Prof. Mencarelli, que me auxiliaram com suas críticas e sugestões; aos professores Fernando Antônio Mencarelli e Maurilio Andrade Rocha, pela leitura cuidadosa no período de Qualificação; à Escola de Belas Artes da UFMG; à Coordenação da Pós-Graduação da EBA; à Zina e a todos os funcionários da Pós-Graduação.

À Ernani Maletta, amigo-orientador, pelo exemplo de como ser um verdadeiro educador.

RESUMO

Esta dissertação tem por finalidade investigar o paralelismo histórico do teatro e da música no período que vai da formação à desagregação do drama e do sistema tonal. O ponto central da reflexão é a analogia entre os conceitos de **ação teatral** e **direcionalidade musical**, entendidos como o desdobramento de um material inicialmente selecionado como base para a criação artística a partir de elementos intrínsecos a esse mesmo material, configurando **um campo similar entre teatro e música**. Tal campo similar desenvolveu-se plenamente no drama e no sistema tonal, através da constituição de estruturas dialéticas de causalidade que conferem alto grau de autonomia às duas linguagens. Evidenciou-se a exploração dos limites do drama e do tonalismo por parte de dramaturgos e compositores dos fins do século XIX e início do século XX, desembocando numa crise das duas formas artísticas que leva tanto ao questionamento da necessidade de causalidade quanto a novas configurações do teatro e da música em momentos posteriores.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the historical parallel of theater and music in the period of constitution to the breakdown of drama and the tonal system. The central point of discussion is the analogy between the concepts of **theatrical action** and **musical directionality**, understood as the unfolding of a material initially selected as a basis for artistic creation from the elements intrinsic to the same material, setting up **a similar field between theater and music**. Such similar field is fully developed in the drama and the tonal system, through the establishment of dialectical structures of causality, which confer a high degree of autonomy to the two languages. It was shown the exploration of the limits of tonality and drama by playwrights and composers of the late nineteenth and early twentieth century, bringing on a crisis in the two artistic forms that leads to question the need for causality and to new settings theater and music in later times.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO.....	09
1.1 - Motivações	09
1.2 - O foco da pesquisa.....	10
1.3 - Algumas dificuldades	13
1.4 - Metodologia	14
1.5 - Descrição dos capítulos	16
1.6 - Duas advertências.....	18
2 - AÇÃO TEATRAL E DIRECIONALIDADE MUSICAL.....	20
2.1 – TEATRO É AÇÃO.....	20
2.1.1 - DE ARISTÓTELES AOS NEOCLASSICISTAS.....	22
2.2 - UM PARALELO DE AÇÃO NA MÚSICA.....	29
2.3 - UM CAMPO EM COMUM ENTRE TEATRO E MÚSICA.....	38
3 - ESTRUTURAS DIALÉTICAS.....	42
3.1 – ESTRUTURAS DIALÉTICAS NO DRAMA.....	43
3.2 – ESTRUTURAS DIALÉTICAS NA MÚSICA TONAL.....	48
3.3 – ANTIDIALÉTICA.....	57
4 - BREVE PASSADA POR UMA GRANDE PASSAGEM.....	63
4.1 – DRAMA MODERNO E ALÉM.....	63
4.2 – A AUSÊNCIA DA AÇÃO NA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA.....	71
5 - NOVA PASSADA POR UMA GRANDE PASSAGEM: A EMANCIPAÇÃO DA DISSONÂNCIA.....	82
5.1 – CROMATISMO WAGNERIANO	83

5.1.1 – O PODER DESESTABILIZANTE DA ESCALA CROMÁTICA ..	83
5.2 – CONTESTAÇÃO GERAL DO SISTEMA	86
5.3 – RUPTURA EM SÉRIE	91
5.3.1 – SISTEMA DODECAFÔNICO	92
5.3.2 – EXPANSÃO E DECADÊNCIA DO DODECAFONISMO	96
5.4 – VARÈSE: TIMBRES RUIDOSOS	98
6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS.....	108

“Todos os homens serão irmãos”

Beethoven/Sinfonia No 9

“Os analfabetos são a esperança da literatura”

Heiner Muller

1 - INTRODUÇÃO

A intenção deste trabalho é descrever a trajetória de uma parte da história do teatro e da música estabelecendo paralelos entre as duas artes. **Ação teatral** e **direcionalidade musical** configuraram o principal paralelo a que nos ativemos. Tais elementos foram entendidos como dados formais que estruturam e organizam a dinâmica de desenvolvimento ou desdobramento de um material escolhido como impulso inicial para a criação de uma obra artística.

1.1 - Motivações

A motivação inicial desta pesquisa foi a vontade de aprofundar-me no estudo da criação de peças que se estruturam em bases não lineares, que não seguem a lógica que ficou conhecida como “aristotélica”, bem como o interesse por espetáculos de teatro que partem de fontes não exclusivamente literárias. Com isso, pretendi dar continuidade ao meu aprendizado acadêmico de teatro, confrontado à prática amadora da música na minha trajetória pessoal.

Minha formação teatral foi marcada pelo viés do teatro-educação, a que tive acesso na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tendo por fundamento o jogo teatral, desenvolvido naquela faculdade a partir de fragmentos de textos. Desde os primeiros momentos do curso, nas aulas de teoria teatral, estética e história do teatro oferecidas pelo Professor Luis Fernando Ramos, interessei-me pelas questões relacionadas às unidades de tempo-espaco-ação na dramaturgia clássica e a forma como foram corajosamente contestadas pelos realizadores teatrais do modernismo. Entendia que nessa passagem encontravam-se os elementos mais instigantes para a prática do teatro de nosso tempo, instaurando novas percepções de temporalidade, espacialidade e sequência de acontecimentos.

Paralelamente a essa base universitária, outras duas experiências tiveram grande importância para minha formação: a vivência de criação como ator na Tribo de Teatro Tumutupugá, grupo constituído por estudantes da ECA/USP em 1998 sob a coordenação do

então mestrando Marcos Bulhões, e a prática musical não-profissional, posteriormente aprofundada em estudos pessoais sobre música.

Devo à Tribo de Teatro Tumutupugá o interesse por um teatro fragmentário, descontínuo, onde o acontecimento teatral não se pautava na unidade de ação e a cena não seja entendida como mero apêndice da literatura. A experiência do grupo, que resultou na publicação do livro **Encenação em Jogo**, de autoria de Marcos Bulhões Martins (2004), mostrou-me na prática as possibilidades de rompimento com a linearidade da ação. Foi o trabalho com fragmentos de texto desenvolvido por este grupo, que se coadunava com o ensino de teatro da própria ECA/USP, que me aproximou ainda mais da primeira parcela do tema desta pesquisa: a ação teatral e todo o manancial reflexivo que se desenvolveu em torno desse assunto, desde Aristóteles até nossos dias.

Quanto à prática e ao estudo pessoais da música, compreendi, com o tempo, que também nesse campo existe a possibilidade de quebra de linearidade, da descontinuidade como princípio formal, e que o descondicionamento da nossa escuta é um primeiro passo, fundamental, para a fruição de tais formas musicais. Os recursos tecnológicos empregados na música feita em nossos dias ampliam a compreensão das relações intrínsecas entre as notas musicais, colocando em xeque a noção de que a música se desenvolve progressivamente baseada exclusivamente numa lógica interna dos sons. Essa descoberta pessoal me levou à outra parcela que completa o tema desta pesquisa: a direcionalidade musical e suas modificações no tempo. Vivenciadas simultaneamente, essas experiências me chamaram a atenção para o fato de que o teatro e a música apresentam paralelos e similaridades claros ao longo da história.

1.2 - O foco da pesquisa

A ação teatral e a direcionalidade musical foram entendidos como fenômenos que configuram as estruturas de organização das linguagens teatrais e musicais, respectivamente – isto é, promovem a transformação de um material inicialmente apresentado a partir de elementos intrínsecos a esse mesmo material primevo.

A maneira como essa transformação se dá muda de tempos em tempos e de cultura para cultura, mas é inegável que um tema, um assunto, uma frase, uma situação modificam-

se no decurso temporal das duas artes.

De fato, só se pode realmente falar em uma linguagem teatral ou musical a partir da constatação de que algo se desdobra frente ao espectador ou ouvinte. No teatro, esse desdobramento é o que configura a idéia de ação, conceito chave ao longo de séculos de história dessa arte, enquanto na música a mesma noção será, no presente trabalho, chamada de direcionalidade musical, levando em consideração que essa é a noção que mais se aproxima da idéia de transformação de um material musical com a qual lidamos nesta pesquisa. De toda forma, foi no campo da Harmonia que encontramos as pistas para estudar o fenômeno a que estamos nos referindo na música: os princípios de atração ou repulsão que co-relacionam as notas e acordes musicais numa sequência; as possibilidades de modulação e variação presentes numa obra musical. Esse fenômeno de um material inicial transmutando-se no percurso temporal de uma obra foi entendido como um campo similar entre teatro e música.

A escolha do par ação teatral/direcionalidade musical como foco desta pesquisa justifica-se por serem elementos estruturais de importância central para o teatro e a música ao longo do tempo. No caso do teatro, a questão de como deve se conformar a ação numa peça chegou mesmo a constituir, em determinado momento histórico, uma lei de unidade na construção da dramaturgia e do espetáculo teatral, acompanhada das unidades de tempo e espaço¹. O princípio de uma suposta verossimilhança a partir destes três elementos estende-se à dramaturgia praticada no período do drama. Peter Szondi entende que, no drama, a coerência da ação deve se manter através de uma dialética intrínseca à cena². A decadência do drama abre caminho para que a ação teatral possa ser experimentada e

¹ Segundo Pavis, “a regra das três unidades constituiu-se como doutrina estética nos séculos XVI e XVII (...) apoiando-se na Poética de Aristóteles considerada – sem razão – a fonte e a legisladora das três unidades. À unidade de ação, efetivamente recomendada por Aristóteles, são acrescentadas a unidade de lugar e a unidade de tempo, sob a influência da tradução e do comentário de ARISTÓTELES por CASTELVETRO (1570). Estas duas unidades raramente foram respeitadas, pois impõem restrições muito severas à dramaturgia; elas representam sobretudo um papel de ‘parapeito’ para as experimentações e as tentações épicas do drama.(...) As regras se baseiam sobretudo numa convergência do tempo/lugar cênico (da representação) e do tempo/lugar exterior (da matéria representada). O dogma da unidade tende a fazer convergir essas duas temporalidades/espacialidades, a tornar contínuo e homogêneo o desenrolar da ação, o que é uma das preocupações essenciais da dramaturgia clássica” (PAVIS, 2001, pág. 423). Margot Berthold afirma que, na França do século XVII, “o problema mais discutido e controvertido era o apresentado pela regra das três unidades” (BERTOHL, 2000, pág. 344).

² Ação que, diga-se de passagem, só pode ser expressa na forma do diálogo intersubjetivo, um outro tema caro a esta pesquisa. “O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o

vivenciada em formas mais livres no teatro contemporâneo.

LEHMANN oferece uma leitura bastante instigante sobre como esses elementos se apresentam no teatro contemporâneo:

“a categoria adequada para o novo teatro não é a de ação, mas a de estado ou situação. O teatro nega intencionalmente, ou ao menos relega a segundo plano, a possibilidade de ‘desdobramento do enredo’”; “o afastamento entre atores e espectadores é reduzido de tal maneira que a proximidade física e fisiológica (...) se sobrepõe à significação mental, surge um espaço de intensa dinâmica centrípeta”; “Repetições obsessivas, aparente inação, inversão de causa e efeito, extremos de prolongamento ou de desaceleração, saltos temporais e surpresas chocantes podem distorcer a percepção normal do curso do tempo (...) [Este tipo de teatro] desloca a temática temporal do nível dos significados (os processos denotados pelos recursos cênicos) para o nível dos significantes (os próprios processos cênicos)”. (LEHMANN, 2007, respectivamente pág. 113, 265-6 e 294).

O autor dedica, ainda, um segmento inteiro de um capítulo à questão das transformações na percepção do tempo no teatro contemporâneo, intitulado “Digressão sobre a unidade de tempo” (pág. 323 a 328).

Quanto à música, se não houve a institucionalização de uma unidade no que diz respeito à direcionalidade musical, a exigência de desenvolver um discurso coerente, linear e progressivo foi inegavelmente um parâmetro de julgamento da “boa música” vigente por muitos séculos. O sistema tonal representa sem dúvida o ápice desse princípio. Quando as idéias e composições serialistas conseguiram se impor como alternativa séria e aceitável ao sistema tonal, é também no campo da direcionalidade musical que se observam suas maiores conquistas e suas mais profundas modificações. Foi, portanto, a partir da constatação dessa permanência como dado estruturador das linguagens teatrais e musicais, mesmo quando deixaram de se apresentar na forma de unidade indivisível ou de progressão linear, que ação teatral e direcionalidade musical foram escolhidos como foco para o estudo desta pesquisa.

fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não reconhece senão o que brilha nessa esfera” (SZONDI, 2001, pág. 30)

1.3 - Algumas dificuldades

Ao iniciar esta pesquisa, percebi que propor uma reflexão sobre ação teatral e direcionalidade musical como um campo similar não era uma tarefa fácil. Esses não eram terrenos exatamente virgens, em nenhuma das duas artes. Teatro e música têm um considerável arsenal de reflexões acumuladas sobre esse assunto, muitas delas sutis e finamente elaboradas. Desenvolvidos cada qual segundo descobertas e necessidades próprias, os pensamentos sobre ação/direcionalidade no teatro e na música apresentam claros paralelos, mas com desdobramentos e perspectivas distintas.

A forma como se pesquisa e se discute a história e a estética são diferentes no teatro e na música. Um exemplo bastante concreto disso é o das pesquisas etnológicas nas duas artes. Enquanto a etnomusicologia é um ramo da musicologia já há muito tempo consolidado e que fornece elementos reconhecidos e largamente incorporados ao complexo da música, a etnocenologia é uma disciplina muito recente no meio teatral, com resultados cuja utilidade não é necessariamente a incorporação imediata e direta de suas pesquisas ao teatro de tradição européia-ocidental. O lugar ocupado pela etnocenologia nos estudos teatrais não é o mesmo que a etnomusicologia ocupa no terreno da música e o desenvolvimento desses ramos de pesquisa parece indicar que eles desempenham papéis diferentes nos seus respectivos campos de conhecimento, apesar de sua origem comum nos estudos etnológicos. Tal distinção no emprego dos estudos inspirados na antropologia está inscrita nos exemplos observados por esta pesquisa: ao mesmo tempo em que foram empregados vários exemplos musicais de culturas não ocidentais para elucidar o conceito de direcionalidade musical, no campo do teatro tivemos que permanecer presos à tradição ocidental, uma vez que a ação, tal como abordada por esta pesquisa, nem sempre é considerada um parâmetro adequado ao estudo de manifestações cênicas de outras tradições.

Além disso, o som, além de ser um dado cultural no que diz respeito às suas formas de utilização, é também um fenômeno físico inscrito no ambiente em que vivemos. É possível decupá-lo e examinar sua constituição física, o que de fato vem sendo feito por diversos meios; algo sem paralelo no teatro. Ainda assim, tal possibilidade exclusiva do som contribuiu para esclarecer alguns exemplos de paralelos entre as duas artes utilizados

nesta pesquisa.

Outra dificuldade está na não coincidência temporal estrita de transformações das duas artes. Diferentes mudanças formais que ocorreram em uma das artes só puderam ser observadas na outra com anos e às vezes décadas de defasagem, o que dificulta o estabelecimento de paralelismos. Porém, isso não impede a percepção de um mesmo movimento de transformação do teatro e da música quando observado historicamente.

Uma última dificuldade apresentou-se derivada de nosso costume ocidental com uma única forma de entender o teatro e a música. As formas do drama e da música tonal exercem um poder hegemônico na nossa percepção das duas artes, dificultando, quando não impedindo, a fruição plena de elementos presentes em outras formas teatrais e musicais. Objetivamente, tende-se a entender ação teatral exclusivamente como ação dramática e direcionalidade musical unicamente como direcionalidade tonal, formas que, assim, cumprem uma função normativa de gostos e estéticas na atualidade. Nas palavras de Iná Camargo Costa:

Com a mesma violência com que a linguagem tonal impede o ouvido de perceber a música nova, a linguagem dramática é um obstáculo à fruição verdadeiramente livre de todo o teatro que se fez desde fins do século passado (COSTA, 1998, pág. 54).

1.4 - Metodologia

O procedimento efetuado foi basicamente o de, primeiro, estabelecer similaridades entre a ação teatral e a direcionalidade musical para, depois, realizar uma comparação entre diversos períodos históricos em que tais similaridades se evidenciassem. Procurei demonstrar que tanto o teatro quanto a música realizaram uma trajetória que partiu do estabelecimento de estruturas dialéticas autônomas até a explosão dessas mesmas estruturas, realizando um mesmo arco histórico, ainda que com defasagens temporais entre as duas artes.

Para tanto, privilegiou-se nesta pesquisa a Revisão Bibliográfica como procedimento básico. Para identificar as similaridades e os desdobramentos entre ação teatral e direcionalidade musical ao longo da história, procedemos ao estudo dos escritos de realizadores e estudiosos das duas linguagens. O universo de autores circunscreveu-se

àqueles que, no teatro, dedicaram-se às configurações da ação, seja discutindo o conceito de forma mais abstrata, seja examinado-o dentro da obra de dramaturgos importantes ao longo do tempo. No campo da música, demos prioridade àqueles que se voltaram a questões ligadas à Harmonia e problematizaram as normas formais de composição que se consolidaram ao longo do tempo. Nos dois campos, foram consultadas tanto obras de autores estritamente teóricos quanto analisadas as realizações práticas de artistas de referência. Com isso, pretendeu-se oferecer um leque de abordagens que compreendesse as contribuições mais significativas para o tema nos dois campos.

No que diz respeito à periodização, o estudo se estenderá de um período pré-dramático/tonal a um momento imediatamente posterior à desagregação desses dois referenciais. Os parâmetros guias para a periodização histórica são, portanto, o drama no teatro, tal como formulado por Peter Szondi, e o sistema tonal na música. O arcabouço teórico que Peter Szondi criou em torno do drama é reconhecido e utilizado largamente nas análises teatrais brasileiras, a exemplo de Anatol Rosenfeld e Iná Camargo Costa, e conta ainda com a vantagem de se basear numa concepção dialética da história do teatro, que nos permitiu acompanhar as transformações da idéia de ação teatral ao longo do tempo. Na música, também é plenamente reconhecida a periodização que estabelece o modalismo, o sistema tonal e o pós-tonalismo como momentos seqüenciais sucessivos da história da música³. No entanto, esses campos musicais não foram tomados de modo estático. Procuramos manter o entendimento de que essas tendências interagem entre si, nos nossos dias, com um dinamismo muito maior que em outras épocas. Incluem-se nesse quadro as barreiras entre erudito e popular que vêm se permeabilizando e permitindo que os diferentes estratos da música se apresentem em sincronicidade.

³ A nomenclatura dos campos musicais está longe de ser uma unanimidade entre pesquisadores, teóricos e músicos. Para este estudo, adotamos o entendimento proposto por José Miguel Wisnik em seu trabalho **O Som e o Sentido** (2006); o campo modal sendo definido por “toda a vasta gama das tradições pré-modernas: as músicas dos povos africanos, dos indianos, chineses, japoneses, árabes, indonésios, indígenas das Américas, entre outras culturas”, o que nos permite incluir, mesmo que com ressalvas, as músicas da tradição da cultura popular brasileira; o campo tonal abrangendo “o arco histórico que vai do desenvolvimento da polifonia medieval ao atonalismo (formação, fastígio e dispersão do sistema tonal na música chamada ‘erudita’, da Europa), e tem seu momento forte entre Bach e Wagner (ou Mahler), do barroco ao romantismo tardio, passando pelo estilo clássico”; e finalmente o campo serial como aquele que “compreende as formas radicais da música de vanguarda do século XX, representadas por Schoenberg e Webern, e pelos seus desdobramentos, que levaram à música eletrônica”, incluindo também “por contraste, as tendências recentes à música repetitiva, também chamada de minimalista” (WISNIK, 2006, pág. 09 e 10).

É importante ainda comentar que o paralelo entre Drama e Sistema Tonal não é exatamente novo no contexto das análises teatrais. Como indicado há pouco, Iná Camargo Costa (1998) já havia notado essa relação em seu artigo *Sinta o Drama*, usando como referência estudos anteriores de Theodor Adorno. A opção por essa periodização nos permitiu estabelecer com mais precisão os paralelismos entre ação teatral e direcionalidade musical que interessavam a esta pesquisa. As inovações ocorridas tanto no teatro como na música a partir de meados do século passado guardam semelhanças que não puderam passar despercebidas neste estudo, que as encarou de forma didática; as mutações nas estruturas de uma linguagem servindo de explicação e paralelo à outra.

1.5 - Descrição dos capítulos

O capítulo 2 desta pesquisa foi dedicado à conformação da similaridade entre ação teatral e direcionalidade musical. No campo do teatro, a acepção do conceito de ação teatral formulada por Aristóteles mereceu atenção especial, uma vez que ela fundou toda uma tradição de pensamento acerca dessa questão. O Renascimento foi abordado, mesmo que de passagem, devido à enorme influência que a sua leitura da obra de Aristóteles – instaurando as unidades de tempo-espaço-ação - exerceu sobre o período do drama, e contra a qual os expoentes do teatro moderno se insurgiram em suas realizações. Buscaram-se, finalmente, algumas contribuições teóricas contemporâneas sobre o assunto, focalizando as distinções entre universo ficcional e realidade cênica, capazes de jogar novas luzes sobre a discussão. No campo musical, procurou-se deixar clara a existência de uma lógica interna à música que fornece direcionalidade às notas musicais. Tal conceito foi abordado também a partir da idéia de tensão-resolução em culturas musicais diferentes. Este capítulo pode também ser caracterizado pelo exercício de arrancar os conceitos de ação e direcionalidade musical do campo do drama e do tonalismo, de forma a se perceber que eles ocorrem, sob as mais diversas roupagens, em outros contextos artísticos e/ou culturais.

O capítulo 3 realiza um movimento inverso: em vez de ampliar a abrangência dos conceitos em questão, buscou-se identificar as características que ação e direcionalidade musical assumiram de forma específica no drama e no sistema tonal, respectivamente, entendendo que foram nessas formas que tais elementos atingiram o ápice em termos de

formulações teóricas e experiências práticas. Nessas duas formas, o desenvolvimento de poderosas estruturas dialéticas resultou em uma autonomia da linguagem artística anteriormente desconhecida nas duas artes e que levou aos seus limites tanto a ação dramática quanto a direcionalidade tonal. Assume-se, dessa forma, que a reflexão sobre o teatro e a música contemporânea não podem simplesmente prescindir de um conhecimento histórico de sistemas de referência tão significativos e duradouros como foram os velhos sistema tonal e teatro dramático, principalmente por que nossa atualidade artística pode ser mais bem compreendida justamente pela distância e contraste que nos separa dessas antigas formas.

Os capítulos 4 e 5 focalizam alguns aspectos das profundas mudanças por que passaram o teatro e a música do final do século XIX à segunda metade do século XX e que provocaram a forma como se apresentam, atualmente, essas duas artes. O período em questão foi caracterizado por contestações aos parâmetros instituídos pela música tonal e pelo drama e por experimentações que, de resto, transformaram definitivamente o entendimento do que vem a ser a música e o teatro no nosso tempo. A partir do final do século XIX e por todo o século XX, o teatro e a música se complexificam enormemente. Primeiro porque, com a entrada da forma dramática e do sistema tonal em crise, uma série de experimentos acontecem precisamente na esfera da ação e do desenvolvimento de uma direcionalidade musical. Segundo, as trocas específicas entre o teatro e a música – que no século XX deixaram-se invadir por todas as outras artes - passam a jogar um papel importantíssimo na inovação da linguagem teatral e musical. Ainda que isso seja de interesse direto para esta dissertação, não nos fixamos nessa influência mútua entre música e teatro. Deu-se prosseguimento ao paralelo iniciado no capítulo 2 com o intuito de verificar as mudanças na estrutura da ação/direcionalidade musical nesse importante período das artes.

Por fim, as considerações finais da dissertação tecem alguns comentários sobre o entendimento da ação teatral e da direcionalidade musical como elementos similares entre teatro e música. Em especial, levantam-se possíveis desdobramentos desta pesquisa, apontando que o estudo do teatro pós-dramático e da música eletroacústica pode fornecer material para o estabelecimento de novos paralelos, focalizados na centralidade da recepção nos processos artísticos atuais, com possibilidades de aplicação prática no âmbito do teatro

contemporâneo.

1.6 - Duas advertências

Antes de finalizar esta introdução, cabem duas advertências acerca dos desdobramentos desta pesquisa.

Esta dissertação foi realizada tendo em mente as possibilidades de tensionamento que a música pode trazer ao teatro. É ao campo especificamente do teatro que pertence este estudo. Não se exigirá, para o entendimento do percurso desta pesquisa, uma formação musical profissional; da mesma forma, a leitura desta dissertação não formará grandes diretores musicais de cena. O que se espera é uma abertura para perceber que a música pode fornecer caminhos para se pensar o teatro, trazendo elementos que o faça avançar para terrenos inseguros e instáveis.

Finalmente, a forma como usamos o termo *paralelo* nesta dissertação exige uma breve explicação. Por um lado, o termo indica que veremos a história da música e do teatro em separado, como linhas históricas que não se tocam. Com isso, queremos dizer que não estamos interessados nos estímulos que a música traz ao teatro ou vice-versa, nem que iremos abordar a música dentro do teatro - uma linha de pesquisa consolidada e reconhecida em meio às pesquisas do teatro.

Por outro lado, isso não nos exime da necessidade de apontar com clareza em que ou onde existem analogias nas trajetórias das duas artes. Isso se dará de pelo menos duas formas. Uma primeira é demonstrando claramente a existência de elementos similares nas duas artes, cujo desenvolvimento pode ser lido como desdobramentos consonantes, mesmo que independentes, no teatro e na música. É o caso da ação no teatro e da direcionalidade musical: afirma-se claramente que esses são elementos correspondentes nas duas artes, estruturas de funcionamento que se desenvolveram em paralelo sem que haja uma necessária influência mútua entre elas.

Uma segunda maneira de encarar o paralelismo deve ser entendida através do exame de períodos históricos amplos. É o caso do paralelismo entre drama e tonalismo, cuja analogia surge apoiada numa visão de conjunto, somente após percorrermos o desenvolvimento histórico das duas linguagens, bem como apoiando-se numa visão mais

sociológica do que significaram na história das artes essas duas tendências artísticas. É, principalmente, o mesmo caso do período de transição do século XIX ao XX. Não é possível afirmar um paralelismo estreito entre as criações dos diversos artistas do período; não é possível afirmar nem de longe, por exemplo, que Brecht e Schoenberg formam um paralelo claro, muito embora sejam nomes que dividam as duas artes em antes e depois deles. Somente ao final da trajetória de transição é concebível traçar um paralelo possível entre os períodos históricos – não entre artistas específicos -, afirmando que o teatro e a música perfizeram um arco semelhante, uma trajetória similar, ao se livrarem das estruturas dialéticas que as enrijeciam.

2 - AÇÃO TEATRAL E DIRECIONALIDADE MUSICAL

A fábula é, pois, a alma, por assim dizer, da tragédia

Aristóteles, em POÉTICA

O teatro não deve dar a ilusão da realidade contida no drama. Essa realidade do drama deve tornar-se uma realidade na cena. Não se pode retocar a 'matéria cênica' (...) O objetivo disso é a criação no palco não da ilusão (afastada, sem perigo), mas de uma realidade tão concreta quanto a sala

Tadeusz Kantor

Também o teatro deve ser considerado como o Duplo não dessa realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos se reduziu a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto edulcorada, mas de uma outra realidade perigosa e típica, onde os Princípios, como golfinhos, assim que mostram a cabeça apressam-se a voltar à escuridão das águas

Antonin Artaud

2.1 – TEATRO É AÇÃO

Num pequeno ensaio intitulado “*A exibição das palavras*”⁴, o pensador e diretor teatral Denis Guénoun se propõe uma pergunta capital sobre o fenômeno teatral: por que as pessoas se reúnem para ver teatro? A resposta do autor, eminentemente política e ligada ao estatuto da palavra na cena, começa por um ponto bastante simples (aparentemente óbvio) que nos interessa diretamente nesta parte da dissertação: as pessoas se reúnem em assembléia no teatro esperando ver algo que ocorre ali, naquele espaço e tempo delimitados. Não é à toa, nos chama a atenção Denis Guénoun, que “teatro” provém do verbo grego “olhar” e que o termo que designava o lugar do público, o lugar de onde se vê, era exatamente “*theatron*”. Cedendo à tentação de adiantar a posição que vários realizadores do teatro sustentam atualmente (e que será abordada mais à frente),

⁴ A Exibição das Palavras, de Denis Guénoun, Editora Folhetim Ensaios, 2003, Rio de Janeiro, RJ.

gostaríamos de afirmar que, sinteticamente, ação teatral é precisamente este algo que ocorre na presença do público reunido.

Observe-se agora uma questão importante a esse respeito: dizer que as pessoas se reúnem no teatro para ver algo não é o mesmo que dizer que esse algo para o qual as pessoas se reúnem no teatro para ver seja uma história se desenrolando ou sendo representada em sua frente. No entanto, foi justamente essa segunda versão que se consolidou ao longo da história do teatro. Mesmo que a forma de contar a fábula tenha sofrido modificações ao longo do tempo, para uma longa tradição de estudos teatrais, ao menos no mundo ocidental, o teatro é um meio através do qual uma história é representada. Para essa tradição, teatro é sinônimo de uma história se desenrolando frente a espectadores por meio da representação de ações, realizada por atores. A materialização de uma ficção por meio de uma representação seria, por tanto, condição de existência do teatro.

Porém, não é exatamente isso que a história do teatro sempre reconheceu como ação. O conceito de ação ligou-se de tal forma ao plano ficcional do teatro que hoje é bastante difícil pensá-lo a partir de outros parâmetros. Mais que isso, o esforço monumental, teórico e político – se assim podemos nos referir - realizado durante o primeiro período do teatro dramático ainda marca profundamente nossa visão atual de teatro, de tal modo que a ação dramática, uma forma de ação teatral específica entre outras, tornou-se como que a única forma de entendimento do que vem a ser ação teatral. Esse período, em que o teatro alcançou um nível elevadíssimo de elaboração teórica a ponto de Peter Szondi dizer que a teoria do drama é “pragmática e normativa - extraída das obras em um grau muitíssimo maior e com a intenção de determinar a forma das obras futuras” (SZONDI, 2004, p.25), também faz parte das preocupações desta dissertação. No entanto, para se entender a ação no teatro contemporâneo, desvinculá-la da forma dramática é uma tarefa imprescindível, mesmo que difícil.

Iniciemos por uma definição de ação teatral, oferecida por um nosso contemporâneo. Patrice Pavis, tratando do conceito de ação no seu *Dicionário de Teatro*, define:

Sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens, a ação é, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto dos processos de transformações visíveis em cena e, no nível das personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais (PAVIS, 2001, p. 2).

A ação, para Pavis, designa o ato de transformação de uma situação inicial em outra e está ligada intrinsecamente não só ao comportamento das personagens, mas também aos acontecimentos concretos da cena. No teatro, uma situação inicialmente apresentada nunca permanece a mesma, antes se desenvolve, modifica-se, transforma-se em outras situações diferentes daquela primeiramente apresentada. É, no fundo, disso que tratam os teóricos quando falam de ação, fábula, enredo e termos do mesmo tipo. Por isso, continuando em sua definição, Pavis descreve que

a ação é portanto o elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para outra situação. Ela é a sequência lógico-temporal das diferentes situações (...) A passagem de um a outro estágio, de uma situação de partida a uma situação de chegada descreve exatamente o percurso de toda ação (*Idem*, p. 3)

A definição de Patrice Pavis já deixa antever uma concepção de ação como elemento dinâmico não apenas ligado ao plano ficcional do teatro, mas também à materialidade da cena, ao dizer que a ação é “ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto dos processos de transformações visíveis em cena” (p. 2). Para se chegar à designação da ação como um elemento que figura tanto no plano ficcional quanto no plano material do teatro, vamos percorrer a trajetória do conceito, que apresenta, em seu berço e seus desenvolvimentos subsequentes, nuances bem mais complexas.

2.1.1 - DE ARISTÓTELES AOS NEOCLASSICISTAS

É reconhecido o fato de que Aristóteles foi quem primeiro elaborou uma reflexão mais densa acerca do teatro e, dentro desta, da ação e da forma como a história se desenrola na presença do espectador. Na *Poética*, seu tratado mais estudado e discutido no teatro ocidental, o filósofo grego define a tragédia como propriamente a mimeses, a imitação “duma ação grave, de alguma extensão e completa” (ARISTÓTELES, 1997, p. 24) e a

relaciona à catarse própria de emoções como pena e terror (outro conceito discutidíssimo, muito em virtude das posições de Brecht). A tragédia é, portanto, uma imitação (*mimêisthai*) específica, a imitação de ações (epopéia e ditirambo são as outras formas de imitação a que o filósofo se refere). Na tragédia, “aqueles que imitam, imitam pessoas em ação”, diz Aristóteles (*Idem*, p. 20), complementando que “está na fábula a imitação da ação. Chamo fábula a reunião das ações” (*Idem*, p. 25). Ação é um termo fundamental na *Poética*, a tal ponto que Aristóteles, depois de citar as partes componentes de uma tragédia – a saber: fábula, caracteres, falas, idéias, espetáculo e canto - propõe que

a mais importante dessas partes é a disposição das ações; a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações. Assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa. (...) Sem ação não poderia haver tragédia; sem caracteres, sim. (*Idem*, p. 25)⁵.

Para o filósofo grego, portanto, fábula e ação são a verdadeira alma da tragédia e os personagens só existem em função delas. Mas como se configura a ação para Aristóteles? O filósofo revela:

Assentamos que a tragédia é a imitação duma ação acabada e inteira, de alguma extensão, pois pode alguma coisa ser inteira sem ter extensão. Inteiro é o que tem começo, meio e fim (*Idem*, p. 26).

Dessa forma, ação configura-se como um processo que se desdobra em “começo, meio e fim”. Cotejando partes diferentes da *Poética*, junte-se a isso a característica de que, ainda para Aristóteles, os acontecimentos em cena “devem nascer da própria constituição da fábula, decorrendo por necessidade ou verossimilhança de eventos anteriores; muita

⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução direta do grego de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1997. Todas as referências à *Poética* utilizadas nesta dissertação são retiradas desta edição.

diferença vai entre acontecer isto, dum lado, por causa daquilo e, doutro, após aquilo” (Idem, p.30) e que a fábula bem sucedida deve “passar, não do infortúnio à felicidade, mas, ao contrário, da felicidade a infortúnio que resulte, não da maldade, mas dum grave erro do herói” (Idem, p. 32). Aproximamo-nos, portanto, da definição de ação de Pavis no que diz respeito a ser produzida “em função do comportamento das personagens”, restando ainda entender como ela pode se apresentar em sua materialidade como “o conjunto dos processos de transformações visíveis em cena”. (*Op. cit.*, p. 2). De todo modo, é possível afirmar que, segundo Aristóteles, tais processos nascem de uma necessidade interna, de causas anteriores. Tal noção de causalidade da ação, uma ação sendo causada por outra e gerando uma posterior, será extremamente importante para a teoria do teatro e a prática dramatúrgica posterior.

Como se sabe, a *Poética* de Aristóteles é o principal pilar sobre o qual se constrói a teoria teatral do Renascimento e dos séculos subsequentes. Não é objetivo desta dissertação estender-se numa análise muito aprofundada desse momento. Será preciso apenas destacar uma operação que, iniciada por filósofos da antiguidade, como Horácio, aprofundou-se nas análises sobre a *Poética* dos séculos XVI e XVII: a ação como um mecanismo regulatório das transformações internas da fábula.

De um modo geral, pode-se dizer que, desde quando foi retomada pelo Renascimento italiano, a *Poética* de Aristóteles passou por um longo e lento processo de re-interpretações e comentários que resultaram em diversas deformações de suas principais categorias. No que diz respeito à questão da ação, que interessa diretamente a esta dissertação, a deformação mais evidente arquitetada por alguns teóricos e escritores de teatro do neoclassicismo foi a conhecida regra das três unidades. Evidentemente, tal regra não foi erigida sem debates e conflitos - muitas vezes encarniçados - mas sem dúvida tornou-se o parâmetro dos debates teatrais na Europa daquele momento, em especial na França do século XVII. O que em Aristóteles correspondia a um trabalho de reflexão a partir da produção teatral com a qual ele teve contato, transformou-se nas mãos dos neoclássicos em critérios de avaliação estratificados e regras mecanicistas de composição dramatúrgica.

Além de referir-se à ação, a regra das três unidades consiste em fazer convergir tempo/lugar cênico (da representação) e tempo/lugar fictício (da matéria representada). Os teóricos do teatro baseavam-se em Aristóteles para defender tais unidades (muito embora ele tenha recomendado unicamente a de ação), mas a preocupação dos renascentistas e logo depois dos neoclássicos estava muito mais em atender ao que eles consideravam a capacidade de fruição do público de seu tempo. Segundo Marvin Carlson, Castelvetro, importante comentador italiano da *Poética*, diz, em 1570, que seria impossível fazer o espectador “acreditar que vários dias e noites transcorreram quando seus sentidos lhes dizem que só se escoaram algumas horas” (citado em CARLSON, 1997, p. 45). Jean de Mairet, autor dramático francês do século XVII, escreveu (erroneamente, diga-se de passagem) no prefácio de uma de suas peças, acerca da regra das três unidades, que “esta regra, que se pode considerar uma das leis fundamentais do teatro, foi sempre religiosamente respeitada entre os Gregos e os Latinos (...) É de crer, por todo o tipo de aparências, que estabeleceram esta regra a favor da imaginação do espectador” (MAIRET, citado por BORIE, 1996, p. 87) e Hedelin D’Aubignac, em um texto escrito sob solicitação do Cardeal de Richelieu quando da “Querela do Cid”⁶, fala acerca da unidade de tempo que “a medida não pode ser outra senão o tempo necessário para consumir a paciência razoável dos espectadores; porque sendo este poema feito para dar prazer, é preciso que não dure tanto que por fim aborreça e canse o espírito” (D’AUBIGNAC, citado por BORIE, 1996, p. 103). Até Corneille, que se insurge em seus *Discursos* contra o cerceamento da criatividade imposto pelos estudiosos e comentadores da *Poética*, prende-se à discussão da regra das três unidades e à capacidade de entendimento do público (segundo BORIE, 1996, p. 106).

Como se vê, a regra das três unidades tem a intenção de que a fábula apresentada se torne mais crível, mais verossímil aos olhos do público, um conceito que os neoclássicos

⁶ A conhecida Querela do Cid se deu em torno da peça *Le Cid*, de Pierre Corneille, quando de sua apresentação em 1637. Dramaturgos e estudiosos travaram acusações públicas através de panfletos (nem sempre respeitosos) sobre a necessidade ou não de acatar as regras de unidade, uma vez que a peça parecia apresentar um amontoado indefensável de ações num lapso de tempo e espaço aos quais não se adequavam. Os ataques foram levados à recém fundada Academia Francesa, coordenada pelo Cardeal de Richelieu, para que ela desse uma opinião definitiva sobre o assunto. O documento final da Academia, em boa parte escrito por Jean Chapelain, acabou condenando a peça de Corneille. A Querela do Cid representa exemplarmente o clima efervescente de debates em torno das unidades que tomou a Europa e particularmente a França durante o neoclassicismo. Sobre a Querela do Cid, consultar Teorias do Teatro, de Marvin Carlson e História Mundial do Teatro, de Margot Berthold.

elegerão como o central na sua leitura da *Poética*. Ou seja, a regra das três unidades aprofunda ainda mais a idéia da ação como algo existente estritamente no plano da fábula. Consequência disso também é a profunda identificação entre teatro e texto escrito que surgirá a partir daí. Não é exagero afirmar que a regra das três unidades, assim como a preocupação com a verossimilhança e a analogia entre texto e teatro, não resiste a uma leitura um pouco mais atenta do texto de Aristóteles. Tais conclusões são resultado de uma simplificação e de uma redução dogmática da *Poética* aristotélica a interesses de época, que dizem muito mais do período neoclássico do que do teatro grego ou de um pretense cerne perene do teatro. Nunca é demais lembrar que desde o Renascimento, exatamente o momento em que a *Poética* é redescoberta, o individualismo tinha se tornado a mola propulsora da Europa e é por isso que Patrice Pavis afirma sobre a regra das três unidades que:

As unidades – e, em particular, aquela da ação que quase constitui a unanimidade dos doutos e dos dramaturgos – são na verdade a expressão de uma visão unitária, homogênea do homem. O homem clássico é, primeiro, uma consciência inalienável e indivisível que se pode reduzir a um sentimento, uma propriedade, uma unidade (quaisquer que sejam os conflitos que são o tema das peças, mas que são feitos para serem resolvidos). (PAVIS, 2001, p. 424)

A regra das três unidades aparentemente não traz muitas novidades à questão da ação, a não ser pelo fato de que o desenrolar da história no palco passa a ser regido, para além da lógica de causa-efeito, também por restrições ferrenhas no que diz respeito ao tempo e ao espaço da representação. Acreditavam, os neoclássicos, que a unidade de ação estava muito claramente estabelecida em Aristóteles e dela só seria preciso falar de seus complementos “naturais”, as unidades de tempo e espaço. Ocorre, no entanto, que na concepção de ação aristotélica existem nuances que passaram despercebidas no período neoclássico e de resto por muito tempo. Só recentemente tem havido uma revisão na compreensão do conceito de ação do próprio Aristóteles e que nos interessa diretamente. Tal revisão é colocada de forma precisa exatamente por Denis Guénoun, quando diz que “a representação não elege apenas a ação como seu objeto privilegiado – a **mímesis** é **ao mesmo tempo** representação de ação e **ação de representar**” (grifo no original. GUÉNOUN, 2004, p. 19 e 20).

Segundo Guénoun, o autor da *Poética* estava preocupado em construir um conceito de *mimesis* que se contraporía ao de Platão, invalidando a tese que separa e opõe muito sistematicamente a imitação e o que ela mostra, o referente e o referido, a imagem e a idéia. O termo *mimesis* apresentava originalmente para Aristóteles uma “ambigüidade entre representar (algo exterior) e representar (mostrar uma figura, dá-la a ver: apresenta-la, de algum modo)” (GUÉNOUN, 2004, p. 20). Essa ambigüidade, que se perdeu nas consecutivas traduções ao longo dos tempos⁷, teria, no entanto, existido de fato para Aristóteles, de forma que “é preciso, portanto, considerar a ambigüidade como estrutural e admitir que a **mimesis aristotélica é relativamente indiferente à oposição entre a figura e seu referente**, e até mesmo que ela é constituída, precisamente, sobre a colocação desta indiferença” (Grifos no original. *Idem*, p. 21).

A consequência óbvia de uma compreensão como essa sobre a *mimesis* aristotélica é de que a ação, objeto inquestionável da imitação para Aristóteles, não é somente ação fictícia, concernente aos eventos que ocorrem entre personagens, mas **também** ação real, relativa às transformações operadas pelos atores presentes no palco, o ato de presentificação diante do público realizado pelo atores. Nas palavras de Guénoun:

A *mimesis* (e, portanto, o teatro, o teatro que se faz) se torna então esta ação de (re)presentar a ação, na qual figura e objeto se confundem e para a qual a questão de sua adequação não se coloca (...) para uma ação produzida em cena, a antiga língua grega – e, por consequência, a *Poética*, - não estabelece neste ponto diferença pertinente, pensável, entre a ação fictícia e a ação de figurar. Esta ação não pode, portanto, ser distinguida como fictícia – pelo menos não em nosso sentido corrente. **A ação trágica não é imaginária**. O que não significa que ela seja real, mas simplesmente que a oposição, tal como funciona para nós, entre realidade e figuração imaginária é exterior ao campo em que a execução da tragédia acontece. (Grifos no original. GUÉNOUN, 2004, p. 22 e 23).

⁷ A tradução da *Poética* para várias línguas apresenta reconhecidamente uma série de problemas. A primeira edição latina da obra surge em 1498, a partir de compilações de várias origens, em especial da Síria e de uma versão em árabe. Só em 1503 aparece uma primeira versão latina vinda direta do grego. Os tradutores e comentadores, a partir de então, realizaram modificações que serviam, muitas vezes, unicamente para justificar opiniões pessoais sobre as leis da dramaturgia. Dados retirados da introdução de Roberto de Oliveira Brandão para a tradução para o português de Jaime Bruna, 1997, Editora Cultrix, São Paulo, SP.

Dessa forma, chega-se finalmente à segunda parte da definição de Pavis, segundo a qual, além de figurar no plano fictício, a ação apresenta-se em sua materialidade cênica como “o conjunto dos processos de transformações visíveis em cena”. É a esse tipo de ação que o teatro de nossos dias parece se referir, mais do que aos postulados dos renascentistas, neoclássicos ou dos teóricos do drama (que será objeto desta dissertação logo mais). É essa nova interpretação da *Poética* que tem permitido com que alguns teóricos e estudiosos reavaliem as posições de Aristóteles, chegando mesmo a formular que as considerações do filósofo grego dirigiam-se não somente à dramaturgia, mas também ao espetáculo (mesmo que ele tenha dito claramente que esse era o aspecto menos artístico e mais alheio à poética), como por exemplo o fez Marco de Marinis, que publicou um artigo intitulado *Aristotele teorico dello spettacolo*⁸, defendendo exatamente essa posição.

A operação mais importante, portanto, que os renascentistas e neoclássicos fizeram, e que de resto nos influenciou até hoje, foi definir a ação como um elemento exclusivamente intrínseco a um universo fictício que é representado (podendo ser estudado, como de fato o foi, como um efeito ou mecanismo literário) e deixando de ser algo que ocorre diretamente em nossa presença, independente da imitação de ações externas a essa presença. Aprimorar os meios através dos quais a ficção desenvolve uma situação inicial tornou-se a pedra de toque de todo o teatro ocidental e foi na forma do drama onde tais mecanismos de desenvolvimento tornaram-se mais elaborados.

De todo modo, o jogo entre estas duas possibilidades – a referência a um universo ficcional ou a atenção a um ato presente – perpassará toda a história do teatro. Já estava presente nas preocupações dos neoclássicos, já que a regra de unidade de ação, espaço e tempo pode ser entendida como uma tentativa de manter esses dois mundos extremamente separados. Será retomado também pelos teóricos do drama, alguns séculos depois. O que se observa em várias realizações teatrais contemporâneas, no entanto, é que esse conceito de ação exclusivamente ligado à ficção tornou-se, se não obsoleto, ao menos restrito a apenas uma

⁸ MARINIS, Marco de. *Aristotele teorico dello spettacolo*. In: *Teoria e Storia della Messinscena nel Teatro Antigo*. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 17/10. Aprile, 1989. Centro Regionali Universitario per il Teatro del Piemonte. Edizione Costa e Nolan, 1991.

parte do que acontece em cena. A transformação do conceito de ação vincula-se diretamente a uma mudança no entendimento do teatro como um universo ficcional, mas o que permanece nessa nova formulação, de todo modo, é que a ação não deixa de ser “a passagem de um a outro estágio, de uma situação de partida a uma situação de chegada” (PAVIS, 2001, p. 3).

2.2 - UM PARALELO DE AÇÃO NA MÚSICA

A noção de ação, tal como se apresenta no teatro, não é considerada no âmbito da música. Porém, é amplamente reconhecido no meio musical um campo de estudos e experimentações voltado para os fenômenos do encadeamento de notas e acordes, para o desdobramento de um discurso coerente por meio de progressões da série harmônica, para os processos de transformação sonora que se operam perceptivelmente no decurso de uma música. Isso nos permite afirmar que na música também ocorre um fenômeno similar ao da ação no teatro, onde os sons se encadeiam através de uma causalidade produzida em função de certos parâmetros estruturais que cada composição segue de acordo com o momento histórico ou a prática cultural em que se encontra.

Começemos pelo exame de como a música pode ser entendida como um discurso. A noção de discurso musical é uma transferência para o campo da música de um conceito da linguística. Com esse termo, o que geralmente se quer dizer é que a música constitui uma linguagem e pode ser apreendida por meios semióticos. Como afirma Maria de Lourdes Sekeff, “em que a Semiótica interessa ao nosso assunto? Interessa no sentido de permitir que se leia o mundo musical como linguagem” (SEKEFF, 1996, p. 22). Assim, falar em discurso musical remete-nos à organização de materiais sonoros em uma rede de relações segundo parâmetros interdependentes próprios do universo musical. É ainda SEKEFF quem afirma que

qualquer que seja a forma de se pensar a música, ela é sempre uma linguagem em que seus diferentes parâmetros, duração, altura, intensidade, timbre, e seus diferentes elementos constitutivos, ritmo, melodia, harmonia, uma vez relacionados (e tudo na

música é relação), adquirem uma lógica intelectual e um significado psicológico tal que determinam um efeito sobre o ouvinte. (SEKEFF, 1996, p. 43).

No entanto, o que interessa a esta pesquisa não é tanto que a música seja uma linguagem, portanto que ela signifique algo, mas que, ao realizar-se como linguagem, a música opera transformações num material sonoro inicialmente selecionado; e que a forma como a linguagem musical opera tais transformações é colocando em jogo parâmetros e elementos sonoros opostos. Música é propriamente a transformação ao longo de um tempo de materiais sonoros previamente selecionados do universo de sons disponíveis ao ouvido humano. Esse fenômeno de transformação do som, que nos aproxima do conceito de ação no teatro, é melhor definido pela idéia de *direcionalidade musical*, que, segundo Flo Menezes é a “condução de um caminho claro de um estado sonoro a outro” (MENEZES, 2006, p. 141).

“Escutar é ouvir direções”. A afirmação é ainda de Flo Menezes⁹ e pode ser apreendida no seu reverso: compor é propor direcionalidades para o som! O que a música faz é pôr em movimento complexos sonoros, que se transformam ora reafirmando-se, ora expandindo-se para direções improváveis.

O sistema tonal ganhou notoriedade pela maestria em trabalhar com uma das inúmeras possibilidades de oferecer direcionalidade à música, assentada sobre as tensões e suas respectivas resoluções progressivas entre acordes, codificando uma forma de organizar o discurso musical. Da Antiguidade o sistema tonal tomou o conceito de harmonia para dar conta exatamente dessas combinações das notas musicais entre si, de seus complexos sonoros, da trama de inter-relações nas quais elas podem entrar, e foi sobre esse conceito que o tonalismo erigiu sua autoridade. Porém, da mesma forma como é imprescindível desvincular a ação no teatro da forma dramática, também é necessário, para que se entenda a música em outros períodos históricos que não o tonal, observar que o fenômeno tensão-resolução não é, por um lado, exclusividade do tonalismo e nem, por outro, condição *sine qua non* para que a música apresente direcionalidade.

O que define a direcionalidade de uma determinada música é a forma como se relacionam os sons que dela fazem parte e que demarcam um caminho seguido pelas notas musicais. Direcionalidade musical diz respeito à nossa capacidade de perceber (algumas vezes mais claramente que outras) que os sons de uma música seguiram um determinado caminho, uma determinada direção, e não outra. Qualquer sequência de acordes perfaz um caminho, uma direção, cujas características e coerência interna podem ser examinadas logicamente. Esse exame da direcionalidade pode ser feito *à posteriori*, como quando encontramos uma música desconhecida e que nos soa estranha, exótica e da qual ainda não possuímos as chaves para a fruição. Mas a direcionalidade pode nos ser oferecida também *à priori*, como quando compomos a partir de uma tradição musical já consolidada e codificada. O sistema tonal define-se por direcionalizar suas notas a uma tônica, que funciona como centro atrativo que relaciona todas as outras notas; o modalismo direciona-se a parâmetros externos, como o sagrado, que realiza o trabalho de relacionar seus sons; o serialismo estabelece direções segundo uma lógica própria a cada composição, relacionando suas notas através de séries fixas. Em todas elas, no entanto, as relações entre as notas e sons musicais estão permeados de tensões, contradições, conflitos e resoluções, sínteses, calmarias.

Vejam primeiro a questão da tensão-resolução. Um dos elementos que caracteriza a direcionalidade musical é a dinâmica entre tensão e resolução (ou repouso). Toda música é feita da organização de fluxos sonoros, de conflitos entre os sons que a compõem. Ao estabelecermos uma sequência de acordes, ou de intensidades, ou um ritmo, ou ainda um andamento, que se modifica, se desloca, se contradiz ao longo de uma música, estamos oferecendo dinamismo a ela. O par tensão-resolução (ou repouso) é justamente uma forma de instituir movimento em uma música. A tradição musical da qual fazemos parte, o tonalismo, estabeleceu uma relação de identidade entre a dinâmica de tensão-resolução e a oposição dissonância-consonância, mas essa é apenas uma única forma de se entender os dois pares¹⁰. Podemos entender o par tensão-resolução como funções musicais, em que a

⁹ MENEZES, Flo. Micro-macrodirecionalidades em Weberg. Em *Música Maximalista, ensaios sobre música radical e especulativa*. Editora UNESP, 2006, pág. 135.

¹⁰ Falaremos mais sobre dissonância e consonância no sistema tonal no próximo capítulo.

tensão seria todo elemento que põe a música em movimento, que a impulsiona a percorrer seu caminho, a seguir, enfim, sua direção. Desse ponto de vista, a resolução pode ser entendida como o momento em que esse elemento dinâmico da música perde, gradual ou instantaneamente, sua força, ou ainda como o momento em que a música chega ao final de seu percurso. A resolução é um momento de repouso, seja passageiro ou definitivo.

Obviamente, o elemento musical que pode ser considerado tensionante ou resolutivo varia de uma cultura para outra e de um período histórico para outro, dentro de uma mesma cultura. Tensão e resolução são funções que podem inclusive ser permutáveis. Uma nota fundamental soando continuamente, como a que existe em muitas músicas modais, pode ser entendida como repouso, pois ela não se move: fica se repetindo sem sair do lugar, figurando como uma espécie de porto seguro para as outras notas que se movem circularmente em seu eixo. No entanto, a mesma nota pode assumir um caráter dinâmico, e por isso se aproximar de uma situação tensionante, pois geralmente é ela que estabelece o início da música, mobilizando ritualmente as forças necessárias para por todo o complexo sonoro em movimento.

É o uso contínuo de determinadas combinações de sons que acostuma os ouvintes a esperar que uma nota, ou um acorde, funcione como tensão ou como resolução. Mas note-se que mesmo a identidade entre tensão e dissonância, por um lado, e resolução e consonância, por outro, estabelecida pelo sistema tonal, pode ser entendida de maneira relativa. Schoenberg, em seu livro *Harmonia*, que acabou tornando-se uma referência fundamental para o pensamento pós-tonal, afirma que

as expressões consonância e dissonância, usadas como antíteses, são falsas. Tudo depende, tão somente, da crescente capacidade do ouvido analisador em familiarizar-se com os harmônicos mais distantes, ampliando o conceito de ‘som eufônico, suscetível de fazer arte’, possibilitando, assim, que todos esses fenômenos naturais tenham um lugar no conjunto. (SCHOENBERG, 2001, p. 58 e 59).

“Para fazer música, as culturas precisam selecionar alguns sons entre outros”, nos diz Wisnik (2006, p. 59). Porém, mesmo que a aparente tensão ou resolução de sons seja

variável e imprecisa, parece certo também afirmar que o fenômeno de instabilidade e resolução como elemento estrutural da música pode ser encontrado em muitas culturas e períodos históricos. Muito embora a nossa cultura musical ocidental e hegemônica, caracterizada pelo sistema tonal, não reconheça outro tipo de relação tensão-resolução que não o seu, o fato é que tal mecanismo já aparecia em outras culturas musicais diferentes da tonal, mesmo que envolto em outras roupagens; e se não nos percebemos disso, é exatamente devido à nossa familiaridade com um único código musical, com um único uso sequencial dos sons. É ainda José Miguel Wisnik que nos oferece exemplos nesse sentido, bastante significativos da diversidade de formas com que a lógica de tensão e resolução pode assumir em sistemas não tonais. O autor relata a concepção tradicional chinesa da escala pentatônica, segundo a qual

a nota kong (fá) representa o **príncipe**; chang (sol) os **ministros**; kio (lá) o **povo**; tché (dó) os **negócios** e yu (ré) os **objetos**. (...) Se kong é perturbado, o som é desordenado; é que o príncipe é arrogante. Se chang é perturbado, o som é pesado; é que os ministros se perverteram. Se kio é perturbado, o som é doloroso; é que os negócios estão difíceis [sic]. Se yu é perturbado, o som é ansioso; é que as fortunas estão esgotadas. Se os cinco sons estão perturbados, as categorias interferem umas sobre as outras; e é o que se chama de insolência. Se assim for, a queda do reino intervirá em menos de um dia. (WISNIK, 2006, p. 75 e 76).

A música chinesa, nessa acepção tradicional do uso da pentatônica, nada mais é do que uma representação das instabilidades (tensão) e posteriores equilíbrios (resolução) da própria sociedade. Música e manutenção da ordem social e política estão profundamente imbricadas nesse jogo de estabilidades e instabilidades, de forma que, numa execução musical pública, o tensionamento de uma nota - ou perturbação do som, termo que Wisnik prefere utilizar por entender que se adequa melhor à concepção musical em questão – deve ser evitado por comprometer a própria estabilidade social. O ato da combinação de sons põe em jogo os contrários e assume a responsabilidade por manter o equilíbrio social. Percebe-se o quão longe estamos da concepção usual da tonalidade, que veria nesse exemplo um sistema musical que apela para referências externas à sua própria estrutura (entendida, nesse caso, como o único elemento que pode ser considerado “interno”), mas o

quanto ainda estamos operando dentro da lógica tensão-resolução, numa visão que entende a música como integrada ao grande sistema social.

Wisnik entende que a escala pentatônica (escala de cinco notas, largamente utilizada na tradição musical oriental e em músicas modais em geral) é propícia à criação de uma temporalidade circular, o que contribui para que o uso tradicional chinês do exemplo anterior espelhe “um mundo tenazmente resistente a transformações” (idem, p. 76).

A circularidade da escala gira em torno de uma nota fundamental, que funciona como via de entrada e saída das melodias, ou, em uma palavra, como tônica, ponto de referência fundante para as demais notas. No sistema pentatônico, cada uma das cinco notas pode ser, a cada vez, tomada como tônica (...) a circularidade está inserida na sua própria estrutura: nela, cada nota pode ser indiferentemente o princípio, o fim ou o meio de um motivo melódico, todas podem estar num ponto qualquer do caminho (como nota de passagem), ou então soar já como nota final, que encerra e conclui o motivo. (WISNIK, 2006, p. 79 e 80).

A circularidade está ligada profundamente a uma concepção de mundo resistente a mudanças, bastante presente na música modal. No entanto, isso não quer dizer que não haja uma lógica de tensão-resolução pairando por sobre a execução musical. Muito pelo contrário, a música é não só representação do conflito entre mudança e manutenção da ordem como é o espaço privilegiado onde essa tensão se resolve. Como diz Wisnik, “a escala corresponde ao jogo – estável e instável – da ordem social, cujo equilíbrio ela reproduz (metaforicamente) e contribui para manter (metonimicamente)” (Idem, p. 75), complementando que “a escala de cinco notas é uma escala homogênea e estável, em que **cada som guarda sua ambivalência perfeita entre o movimento e o repouso, a mutação permanente e a imutabilidade**”. (grifo meu, Idem, p. 80).

São, portanto, as práticas musicais e o uso que se faz daquela seleção de sons referida acima que vão definir quando e de que maneira os sons, numa linguagem musical, podem entrar num estado de tensão e instabilidade entre si. Muitas são as músicas que vivem dessas contradições, conflitos, tensões, contraposições e suas respectivas resoluções, inclusive aquelas que não correspondem ao sistema tonal. “O universo musical é por

excelência o campo das relações que se estabelecem e que percebemos entre sons e silêncios (...) todos os sons e todos os silêncios, todas as notas e todas as pausas, são relacionados entre si”, nos diz Maria de Lourdes Sekeff (SEKEFF, 1996, p.36).

Tal princípio de conflito de contrários parece estar inscrito mesmo nos aspectos constitutivos do próprio som. Uma frequência sinusoidal¹¹ é representada graficamente como uma onda com altos e baixos, indicando que ela é feita de impulsões e repousos. Gerado através da oscilação, de uma tensão pontuada por ausências, o som é preche de silêncio. É esse o entendimento de Wisnik ao dizer que “não há som sem pausa. O tímpano entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio”. (*Idem*, p. 18). E o autor prossegue sua análise transferindo esse princípio de opostos que se complementam à lógica de construção de toda e qualquer música:

De todo o modo, os sons afinados pela cultura, que fazem a música, estarão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância. Aliás, uma das graças da música é justamente essa: juntar, num tecido muito fino e intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que os desequilibram e instabilizam. Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem um depois do outro, mas também juntos), a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. (WISNIK, 2006, p. 27 e 28).

Fase e defasagem, ruído e melodia, tempo e contratempo, toda a nomenclatura da música parece indicar que ela trabalha justamente em cima da luta entre os contrários. O que a música faz é arranjar os sons no meio turbulento e desordenado dos ruídos, é propriamente “fundar um sentido de ordenação do som” (*Idem*, p. 35). Novamente: compor é propor direcionalidades para o som!

¹¹ “A senóide é o mais simples e elementar componente do som. Um som constituído por apenas uma frequência, uma só senóide, também é conhecido como som puro. Porém, dificilmente encontramos um som puro. O som puro só existe se produzido artificialmente por um oscilador de frequências, como em alguns sintetizadores eletrônicos. Geralmente, quando ouvimos um som qualquer, estamos na verdade ouvindo duas ou mais ondas sonoras que juntas formam aquele som” – ZUBEN, Paulo. **Música e Tecnologia, o som e seus novos instrumentos**. São Paulo: Irmão Vitale Editora, 2004, pág.14.

É verdade que nem toda música é feita a partir da idéia de tensão e resolução, o que não quer dizer que tais composições não apresentem direção ou mudanças internas. O exemplo mais conhecido de um tipo de música feita a partir de parâmetros que fogem ao princípio da tensão-resolução é o canto gregoriano, também chamado de cantochão, que espelha em sua melodia e estrutura um ideal de mundo sem contradições e variações.

O cantochão foi o canto oficial da liturgia cristã ocidental por muitos séculos e remonta aos primeiros ritos da Igreja Católica Romana. A unificação política da Igreja Católica, em meados do século VIII, resultou também na unificação litúrgica e conseqüentemente numa certa redução do canto gregoriano a um número limitado de modos, usados de acordo com os momentos diferentes de uma missa, de períodos litúrgicos ou de festas religiosas¹². O canto gregoriano é claramente uma música modal, exclusivamente vocal, baseada na forma de recitação de trechos da bíblia:

A entonação silábica dos salmos fornece os padrões musicais, baseados em modos, adequados à recitação dos versos dos salmos. O início, o meio e o final de cada verso são marcados por pequenas fórmulas entoadas, fletidas, mediantes e cadenciais (...) A composição do cantochão envolve uma seleção engenhosa de materiais modais tradicionais, que podem ser classificados em células, fórmulas e padrões (...) Esses idiomas melódicos são escolhidos e ordenados de acordo com procedimentos modais estabelecidos. (SADIE, 1994, p. 167).

Uma característica do canto gregoriano é a aversão ao ritmo marcado e ao ruído, que são elementos eminentemente dinâmicos. Apresenta uma temporalidade particularmente lenta e leve, que não anuncia nenhum tipo de acidente ou desvio. Mesmo não sendo uma música evolutiva, no sentido de que se transforma ao longo da execução, não é tampouco uma música sem direcionalidade: a estrutura melódica do canto gregoriano aponta para a perfeição de Deus e do mundo feito à sua imagem, que naturalmente são completos e não precisam de mudanças. A música é encarada como o próprio elemento mantenedor da ordem cósmica e deve, portanto, permanecer imune a crises e sobressaltos, o que é assegurado em sua própria estrutura, sem ritmo evidente e filtrada de ruído.

Ainda assim, Wisnik entende que essa música engendra certas contradições incontornáveis, na medida em que ela não consegue evitar sua referência aos sentidos, ao corpóreo:

O canto gregoriano, tal como é concebido pela teoria teológica, é significante musical oferecido ao significado litúrgico, na medida (e só na medida) em que se deixa regular pela imitação da ordem escalar do cosmo, isto é, modo imutável despido de todo ruído e ritmo pulsante, som em estado de máxima sublimação. Por isso mesmo, ou ainda assim, a música não deixa de ser o território de uma luta entre a elevação ascética e a sedução pelo ouvido. (WISNIK, 2006, p. 106).

Talvez por isso tal música não tenha conseguido permanecer imutável ao longo do tempo, por mais que tenha se mantido atada a esse seu sentido de êxtase estático divino. Como se sabe, o canto gregoriano é a base de onde se erigiu o sistema tonal. Ao longo dos séculos IX ao XV, a música litúrgica se vê cada vez mais envolvida numa trama de vozes simultâneas progressivamente mais e mais intrincada, dando início à polifonia e à percepção do sentido de harmonia.

Visto em seu ponto mais característico, o canto gregoriano é o representante mais exemplar de uma música que não se pauta pela idéia do progresso ou da transformação, existindo ao largo da idéia de tensão-resolução que marcará profundamente o sistema tonal. Outras existiram sobre essa mesma concepção¹³. Mas essas são músicas que ainda assim guardam um sentido de movimento, não na acepção tonal de mutação, transformação interna de seus elementos, mas no sentido de elevação do espírito, de fazer o ouvinte mover-se em direção ao sagrado e à apreensão da perfeição. Há uma espécie de harmonia “invertida” nessas músicas: ao invés de procurar uma sequência lógica das notas musicais, umas como que nascendo de dentro das outras por uma necessidade intrínseca, há um cuidadoso tratamento estrutural para que as notas nunca entrem em contradição entre si, buscando antes a exploração de parâmetros e cadências de melodias já estabelecidas, expandindo-se para

¹² Ver SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1994, págs.166 e 167, verbete **cantochão**.

dentro, se assim pudermos nos expressar¹⁴. Há, mais uma vez, uma proposta de direcionalidade para o som!

2.3 - UM CAMPO EM COMUM ENTRE TEATRO E MÚSICA

Até então pretendeu-se esclarecer o paralelo que se está buscando estabelecer entre o teatro e a música: as duas artes operam com a transformação de um material inicial no decurso temporal de uma obra. Tanto a categoria de ação teatral quanto a idéia de uma direcionalidade musical dizem respeito a esse fenômeno de transformação de um elemento inicialmente selecionado. Como vimos, ação teatral é a passagem de uma situação a outra, de um patamar das relações entre os personagens a outro. Desse modo, podemos dizer que também na música ocorre uma espécie de ação, no sentido em que um material sonoro inicialmente selecionado (um acorde ou um tema musical) desenvolve-se e transforma-se em outros sons diferentes daquele primeiramente apresentado. Como toda linguagem, a música pressupõe esse desenvolvimento de um discurso, seja ele baseado na lógica tensão-resolução, seja na tentativa de tocar o sagrado, mesmo que seja por intermédio de uma estrutura estática.

Percebe-se também que esse processo de transformação tem como componente a presença de elementos que criam o dinamismo próprio a cada arte e que se apresentam na forma de pares de opostos: os pares tensão-repouso musical e causa-efeito teatral - que formam paralelos inquestionáveis entre as duas artes. Como vimos, se por outro lado existe na

¹³ Outro exemplo de música não pautada pela lógica de tensão-resolução nos é apresentado, mais uma vez, por José Miguel Wisnk, em *O Som e o Sentido*, nas páginas 95 e 96, quando da apresentação da música vocal dos pigmeus, “verdadeira arte da fuga modal, não evolutiva, baseada no princípio repetitivo”.

¹⁴ Vale a pena, nesse momento, estabelecer um possível paralelo com um conceito cunhado por Flo Menezes. Trata-se do conceito de *propensão harmônica não-resolutiva*. Segundo o autor, “ao contrário da propensão harmônica resolutiva, que diz respeito à tendência resolutiva e direcional da entidade ou para fora de si mesma (resolutividade diacrônica), resolvendo-se em outra entidade, ou para uma de suas próprias notas no âmago da própria entidade (resolutividade sincrônica), em que uma de suas notas constitutivas é polarizada pelo conjunto dos intervalos que a constituem, a propensão harmônica não-resolutiva releva uma tendência expansiva dos próprios intervalos da entidade”. (MENEZES, 2006, pág. 129). Essa idéia de uma harmonia que não se guia pela procura obsessiva da resolução diz muito acerca da forma como a música eletroacústica trabalha nos dias de hoje e pode ser encontrada, como no exemplo do cantochão, em outras fases da música ocidental. É necessário que se diga, no entanto, que enquanto o canto gregoriano trabalhava exclusivamente sobre a consonância, a música eletroacústica se sente extremamente atraída pelos intervalos tensos e “elétricos” das dissonâncias.

música a possibilidade de construção de estruturas fora do esquema tensão-resolução, que em última instância aparentam não se desenvolverem, isso não quer dizer que não propõem direcionalidades para o som, uma vez que apontam para o sagrado, para o místico. Ainda aqui a situação inicialmente apresentada modifica-se, transforma-se em outra diferente daquela primeira, tal como a ação no teatro. Permanece, aqui, a similaridade entre a ação como a “sequência lógico-temporal das diferentes situações”, tal como descreveu Pavis, e a direcionalidade da música como a “condução de um caminho claro de um estado sonoro a outro”, como formulado por Flo Menezes.

É interessante notar que esse elemento dinâmico apresenta-se nas duas artes precisamente por causa de um outro paralelismo: teatro e música são artes do tempo. A transformação, frente ao público, de um elemento inicialmente apresentado, que caracteriza ambas as artes, demanda um tempo para acontecer. No teatro e na música, o objeto de apreciação estética não está dado, pronto e acabado, como no caso de uma pintura ou de uma escultura¹⁵. Em ambas, o que se frui é exatamente o desdobramento, a dinâmica de transformação, o desenrolar no tempo de um elemento inicial. Em outras palavras, o que se frui é precisamente, no teatro, a ação e, na música, a direção que os sons tomam, ao menos no contexto em que este estudo está trabalhando. Não por acaso, Lívio Tragtenberg, em seu livro *Música de Cena*, cita uma entrevista de Philip Glass, um dos mais importantes compositores do chamado minimalismo, em que comenta sobre seu trabalho em parceria com o encenador teatral Robert Wilson. Segundo Glass, “quando eu e Bob conversamos

¹⁵ Patrice Pavis, em *A Análise dos Espetáculos*, chama a atenção para o fato de que o que caracteriza o teatro é o trinômio tempo-espço-ação, numa acepção diferente da idéia das Leis das Unidades de que falamos há pouco neste Capítulo. Segundo Pavis, consideradas em separado, cada um desses elementos “produziria uma arte que não é a do teatro: sem espaço, o tempo seria duração pura, música por exemplo. Sem tempo, o espaço seria o da pintura ou da arquitetura. Sem tempo e sem espaço, a ação não pode se desenvolver.” (PAVIS, 2003, p. 140). Os procedimentos da arte contemporânea, no entanto, nos obriga atualmente a relativizar sobremaneira as colocações de Pavis. Na música eletroacústica, por exemplo, a preocupação com a projeção do som no ambiente acústico não deixa dúvidas a respeito da importância do espaço como elemento constituinte da música, inclusive como dado estrutural das composições. A eletroacústica confirma algo que a física já comprovou: o som, sendo uma onda, necessita de um meio físico para se manifestar: no vácuo não há a possibilidade de haver som. Portanto, a música não pode ser entendida, na atualidade, como arte exclusivamente do tempo, devendo antes ser considerada em sua interseção com o espaço. Por seu turno, também as artes plásticas atuais relativizam a afirmação de Pavis, não só porque já se compreende que a fruição estética de um quadro demanda tempo, mas principalmente porque elas têm cada vez mais valorizado o ato de construção ou desconstrução da obra como objeto de fruição, como é o caso das performances de caráter plástico. Isso tudo sem falar nas chamadas “esculturas sonoras”, campo artístico nem tão recente assim e que prima exatamente pela junção entre artes plásticas e música, portanto, entre o espaço e o tempo.

sobre trabalho, nós conversamos sobre *tempo* – sobre que duração deve ter a peça. Em teatro a estrutura dramática e a estrutura temporal são inseparáveis. *Tempo é o meio comum entre música e teatro*” (GLASS, citado por TRAGTENBERG, 1999, p. 23. Grifos no original). No entanto, a questão do tempo, que certamente também caracteriza um paralelo entre as duas artes, não faz parte do objeto desta dissertação, de modo que nos restringiremos apenas a esse comentário.

A questão da causalidade merece um comentário específico, em virtude de ela ser mais perceptível no caso do teatro do que no da música. De fato, há uma tendência em se pensar a relação entre as ações a partir de idéia de causalidade, o que já vem sendo claramente afirmado e discutido desde Aristóteles, conforme verificamos neste Capítulo. Para ele, o que estava em jogo na afirmação da necessidade de causalidade das ações era a percepção de que as ações humanas não acontecem desmotivadas, soltas, desvinculadas, sem consequências para o grupo do qual o agente faz parte ou para a sociedade como um todo. Para o filósofo grego, o Homem é um ser capaz de tecer conexões entre suas ações no mundo, de pensar sobre elas e lhes atribuir valor; conexões que colocam as ações em relação de dependência umas com as outras. Tal idéia tem consequências para além do campo estritamente teatral, estando presente também em outros escritos de Aristóteles, como, por exemplo, naqueles dedicados à Ética. Já no caso da música, a percepção de uma direcionalidade das notas musicais não significa necessariamente que elas ocorram de maneira causal. A existência de uma relação de tensão-repouso, por si só, não garante que entre elas haja uma ligação causal, de que a uma tensão necessariamente deve se seguir um repouso. Tal causalidade entre tensão e repouso só será indiscutivelmente percebida no âmbito do sistema tonal, que será objeto de discussão no próximo Capítulo.

No entanto, independentemente de todas essas considerações levantadas, o que procuramos demonstrar neste Capítulo 2 foi que o elemento dinâmico que existe paralelamente no teatro e na música apresenta configurações diferenciadas em cada arte. Como vimos, a ação teatral, mesmo em Aristóteles, pode ser desdobrada em ação fictícia e ação real, o que criará uma fissura no cerne da ficção teatral e permitirá com que o teatro chegue a ser possível mesmo sem causalidade de ação, como será exposto no Capítulo 4. No caso da

música, a causalidade de relações entre notas musicais será claramente construída pelo sistema tonal, mas já está presente na música pré-tonal em estado de latência, na existência de direcionalidade musical e no par tensão-repouso. A causalidade não passa, portanto, de um elemento potencial nas duas artes, que será escolhido como fundamental para a edificação do drama e do tonalismo e, do mesmo modo, será descartado em momento posterior das duas artes, como veremos nos Capítulos 4 e 5, voltando a entrar em estado de latência.

De todo modo, o que se pode afirmar é que o processo de transformações que se verifica numa sequência de fatos de uma fábula teatral e numa sequência de notas de uma música configura um campo, se não em comum, ao menos similar entre as duas artes. Foi nesse campo que teatro e música empreenderam as transformações mais relevantes, desde as vanguardas artísticas até nossos dias, configurando o cenário em que se apresentam atualmente a música eletroacústica e o teatro pós-dramático, que, no entanto, não fazem parte do recorte desta dissertação. Assim, tendo em vista que a música tonal e o teatro dramático constituem-se no estado mais aprofundado de aplicação desse campo, o seu estudo nos permitirá demonstrar com maior precisão o alcance das transformações que ocorreram nas últimas décadas do século XIX e em toda a primeira metade do século XX. Este será o tema do próximo Capítulo.

3 - ESTRUTURAS DIALÉTICAS

É segredo do artista realizar sua obra tão superlativamente bem que quase esquecemos de indagar com que propósito foi feita, pela admiração pura que o modo como a fez suscita em nós.

E. H. Gombrich

A pesquisadora Iná Camargo Costa, em seu artigo *Sinta o Drama*, nota que Theodor Adorno, num trabalho intitulado *História natural do teatro*, recorre o tempo todo a exemplos da música tonal para esclarecer sua visão sobre o teatro. Segundo a autora, tanto o drama quanto o sistema tonal são formas artísticas que se consideram “naturais” e “universais”, quando na verdade são historicamente determinadas. Ainda baseada no trabalho de Adorno, Iná constata que esse considerar-se natural e universal não é nem um pouco inocente ou casual, antes revelando a adequação de ambos (o drama e o sistema tonal) a princípios e aspirações do mundo burguês:

Assim como fica difícil não relacionar as operações de intercâmbio na linguagem tonal às operações mercantis, depois deste ensaio de Adorno fica impossível não relacionar ao mesmo processo o princípio da autonomia do indivíduo a partir do qual se constitui o mundo “que interessa” ao drama e se estabelecem as “evidências” a respeito do que “sempre” teve validade no teatro. (COSTA, 1998, p. 54).

Drama e sistema tonal impuseram-se como formas hegemônicas na Europa e, a partir daí, em todo o mundo ocidental, de maneira semelhante. Seus fundadores e teóricos empenharam-se numa luta encarniçada pelo estabelecimento dessas linguagens e, num momento em que o teatro e a música eram elementos que realmente exerciam influência e peso na sociedade, é de se imaginar o esforço que a nova classe ascendente, a burguesia, realizou para consolidar suas formas artísticas. Teatro e música eram campos em que as forças políticas disputavam o imaginário social, e as resistências às novas formas não eram

insignificantes. O drama e o sistema tonal foram patrocinados pela burguesia em sua consolidação.

Do ponto de vista estrutural, a principal operação que drama e tonalismo realizaram foi a consolidação de estruturas dialéticas de desenvolvimento interno, baseadas exatamente na ação teatral e na direcionalidade musical, referidos no Capítulo 2. Se a ação teatral já era entendida como consequência da lógica causa-efeito, no drama tal mecanismo entra na sua fase mais avançada com o estabelecimento do conceito de conflito como motor da ação. Igualmente, a música tonal leva às últimas consequências o mecanismo de tensão-resolução, ampliando sua lógica em todas as direções dentro do sistema. Com o drama, a discussão sobre as chamadas regras das três unidades, entre as quais a de ação, que vinha sendo feita desde pelo menos o Renascimento, ganha novo fôlego e adquire maior complexidade – por exemplo, a demanda da inclusão de heróis no drama com origem social não necessariamente aristocrata é um dado que não fazia parte das discussões anteriores sobre o teatro –, resultando em transformações profundas na dramaturgia. Enquanto isso, na música tonal uma série de normas formais são fixadas para regular de que maneira as notas musicais devem se relacionar para melhor expressarem um tema ou pensamento musical. Essa operação de desenvolver estruturas dialéticas internas foi a arma principal para a consolidação do drama e do sistema tonal no mundo ocidental.

3.1 – ESTRUTURAS DIALÉTICAS NO DRAMA

O Drama é um gênero hegemônico no teatro nos séculos XVIII e XIX e cuja influência pode ser sentida ainda nos tempos atuais¹⁶. Sua ligação com a idéia de uma ficção

¹⁶ Existem muitas versões sobre a definição do Drama, por vezes contraditórias e excludentes, o que dificulta qualquer análise sobre seus elementos constitutivos. Como exemplo, Jan-Jacques Roubine enfatiza os aspectos renovadores que os teóricos e dramaturgos do drama (como Diderot e Mercier) trazem à cena em relação à teoria clássica, rompendo com as regras muito fechadas em nome dos direitos do gênio criador do autor; ao passo que Peter Szondi ressalta exatamente o contrário, ou seja, o “caráter absoluto do drama” e sua forma fechada, extremamente codificada em regras que não podem ser transgredidas caso se queira enquadrar-se dentro do gênero, numa descrição que se aproxima muito mais da estética naturalista do que das realizações dos primeiros dramaturgos dramáticos (de todo modo, o naturalismo, por muitas de suas características, pode muito bem ser encaixado dentro da trajetória do teatro dramático). Na presente dissertação optou-se por utilizar referências de pesquisadores de diversas tendências por considerar-se que elas não objetam a argumentação central de nossa pesquisa, qual seja, a de que o Drama apresenta uma estrutura ou uma lógica formal interna dialética.

desenrolando-se frente ao espectador é evidente desde a origem de seu nome: drama é a palavra grega que designa primordialmente o conceito de “ação”. Porém, a ação especificamente dramática tem características peculiares. Para ser dramática, uma ação deve obedecer a regras muito precisas e expressar certos valores diferentes daqueles que precederam seu tempo.

Primeiramente, a ação dramática se expressa através das relações intersubjetivas dos personagens. O drama diferencia-se da tragédia pela supressão do prólogo, do coro e do epílogo, transformando o diálogo no “único componente da textura dramática” (SZONDI, 2001, p. 30). Separado de qualquer narrativa que poderia remetê-lo a uma autoridade exterior, a um autor, diretor ou ator, o drama confia no diálogo como meio de reproduzir a realidade. É Peter Szondi quem nota que

o domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera. Tudo isso mostra que o drama é uma dialética fechada em si mesma. (SZONDI, 2001, p. 30).

O drama dirige sua atenção para a esfera privada, para os acontecimentos que resultem de aspirações pessoais ou que se expressem em escala interpessoal. A redução da escala de interesse do drama é o que sustenta em grande parte sua estrutura dialética. Nas palavras de Anatol Rosenfeld:

É com efeito o diálogo que constitui a Dramática como literatura e como teatro declamado (apartes e monólogos não afetam a situação essencialmente dialógica). Para que através do diálogo se produza uma ação é impositivo que ele contraponha vontades, ou seja, manifestações de atitudes contrárias. O que se chama, em sentido estilístico, de ‘dramático’, refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito. A esse traço estilístico da Dramática associa-se uma série de momentos secundários como a ‘curva dramática’ com seu nó, peripécia, clímax, desenlace, etc. O diálogo dramático move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque das intenções. (ROSENFELD, 1997, p. 34).

Conduzindo a dialética do drama em suas entranhas, o “domínio absoluto do diálogo” (SZONDI, 2001, p. 30) garante que a ação aconteça sempre **entre** os personagens ou **entre** estes e seu mundo ficcional, e nunca se referencie em algo estranho à sua própria forma. O que move a ação, o que a transforma e modifica, são as forças divergentes internas à peça. Tal divergência de forças é o que pode ser identificado sob o conceito de conflito.

O conflito é o verdadeiro motor do drama. A lógica de causalidade da ação ainda não tinha sido colocada com tamanha clareza. Os teóricos e dramaturgos do drama finalmente encontravam no conflito um mecanismo capaz de dotar a peça teatral de uma autonomia que ela ainda não tinha conhecido. O conceito de conflito, uma palavra eminentemente do âmbito da dialética, instaurou-se no teatro com uma força definitiva, participando ainda hoje do vocabulário usado no meio teatral. Pavis considera que

o conflito dramático resulta de forças antagônicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre duas posturas ante uma mesma situação (...) Há conflito quando um sujeito (qualquer que seja sua natureza exata), ao perseguir certo objetivo (amor, poder, ideal) é “enfrentado” em sua empreitada por outro sujeito (uma personagem, um obstáculo psicológico ou moral). Esta oposição se traduz então por um combate individual ou “filosófico”; sua saída pode ser cômica e reconciliadora, ou trágica, quando nenhuma das partes presentes pode ceder sem se desconsiderar. (PAVIS, 2001, p. 67).

Em concordância com essa visão sobre o conflito, Jean-Jacques Roubine, depois de indicar que o drama “se concentra na célula familiar burguesa”, entende que “o drama deve representar o(s) infortúnio(s) que ameaça(m) fraturar essa célula” (ROUBINE, 2003, p. 67). Jean-Pierre Ryngaert considera que “a intriga não se reduz ao conflito. Mas o conflito comanda todo o léxico da arte de composição das peças de teatro” (RYNGAERT, 1996, p. 65). O mesmo autor ainda destrincha a dinâmica do conflito, segundo os princípios da dramaturgia clássica, em momentos diferentes: Exposição, Nó, Peripécias e Desfecho (*Idem*, p. 65 e 66). O léxico utilizado por Ryngaert para descrever a maneira como a ação se desenrola no drama deixa transparecer sua estrutura formal dialética.

O conflito interpessoal dramático coloca a exigência estrita de causalidade no cerne da ação. O dramaturgo “*vive sob a categoria da causalidade*”, disse Schiller a Goethe em correspondências trocadas na última década do século XVIII¹⁷. Os personagens devem resolver entre si o conflito instaurado, não podendo recorrer a nenhuma outra esfera que não a intersubjetiva. Rosenfeld expressa isso da seguinte maneira: “impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando” (ROSENFELD, 1997, p. 30). Retomando Peter Szondi, ele chama a atenção para o fato de que “no caráter absoluto do drama baseia-se também a exigência de excluir o acaso, a exigência de motivação” (SZONDI, 2001, p. 33). Nada deve ser deixado ao acaso e todo ato de uma personagem, toda ação, resulta de algo que aconteceu anteriormente e certamente desembocará numa outra ação, num encadeamento que vai, nos termos de Ryngaert, da exposição ao desfecho. “Cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser ‘prehe de futuro’. O que se torna possível por sua estrutura dialética, baseada por sua vez na relação intersubjetiva”, nos diz Szondi (idem, p. 32). Reconhecidamente inspirada na proposição de Peter Szondi, Iná Camargo Costa complementa dizendo que

o drama deve ser um todo autônomo, absoluto (...) cada instante da ação dramática deve conter em si o germe do futuro e o encadeamento desses instantes obedece à implacável lógica da causalidade. A exigência de encadeamento implica a eliminação do acaso. O drama exige a **motivação** de todos os acontecimentos. (Grifo no original. COSTA, 1998, p. 56).

É por causa do princípio organizador do conflito que os primeiros dramaturgos e teóricos do drama darão grande importância à questão da escolha do tema a ser abordado por esse gênero. Para que o conflito possa organizar eficazmente o todo do drama, o tema escolhido deve ser adequado. Dele depende o bom funcionamento do drama. Como afirma Iná Camargo Costa, “os próprios temas que interessam ao drama são delimitados por razões de princípio ao âmbito das relações intersubjetivas, por serem os únicos passíveis de configuração exclusiva através do diálogo” (COSTA, 1998, p. 57). O âmbito de onde o

¹⁷ Citado em ROSENFELD, 1997, p. 32.

dramaturgo deveria colher seus assuntos é a esfera da vida familiar, doméstica, cotidiana. Roubine destaca o movimento das peças dramáticas em direção a temas e situações mais próximos dos usos e costumes de seu público:

Na prática, o drama, como aliás indica o qualificativo a ele aplicado (“burguês”), se concentra na célula familiar burguesa. Este é claramente o microcosmo mais familiar para autores e para o público. O drama deve representar o(s) infortúnio(s) que ameaça(m) fraturar essa célula. Esta é a concepção de Diderot, que define o drama como “tragédia doméstica e burguesa”, e de Beaumarchais, que lhe pede para esboçar a “pintura comovente de uma infelicidade doméstica”. Até Mercier, que quer introduzir no palco todas as categorias sociais, considera que o pólo natural do drama é o “seio de uma família”. (ROUBINE, 2003, p. 67).

O tema da peça dramática deve ser adequado à sua estrutura; deve ser capaz de pôr em funcionamento seus mecanismos dialéticos internos, como um impulso inicial numa máquina que, a partir daí, realiza seus deslocamentos por conta própria. Ou, conforme Rosenfeld, “o que prevalece na seleção dramática é a necessidade de criar um mecanismo que, uma vez posto em movimento, dispensa qualquer interferência de um mediador, explicando-se a partir de si mesmo” (ROSENFELD, 1997, p. 33). Segundo seus defensores mais acirrados, uma vez que a estrutura do drama é organizada de modo tão perfeito, eterno e irrepreensível, seu mau funcionamento, quando e se acontecer, deve depender exclusivamente de uma escolha inicial inapropriada.

Dialogismo, conflito intersubjetivo, estrita causalidade e âmbito temático adequado funcionam como molas propulsoras da ação, numa dinâmica interna que faz a peça teatral funcionar por conta própria *a priori*, em total autonomia, carregando consigo todas as estruturas organizativas do mundo ficcional, incluindo aí sua concepção de espaço e tempo. A estrutura dialética do drama dota a peça teatral de uma autonomia até então inédita, a um nível que seus predecessores do neoclassicismo não tinham conseguido atingir por mais que se esforçassem em obedecer às restritivas regras de unidade que os guiavam. É por isso que Szondi encerra um dos primeiros capítulos do seu *Teoria do Drama Moderno* com a seguinte assertiva:

Enfim, a totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama. (SZONDI, 2001, p. 34).

3.2 – ESTRUTURAS DIALÉTICAS NA MÚSICA TONAL

Como vimos no Capítulo 2, mesmo não contando com um conceito como o de ação, a música também desenvolveu a noção de um movimento progressivo, ou de um direcionamento do som, e uma das possibilidades de estruturar o encadeamento dos acordes é pautar-se numa lógica causal das notas musicais, umas nascendo como que por necessidade das outras, tal como no teatro se fala em causalidade de ações. O sistema tonal foi onde esta característica mais se desenvolveu, levando a série harmônica até seu limite possível. As estruturas de linguagem da música tonal baseiam-se na idéia de preparar e criar uma tensão que deve ser resolvida para que em seguida uma nova tensão possa ser recolocada, numa lógica evidentemente dialética.

O sistema tonal inicia-se por volta do século XVI, atinge seu auge na segunda metade do século XVIII e chega a uma espécie de desagregação em meados do século XX. Nessa trajetória, inúmeras são as formas e os gêneros que floresceram dentro do sistema, mas todos estabelecidos sob uma lógica intrincada de movimentos de tensão e repouso que abarca todo o sistema. Na verdade, o sistema tonal foi formulado a partir de uma leitura possível da própria série harmônica¹⁸, o que permitiu ao sistema, entre outras questões, colocar-se como universal e eterno. Schoenberg formula a questão da seguinte maneira:

A tonalidade é uma possibilidade formal, brotada da essência mesma da matéria sonora, de alcançar uma determinada unidade graças a uma certa homogeneidade. Para se

¹⁸ Não nos aprofundaremos muito nessa questão, mas vale ressaltar que a série harmônica é derivada da observação de um fenômeno subjacente a todo som: a vibração do ar faz ressoar, junto à frequência fundamental de um som, uma série de outras frequências complementares, progressivamente mais rápidas, produzindo intervalos entre estas frequências. As escalas resultam da decupagem destes intervalos. Os gregos já estudavam essa propriedade do som, e foram eles que nos legaram a escala diatônica (de sete notas). Porém, esta não é a única possibilidade de entendimento dos intervalos harmônicos e outros povos chegaram a escalas diferentes, como a pentatônica (de cinco notas).

alcançar esse objetivo é preciso que sejam usados, no curso de uma peça musical, somente determinados sons e determinadas sucessões de sons (e tudo numa certa ordenação), de tal modo que, nesse dito som, a dependência da fundamental (a tônica) possa ser percebida sem dificuldades. (SCHOENBERG, 2001, p. 69).

Schoenberg chama a atenção aqui para um princípio básico da tonalidade, segundo o qual todos os sons devem se relacionar com uma nota fundamental, escolhida entre outras para ser o tom da peça musical, formando uma hierarquia inclusive quando esses sons entrarem em contradição com essa nota fundamental: quando uma tônica é ameaçada por uma sonoridade que não se “encaixa” com ela, isso faz com que, posteriormente, a nota tônica volte ainda com mais força.

Há, no entanto, uma nota que sobressai em meio às outras na hierarquia dos sons. O modo de dó exerce especial domínio sobre os outros dentro do sistema tonal. O cantochão medieval, abordado no Capítulo 2 e que deu origem ao sistema tonal, era marcado pela presença de seis modos, convencionalmente denominados pelos nomes gregos *lídio*, *jônico*, *mixolídio*, *dórico*, *eólio* e *frígio*. Ao longo do tempo, o modo *jônico*, que corresponde ao modo de dó, assumiu a primazia em relação aos outros, que foram progressivamente caindo em desuso até desaparecerem por completo no auge do sistema tonal clássico.

Wisnik destaca que há pelo menos duas razões para que este modo tenha sobressaído em relação aos outros, uma relacionada ao *ethos* do modo de dó e outra aos seus aspectos estruturais. Segundo este autor

o modo de dó (assim como o de fá) pode ser considerado mais ‘brilhante’ do que os modos de sol, ré, lá ou mi (estes mais austeros e, por isso mesmo, preferidos sob a vigência do canto gregoriano) (...) Trata-se justamente de uma questão de *ethos*: o brilhantismo dos modos de dó e fá reduz a inteireza das relações intervalares a dois pólos, acentuando “os luminosos movimentos ascendentes da dominante” e “deixando na sombra o cortejo fiel e devoto das subdominantes” (WISNIK, 2006, p. 137).

Uma vez que o mundo tonal é uma espécie de contestação ao espírito religioso do cantochão medieval, nada melhor que escolher entre seus modos aquele que mais se

distancia da austeridade pretendida em seus cantos, valorizando as sonoridades e intervalos mais “luminosos”.

Por outro lado, do ponto de vista de seus aspectos estruturais, a distribuição dos intervalos entre as notas no modo de dó cria uma situação perfeita para o desenvolvimento do sistema tonal. É ainda Wisnik quem comenta que “o modo de dó é também o único em que as tríades formadas sobre os graus da tônica e das dominantes são tríades maiores (...). Isso contribui também para dar maior relevo enfático à polaridade tônica/dominante na música tonal, destacando nitidamente o primeiro, o quarto e o quinto graus” (*Idem*, p. 139). Uma vez que o sistema tonal retira sua vitalidade justamente da resolução das tensões, instauradas pelas dominantes, o modo de dó apresenta-se, também por sua constituição estrutural, como mais adequado ao pleno desenvolvimento do tonalismo.

Esses elementos que compõem a tonalidade – em especial o estabelecimento de um jogo entre consonância e dissonância a partir das funções de tônica, dominante e sub-dominante – criam a possibilidade de um desenvolvimento progressivo da música, baseada numa dialética interna das estruturas do sistema. Wisnik coloca a questão nos seguintes termos:

A música tonal se funda sobre um movimento cadencial: definida uma área tonal (dada por uma nota tônica que se impõe sobre as demais notas da escala, polarizando-as), levanta-se a negação da dominante, abrindo a contradição que o discurso tratará de resolver em seu desenvolvimento. Mas a grande novidade que a tonalidade traz ao movimento de tensão e repouso (que, em alguma medida, está presente em toda música) é a trama cerrada que ela lhe empresta, envolvendo nele todos os sons da escala numa rede de acordes, isto é, de encadeamentos harmônicos. (WISNIK, 2006, p. 114).

O tonal “é o mundo da dialética, da história, do romance” (p. 114), complementa Wisnik. Instaurando crises e resolvendo-as na sequência, o sistema tonal põe em jogo consonância e dissonância e tônica, dominante e subdominante. Vejamos primeiro a questão das consonâncias e dissonâncias.

Como falamos anteriormente, harmonia é um conceito musical, tomado de empréstimo dos gregos antigos, que diz respeito à combinação das notas musicais entre si, formando o que

se chama de acorde, e às relações entre os próprios acordes numa sucessão sequencial. Consonância e dissonância são matérias da harmonia e estabelecem entre si uma relação fundamental que permite o desenvolvimento de uma direcionalidade na música tonal.

Não há como definir o que seja consonância ou dissonância de maneira categórica. Diferentes épocas da música ocidental entenderam diferentemente o que vem a ser um acorde dissonante ou consonante. Como observou Schoenberg, numa passagem já citada no Capítulo 2: “Tudo depende, tão somente, da crescente capacidade do ouvido analisador em familiarizar-se com os harmônicos mais distantes” (SCHOENBERG, 2001, p. 59). Porém, o fato inegável é que a percepção humana realmente apreende diferenças entre as vibrações das notas musicais, mesmo que sejam culturalmente construídas, e nossa tradição codificou o que seriam acordes consonantes e dissonantes em cima dessa percepção. Podemos proceder como Sadie, que define consonância no seu *Dicionário Grove de Música* como “acusticamente, a vibração concordante de ondas sonoras de diferentes frequências, relacionadas entre si pelas razões de números inteiros, grafados em corpo pequeno; perceptivamente, a harmonia sonora de duas ou mais notas juntas” (SADIE, 1994, p. 216); enquanto a dissonância é definida como “duas ou mais notas soando juntas e formando uma discordância, ou um som que, no sistema harmônico predominante, é instável e precisa ser resolvido em uma consonância” (Idem, p. 269).

No que diz respeito à presente pesquisa, no entanto, preferimos adotar a definição de Maria de Lourdes Sekeff, para quem

os termos *consonância* e *dissonância*, com sua conotação mais relativa que absoluta, já que alguns intervalos os quais nós acreditamos consonantes foram, em outras épocas, ouvidos como dissonantes, assumem no *Sistema* [Tonal] determinado perfil: a *consonância* é sentida como *repouso* e a *dissonância* como *tensão*. Esta última, com acentuada força atrativa dentro do contexto harmônico-tonal, “exigiu” resolução na *consonância* pelo menos até bem perto de nós. (SEKEFF, 1996, p. 113 e 114)

Dessa forma, no sistema tonal o princípio dinâmico da música de tensão e repouso – de que tratamos no Capítulo 2 - instala-se na relação entre os próprios acordes codificados através

da idéia de dissonância e consonância. Colocados em sequência, quando acordes perfeitos (chamados assim por que as notas que o compõem relacionam-se de maneira consonante) encontram-se com acordes dissonantes, forma-se entre eles uma relação de instabilidade, uma espécie de contraposição, que pode ou ser resolvida ou tensionada ainda mais pelo acorde seguinte. É da criação e resolução dessas tensões que nasce a linguagem musical tonal.

Como se nota também aqui, as noções de notas que soam consoantes ou dissonantes e a possibilidade de serem resolutivas ou tensionantes são eminentemente culturais, conforme comentamos anteriormente. A própria tradição na qual se filia a música tonal, vinda diretamente dos gregos antigos, entendeu estas possibilidades de maneiras diferentes ao longo da história da música. Henry Barraud lembra que “os antigos gregos consideravam a quinta como a mais perfeita das consonâncias, enquanto a terça, que nos é tão familiar, eles a ouviam como uma dissonância” (BARRAUD, 2005, p. 21), e o *Dicionário Grove de Música*, no verbete consonância citado acima, alerta que “teóricos de diferentes períodos discordam a respeito dos graus de consonância” (SADIE, 1994, p. 216). A sensação de acordes que se combinam ou se contradizem, que soam harmônica ou desarmonicamente quando colocados em sequência, é um fenômeno permutável e apreensível culturalmente.

Porém, o que é inegável é que nossa tradição musical ocidental codificou uma forma de funcionamento do mecanismo tensão-resolução através do estabelecimento dos conceitos de acordes consonantes e acordes dissonantes, que funcionou durante séculos. É Henry Barraud quem descreve o fenômeno das tensões e suas resoluções na música ocidental da seguinte maneira:

Muito rapidamente se percebeu a riqueza sonora e o grande valor expressivo que se poderia extrair da associação, aos acordes consonantes de três sons, de um quarto, depois, muito mais tarde, de um quinto som, os quais criavam inevitavelmente na agregação ouvida uma dissonância (...) esta nota dissonante acrescentada à harmonia engendrava aí uma espécie de fenômeno, seja de atração, seja de repulsão, que atuava entre ela e uma das outras notas do acorde. Estas duas notas tendiam, então, ou a voltar-se uma para a outra, ou a se repelir, e era isso que acontecia com o auxílio do acorde seguinte. (BARRAUD, 2005, p. 26 e 27).

Percebe-se que a chave do mecanismo está no entendimento de que os acordes entram em tensão, em uma espécie de desacordo. Num primeiro momento da música tonal, houve a tendência a se usar exclusivamente os acordes tidos como consonantes para, só mais tarde, se perceber as vantagens da utilização, em uma sequência de notas, dos acordes dissonantes, funcionando como verdadeiras alavancas do som, empurrando a música sempre para a exploração de novos territórios tonais.

Dessa forma coloca-se a base para o desenvolvimento de uma direcionalidade progressiva na música: o estabelecimento de tensões, instabilidades, impasses e suas consecutivas resoluções para abrir caminho novamente a outras tensões. Esse princípio alcançou o estatus de estrutura de linguagem musical através de um longo processo de codificação do sistema tonal, onde convencionou-se paulatinamente o que seria consonância e dissonância. Conforme nos indica Schoenberg, o uso da dissonância “deve no início ter sido algo pouco a pouco possibilitado (...) Imagino que seu primeiro uso deve ter sido somente de passagem” (SCHOENBERG, 2001, p. 93). O mesmo autor destaca, posteriormente, que a dissonância entra definitivamente no sistema:

Estar-se-á, assim, familiarizado com a idéia de que o tratamento da dissonância não é uma coisa tão perigosa, e de que as obras mestras quase permitem a formulação da seguinte lei: a dissonância terá que ser resolvida, ou seja: a um acorde dissonante tem que seguir outro acorde qualquer. (SCHOENBERG, 2001, p. 209).

O que ocorre com a música tonal é que a lógica tensão-resolução, baseada na convenção da necessidade de resolução dos acordes dissonantes (de que a música estaria incompleta se terminada sobre a dissonância), instaura-se e toma conta de todo o sistema. E em nenhum outro lugar esse mecanismo de tensão-resolução pode ser tão bem percebido quanto quando ocorre a presença do fenômeno do **trítono**.

O trítono tem uma trajetória única na história da música e é exemplar como mecanismo de tensão-resolução de que vínhamos falando. Tecnicamente, o trítono é um intervalo de três tons e funciona como a antítese da 8ª, dividindo-a exatamente ao meio, sendo também igual

à sua própria inversão. Esses elementos conferem ao trítono a característica de um intervalo extremamente instável, soando como uma **dissonância perfeita**, se assim pudermos nos expressar. A instabilidade que o trítono causa numa sequência de acordes é tão grande que na Idade Média, com sua concepção de mundo feudal e religiosa ligada à idealização de uma perfeição divina que não pode ser abalada, o intervalo ficou conhecido como *diabolus in musica* e era evitado e contornado no canto gregoriano por uma série de expedientes composicionais¹⁹.

A ironia na trajetória do trítono é que é exatamente a partir de sua aceitação numa composição que o sistema tonal se torna possível. Um intervalo com tamanho poder de instabilidade não poderia passar despercebido pelos compositores do século XVI, oferecendo um impulso sem precedentes à lógica tensão-resolução da música. A título de curiosidade, José Miguel Wisnik compara a aceitação do *diabolus in musica* no sistema tonal, e que o levará à sua posição hegemônica no mundo por vários séculos, com o mito de Fausto e sua venda da alma ao diabo para alcançar fama e poder. O trítono, por seu poder de tensão e exigência de resolução, simboliza como nenhum outro o sistema tonal que daí surgiria:

O trítono, sistematicamente negado, emergira como a dobradiça de um novo sistema baseado na regulação harmônica das trocas entre tensão e repouso. Pois o balanceamento cadencial entre a dissonância tritônica e sua resolução desenhará a própria abóbada da música tonal. **A resolução do trítono** no acorde equivale igualmente à formulação da perspectiva na pintura. (Grifo no original. WISNIK, 2006, p. 110).

O mecanismo tensão-resolução pode ser percebido em outras esferas do sistema, entre os quais figura com especial importância a das modulações. Aqui, a lógica de tensionar as notas para criar o efeito de resolução passa a vigorar entre as funções da tônica, da dominante e da subdominante (Schoenberg entende a modulação exatamente como um jogo entre essas três funções).

¹⁹ Sobre o trítono como *diabolus in musica*, Ver Dicionário Grove de Música, verbete trítono. Também O Som e o Sentido, de José Miguel Wisnik, p. 81-83 e 108-110, de onde também retiramos a explicação técnica

A modulação é um recurso aparentemente simples da composição de músicas no sistema tonal: uma música que começa num determinado tom passa para outro mais ou menos na sua metade exata, com o intuito de retornar mais à frente à tonalidade inicial, que reaparecerá reforçada com este movimento. A tensão-resolução amplia sua influência e toma conta de toda a estrutura da música. Henry Barrauld descreve o mecanismo de tensão que surge a partir da modulação nos seguintes termos:

Cada vez que, por um encadeamento harmônico (...) ou por qualquer outro artifício, um compositor passa de uma tonalidade para outra, faz o que se chama uma modulação. E isto se aproxima do que faz um pintor quando faz vibrar duas cores opondo uma à outra. (BARRAULD, 2005, p. 24).

Se numa sequência de acordes as notas tidas como dissonantes colocam em tensão as consonantes, na modulação é a nota tônica da música, o seu tom, que está sempre a ponto de “migrar para outro lugar”, de criar, por dentro de si mesmo, uma outra tonalidade que ameaça colocar-se como fundamento da peça musical. Esse jogo de tensões e resoluções, agora instaurado na estrutura da peça através da colocação da tônica em estado de alerta, dará à música tonal um dinamismo surpreendente, consumando-se uma intrincada rede de dependências harmônicas onde a supremacia da tonalidade fica sempre garantida. Schoenberg explica a vitalidade do sistema tonal a partir desse princípio de modulação da seguinte forma:

Assim, todo acorde situado junto ao som fundamental possui tanto a tendência de seguir caminho como a de retornar a ele. E, se deve surgir vida, se deve nascer uma obra de arte, então há que interessar-se por esse conflito gerador do movimento. A tonalidade tem que romper com o perigo de perder sua soberania, dar uma oportunidade aos desejos de independência e possibilitar que atuem as aspirações de rebelião, deixá-los obter vitórias, conceder-lhes eventualmente o alargamento de suas fronteiras, pois um dominador apenas sente prazer dominando os vivos; e os vivos querem a rapina (...) E assim se explica o afastamento do som principal como uma necessidade desse mesmo som (...) Mesmo o completo abandono da tonalidade revela-se um recurso para tornar

mais esplêndida a vitória do som fundamental. (SCHOENBERG, 2001, págs. 224 e 225).

Os grandes compositores da música tonal utilizaram-se do recurso da modulação até seus limites possíveis. Mozart chega mesmo a brincar com o sistema, inserindo uma espécie de ironia na trama rigorosa de suas modulações; Beethoven exerce domínio tão completo da linguagem que consegue, fazendo da modulação o fundamento de sua arte, compor suas melhores obras em completa surdez.

Podemos finalizar a explicação de como a música tonal apresenta uma estrutura dialética através do exemplo da forma musical da sonata, utilizando-nos, para tanto, de outro segmento do livro de José Miguel Wisnik *O Som e o Sentido*, não por acaso intitulado *Sonata Dialética*. Segundo o autor, a sonata é reconhecidamente a forma pela qual o estilo clássico elaborou o processo de transformações internas e progressivas de um tema inicial. Trabalhada por diversos nomes ao longo do tempo, desemboca numa forma totalmente estruturada num período áureo que vai de 1760 a 1820 (período em que viveram Haydn, Mozart e Beethoven).

Segundo Wisnik, os românticos estabeleceram o formato da sonata clássica que ficou cristalizada no ensino musical, podendo ser descrita esquematicamente da seguinte forma:

Trata-se de uma forma que começa por uma exposição de dois temas, seguidos de um desenvolvimento de relações entre os dois, que desemboca por sua vez na re-exposição. Esse esquema triádico, de uma simetria do tipo A-B-A', teria ainda, como mostram os manuais, uma particularidade indispensável: depois da exposição do primeiro tema, e ainda na parte A, ocorre uma ponte modulatória para a área dominante, onde se dá o segundo tema, numa nova tonalidade que entra em tensão com a tonalidade inicial, na qual ocorrera o primeiro tema. O desenvolvimento (B), que ocorre por fora da região da tônica, só reconduz de volta a ela na entrada da re-exposição (A'), quando os dois temas são expostos, agora na mesma tonalidade original. **Com isso a sonata dá lugar a um drama tonal de cunho modulatório, pois através do seu desenvolvimento ela leva elementos que estão em regiões harmônicas diferentes a se encontrarem, “conciliados”, numa região comum.** (Grifo meu. WISNIK, 2006, p. 150).

A sonata seria, portanto, o resultado da junção dos procedimentos mais utilizados e consumados do tonalismo, ampliados aqui de modo a estruturarem toda a dimensão da peça musical. Ou ainda, segundo as palavras de Wisnik, “podemos perceber o arco da sonata como uma amplificação, elevada ao nível da forma, daquilo que a cadência tonal realiza no nível da frase: repouso-tensão-repouso”. (Idem, p. 152).

Além disso, a referência a um “drama tonal de cunho modulatório” deixa transparecer que o autor de *O Som e o Sentido* percebe a mesma relação entre música tonal e drama que vimos desenvolvemos até aqui. A expressão *drama* é utilizada na exposição de Wisnik na medida em que é o conceito que melhor exemplificaria o processo da sonata: um conflito de forças que se enfrentam e que desemboca em um terceiro elemento; cada tema apresentado numa tonalidade, como que assumindo um personagem, uma vontade; e o mecanismo de uma estrutura lógica que, uma vez posto em movimento, deve desenvolver-se até a conclusão final. “A música instrumental oferecia pela primeira vez a impressão de estar ‘falando’, mesmo sem palavras, e de estar ‘contando uma história’ cujos personagens não seriam senão células sonoras em transformação”, nos diz Wisnik em uma outra parte (Idem, p. 152). Drama e música tonal encontram-se, dessa forma, profundamente relacionados por suas estruturas dialéticas internas.

3.3 – ANTIDIALÉTICA

Drama e sistema tonal são exemplos de formas artísticas que se colocaram a serviço de um discurso ideológico sobre o Progresso – a crença no crescimento e na evolução social sempre em linha reta, sempre suplantando etapas anteriores. Vemos, através de seus mecanismos internos estruturados para funcionarem autonomamente a partir do impulso inicial do dramaturgo ou do compositor, uma vocação inerente para uma superação de etapas sem fim; as linguagens artísticas voltadas para frente, para a exploração de terrenos desconhecidos, para uma procura permanente que só encontra repouso/desfecho à custa de um percurso muitas vezes longo, com a subordinação de todo tema, de todo conteúdo, de todo material, de todo assunto às suas formas testadas e já consolidadas. Por meio de suas estruturas dialéticas, colonizaram o ambiente artístico por séculos e promoveram uma

implacável racionalização do ato representativo e do campo sonoro. Acompanham nisso o imaginário coletivo europeu-ocidental que, desde a época do surgimento das linguagens do drama e do tonalismo, entende o mundo como um imenso terreno pronto a ser tomado, dominado, colonizado, civilizado.

No drama e no tonalismo, ação e direcionalidade musical foram transformados em um “fio lógico em que se distinguem claramente o ‘antes’ e o ‘depois’ na linearidade do tempo” (WISNIK, 2006, p. 132), baseados na dialética da causalidade de ações e na tensão-repouso de acordes. As palavras de Wisnik sobre o sistema tonal, de que ele realiza “um traço da própria idéia ocidental de arte na sua versão clássica: a integração exhaustiva das partes ao todo” (Idem, p. 152), podem muito bem ser estendidas ao drama, no qual, assinala Rosenfeld, “cada cena é apenas elo, tendo seu valor funcional apenas no todo” (ROSENFELD, 1997, p. 32). Ambos realizam o movimento resolutivo de diferenças, integrando-as na estrutura de funcionamento de suas linguagens, e expressam, dessa maneira, uma inegável confiança no progresso, no indivíduo e em seu mundo íntimo.

Porém, à medida que drama e sistema tonal se desenvolveram e expandiram seu domínio por todos os cantos do teatro e da música, também suas fronteiras iam sendo alargadas, de forma a que chegaram aos seus limites por volta do final do século XIX e início do século XX. De tão estruturados e estruturadores, drama e tonalismo deixaram de ser dialéticos: eles se distanciam da ação humana por se tornarem excessivamente autônomos; perderam a capacidade de expressar a vontade, a experiência e a sensibilidade de seus contemporâneos.

O sistema tonal, tendo vivido um período áureo de máximo equilíbrio e de realizações vigorosas, entra num momento de saturação que o leva a uma espécie de desagregação claramente afirmada por compositores já nas primeiras décadas do século XX. Segundo Wisnik,

na metade do século XX atinge-se os confins da série harmônica, e não é à toa que, na esteira desse fato (...) a própria idéia de progresso ilimitado deixe de exhibir, como linha de força ideológica, aquela mesma auto-suficiência de que se investira até então”. (WISNIK, 2006, p. 117).

O que pode ser dito do sistema tonal é que a lei de levar as tensões à resolução custe o que custar atingiu seu limite e perdeu gradativamente sua força. Se a dissonância, inicialmente preterida em nome dos acordes consonantes, foi paulatinamente admitida na música ao longo dos tempos, é ela que reina soberana em composições nos confins do tonalismo. Tensões sobre tensões, não necessariamente resolvidas. Os compositores cedem à tentação de levar as modulações cada vez mais longe, até o ponto em que elas deixam de se relacionar com a tonalidade inicial. Os ouvintes passam a achar desnecessária a resolução das tensões. É ainda Wisnik quem nota que “o acirramento dos procedimentos de tensão conduz o sistema ao limite do seu equilíbrio (...) os eixos polarizadores vão se diluindo cada vez mais, e dissolvendo-se sob a dinâmica da perpétua instabilidade”. (WISNIK, 2006, p. 142)

O tonalismo se desgasta pela exaustão e pela ampliação máxima dos seus limites, desestabilizando a rigorosa hierarquia de procedimentos tonais instaurada durante séculos. Henry Barrauld oferece uma leitura lapidar sobre como a música se encontrava nos momentos derradeiros do sistema tonal e às vésperas do período moderno:

Estamos, portanto, diante de um material sonoro movediço, totalmente maleável, em grande parte esvaziado de sua ossatura, no qual apenas o gosto e a vontade do autor decidem sobre o encadeamento dos componentes do seu discurso. O que equivale a dizer que entre os doze sons que compõem nossa escala do Ocidente, nada mais a orienta para determinada seleção, de preferência a qualquer outra. Esta é a situação da qual, mais tarde, Schoenberg partirá para formular o sistema dodecafônico. (BARRAUD, 2005, p. 49)

Enquanto isso, o drama também vive seu período terminal. A forma dramática se decompõe por pressões tanto externas como internas à sua estrutura, entrando em contradição com os temas que passam a interessar dramaturgos, diretores e espectadores. A inadequação de tais temas aos preceitos muito fechados do drama acaba por romper com a antiga forma, abrindo espaço para o surgimento de vertentes teatrais voltadas para a experimentação de outras formas.

Essa é, esquematicamente, a posição de Peter Szondi que, em *Teoria do Drama Moderno*, realiza uma poderosa análise sobre os motivos e consequências da decomposição do drama, tendo influenciado diversos outros pesquisadores – Anatol Rosenfeld e Iná Camargo Costa são dois deles, para nos mantermos entre as referências utilizadas nesta dissertação, que desenvolveram suas pesquisas no Brasil.

Baseado na teoria dos gêneros e declaradamente influenciado por Hegel, Lukács e Adorno, o autor defende a existência de um período intermediário entre a forma dramática e a épica que lhe substitui posteriormente, caracterizada por uma profunda contradição interna na forma dramática. Tal contradição diz respeito aos temas que passam a colocar em questão princípios fundamentais para a forma do drama, tais como um voltar-se para o tempo passado, desestabilizando o preceito de eterno tempo presente do drama, e o interesse cada vez mais acentuado por situações que exigem referência a universos extra-subjetivos, como a temática social e as condições políticas e econômicas. Assim, “o drama do final do século XIX nega em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, quer continuar a enunciar formalmente: a atualidade intersubjetiva”. (SZONDI, 2001, p. 92).

É verdade que Szondi vê o processo de decomposição do drama a partir de uma única perspectiva, a progressiva adoção de recursos próprios do gênero épico no teatro, resultado de sua opção por uma análise baseada na teoria dos gêneros literários. O autor está interessado em como a dramaturgia épica se consolida por sobre os destroços do dramático, entendendo o teatro épico como o substituto histórico do drama na trajetória do teatro. Por isso irá utilizar-se enormemente de parâmetros erigidos por Bertolt Brecht como guia de análise do declínio do drama. Daí a valorização de elementos como o voltar-se para o passado (a chamada historicização, que tanta importância tem para Brecht) e a tematização do social, da política e da economia, que necessariamente rompem com o caráter intersubjetivo do diálogo dramático.

É inegável que as novas formas que começam a vir à tona no fim do período dramático são caracterizadas em maior ou menor grau pela introdução de elementos épicos. Porém, é

verdade também que nem todas as vertentes que surgiram depois do drama encaram o épico como a questão central para o teatro. O simbolismo é um exemplo evidente.

Isso não invalida a análise de Szondi acerca dos motivos da decadência do drama. De fato, foi a pressão dos novos temas que implodiu a forma dramática por dentro, exigindo novos meios de expressão. “Os conteúdos, desempenhando uma função formal, precipitam-se completamente em forma e, com isso, explodem a forma antiga”. (SZONDI, 2001, p. 95).

No entanto, da perspectiva que adotamos nesta dissertação, um outro fator importante que caracteriza a decadência do drama é que o conflito deixou de ser a questão principal e o desfecho não é mais necessariamente conclusivo, tal como o princípio formal da resolução das tensões deixa de ser o carro chefe na música. Além disso, o teatro épico, de Brecht e de um conjunto de outros autores/diretores, representa uma inovação também na medida em que este teatro joga com a questão ficção/manifestação de um ato presente: o distanciamento pode também ser entendido como uma alusão ao presente imediato do espectador. Ao referir-se ao passado, o distanciamento não deixa de expor a evidência de uma ação externa à fábula existindo no próprio acontecimento teatral: a ação de mostrar a fábula, acontecendo diante de nossos olhos espectadores.

Muitos dos espetáculos teatrais dos tempos atuais, que não seguem os preceitos de uma forma dramática muito fechada, não fazem se não ampliar a participação de uma ação externa inaugurada pelo modernismo do final do século XIX e início do século XX. É como se a unidade de ação na fábula fosse substituída por uma outra unidade, superior, incontornável, material; a do espetáculo teatral em si, em que atores e espectadores se encontram frente a frente.

Não se pretende, aqui, chegar até esse ponto, mas veremos como a desagregação do drama e do sistema tonal também apresentam paralelos claros.

4 - BREVE PASSADA POR UMA GRANDE PASSAGEM

*Assim nossa consciência se acovarda
E o instinto que inspira as decisões
Desmaia no indeciso pensamento;
E as empresas supremas e oportunas
Desviam-se do fio da corrente
E não são mais ação. Silêncio agora!*

William Shakespeare, em Hamlet

4.1 – DRAMA MODERNO E ALÉM

O renomado estudo de Peter Szondi, *Teoria do Drama Moderno*, foi incorporado à tradição crítica brasileira, de Anatol Rosenfeld a Iná Camargo Costa, pelo seu viés de descrição do drama em direção ao épico, como “a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática”, segundo José Antônio Pasta Júnior na apresentação à edição brasileira (SZONDI, 2001, p. 14). No entanto, não seria errôneo afirmar que, ao analisar a transformação histórica por que passou o drama a partir da segunda metade do século XIX, Szondi acaba levantando elementos que marcam também trajetórias não-épicas no teatro, que continuaram gerando experimentações formais, mesmo depois das inovações épicas terem sido incorporadas ao edifício teatral. Parte considerável das características que compõem o teatro contemporâneo ainda deve muito exatamente às transformações que se evidenciaram no período examinado com rigor em *Teoria do Drama Moderno*. O fato é que estamos, na atualidade, além dos limites em que este autor se encontrava quando da escrita de seu livro - a saber, o teatro épico -, e é dessa perspectiva que abordaremos seu estudo.

Na verdade, a crise do drama abordada por Szondi pode ser descrita como uma crise na estrutura de funcionamento **da ação no teatro**, aspecto com o qual vínhamos lidando desde o Capítulo 2. De fato, nos exemplos utilizados em *Teoria do Drama Moderno* a questão da ação sempre reaparece como um elemento importante. Szondi vai definir a crise do drama como fruto de uma contradição entre forma e conteúdo: novos temas, que não se enquadram nas rígidas normas da forma dramática, começam a forçar mudanças nessa

estrutura. No drama, forma e conteúdo garantiam sua harmonia justamente na ação dramática – é por isso que a escolha do tema revestia-se de tamanha importância para o drama. Uma vez que esse par entrou em contradição, é a própria estrutura de ação que se desestabiliza e sofre mudanças profundas. Os dramaturgos analisados pelo autor - sejam aqueles que incorporaram a crise do drama, os que tentaram salvá-lo ou os que optaram por tentar superá-lo - já não conseguem expressar seus temas de forma fechada, causal, com uma ação ocorrendo em função de outra. É a ação que se fratura e que vai definir a maneira pela qual a crise se instaura no drama.

Nos exemplos que Szondi oferece sobre isso já é possível perceber uma série de elementos que irão constituir e caracterizar o teatro contemporâneo. Sobre Ibsen, defende que seu material é o passado: “não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo” (SZONDI, 2001, pág. 91), e é na ação que se percebe esse exílio no passado:

a funcionalização dramática, que geralmente está voltada à elaboração da estrutura causal e final de uma ação unitária, tem de lançar pontes sobre o abismo existente entre o presente e um passado que escapa à presentificação. Raramente Ibsen conseguiu que a ação presente estivesse à altura temática da ação evocada, que se unisse com ela sem solução de continuidade (SZONDI, 2001, pág. 45).

Peter Szondi mostra como a categoria de ação vai progressivamente se esvaindo da dramaturgia dramática em crise. Um ponto crítico claro desse esvaziamento está em Tchekhov, cuja dramaturgia é caracterizada pela “recusa à ação e ao diálogo – as duas mais importantes categorias formais do drama -, a recusa, portanto, à própria forma dramática” (idem, pág. 49). A ação dramática, o desenrolar de uma situação inicial em outras e que nasce diretamente do conflito entre as personagens, praticamente já não existe mais:

A peça *Três Irmãs* mostra rudimentos da ação tradicional (...) essa justaposição dos momentos da ação, sem nexos precisos, e sua articulação em quatro atos, desde sempre reconhecida como pobre em tensão, bastam para revelar a posição que lhes cabe no todo da forma: sem significado real, elas são inseridas para conferir à temática um pouco de movimento que possibilite o diálogo (SZONDI, 2001, págs. 49 e 50)

Strindberg se mostra um caso ainda mais claro desse esvaziamento. Sua dramaturgia subjetivista abandona as estruturas dialéticas que marcavam o drama e desloca o diálogo, de um plano concreto entre dois personagens, para um “processo psíquico interno”. Dessa forma, sobre a peça *O Pai*, Szondi afirmará que

esse deslocamento tornará sem sentido inclusive a exigência das três unidades, ainda estritamente observada em *O Pai*. Pois sua função no drama genuíno consiste em destacar (...) o curso puramente dialético e dinâmico dos eventos (...) Mas aqui a obra baseia-se não na unidade da ação, mas na do ego de sua personagem principal. A unidade de ação torna-se inessencial [*sic*], se não até mesmo um obstáculo para a representação do desenvolvimento psíquico. A continuidade sem lacunas da ação não representa nenhuma necessidade (SZONDI, 2001, pág. 56)

Strindberg realiza deslocamentos que se fazem presentes ainda em nossa contemporaneidade: a perspectiva pessoal definindo a peça, a atenção voltada para o caráter do personagem em vez da ação (numa inversão do esquema aristotélico), a fragmentação da dramaturgia. Este último aspecto está muito bem exemplificado no que Szondi chamou de “técnica de estação” e que define a dramaturgia strindberguiana em sua fase madura:

A dramaturgia subjetiva leva, além disso, à substituição da unidade da ação pela unidade do eu. A técnica da estação dá conta dessa substituição dissolvendo o continuum da ação em uma série de cenas. As diferentes cenas não estão em uma relação causal, não engendram, como no drama, umas às outras. Antes, elas parecem pedras isoladas, enfileiradas no fio da progressão do eu. (SZONDI, 2001, pág. 60).

Sobre Maeterlinck, o autor de *Teoria do Drama Moderno* afirma que, em suas peças, é a morte inexorável que figura como o grande personagem. Sendo assim,

nenhum ato a provoca, ninguém tem de responder por ela. De uma perspectiva dramática, isso significa a substituição da categoria de ação pela de situação. E por ela deveria ser denominado o gênero que Maeterlinck criou, pois essas obras não têm o seu essencial na ação, ou seja, já não são mais “dramas”, na acepção original do termo grego. (SZONDI, 2001, pág. 70)

A situação, em lugar da ação, assume pela primeira vez preponderância no teatro. Nota-se, nesse exemplo, como certas categorias fundamentais ao período contemporâneo do teatro surgem justamente da crise do drama descrito por Peter Szondi. Não por acaso, Hans-Thies Lehmann dirá do teatro por ele caracterizado como “pós-dramático” que “a categoria adequada para o novo teatro não é a de ação, mas a de estado ou situação” (LEHMANN, 2007, pág 113).

A obra de Szondi prossegue oferecendo diversos exemplos de crise, tentativas de salvamento e de superação da crise do drama²⁰ que têm em comum o fato de que a categoria de ação sofre mutações que a jogam para terrenos muito distantes daquela que ocupava no esquema tradicional do drama. Não nos alongaremos mais no exame do livro de Peter Szondi. Os exemplos utilizados até o momento nos parecem suficientes para que tenha ficado claro que a crise do drama focalizada por esse autor se manifesta prioritariamente na categoria da ação.

Para além das obras denominadas por Szondi de *Dramas Modernos* encontraremos outros dramaturgos que rompem com a noção de ação dramática e a fazem avançar sobre novos terrenos. Bertolt Brecht, certamente, é um dos mais importantes, pelo impacto que sua obra criou e pelo esforço teórico monumental a que se dedicou no sentido de superar a forma dramática²¹. Sua obra é testemunha de um enorme esforço, tanto prático quanto no campo

²⁰ Uma das características particulares do trabalho de Szondi é a elaboração de um estudo que, segundo suas próprias palavras, “*se distingue das interpretações correntes relativas a uma sucessão imediata dos dois estilos [referindo-se, aqui, ao drama e ao épico]. Pois esta teoria insere entre os dois períodos um terceiro, em si contraditório, colocando assim as fases de desenvolvimento no ato ternário da dialética de conteúdo e forma*” (SZONDI, 2001, pág. 95). Além de Ibsen, Tchekhov, Strindberg e Maeterlinck, como dramaturgos que incorporam em suas obras a crise do drama, Szondi ainda se refere a Hauptmann. No período de tentativas de salvamento do drama - a referida fase intermediária -, o autor examina as características do naturalismo e de peças por ele chamadas de “conversação”, bem como peças de um único ato, e ainda aquelas marcadas pelo confinamento e o existencialismo. Ao terceiro período, entendido por ele como de tentativa de superação do gênero dramático, estão guardadas considerações ao expressionismo, ao encenador Piscator e a autores como Brecht, Bruckner, Pirandello, Eugene O’Neill, Thornton Wilder e Arthur Miller.

²¹ É verdade que Peter Szondi tem em mente justamente Brecht ao afirmar que o drama caminhou em direção ao épico, mas é verdade também que dedicou poucas páginas a ele em seu livro. A esse respeito, José Antônio Pasta Júnior escreveu, na apresentação da edição brasileira de Teoria do Drama Moderno, que “é no mínimo curioso que Szondi passe de modo tão célere e francamente redutor justamente pelo dramaturgo que colocou sua obra sob a rubrica englobante de ‘teatro épico’ (...) seu enfoque de Brecht praticamente se resume ao comentário do conhecido esquema de oposição entre forma ‘dramática’ e ‘épica’ de teatro (1931), eximindo-

das idéias, voltado à superação das formas teatrais que há muito já haviam perdido sua força e prossegue, ainda em nosso tempo, inspirando criações e reflexões inovadoras no campo teatral. De toda a sua imensa produção escrita, interessa a esta pesquisa as transformações que sua dramaturgia irá introduzir no que diz respeito especificamente à ação.

Brecht irá se voltar para tradições teatrais que se formaram à margem do desenvolvimento do teatro dramático - ou “teatro aristotélico”, como ele costumava chamar: o teatro medieval, o teatro chinês e o teatro realizado nas feiras. Até a observação de cenas cotidianas de rua, que dificilmente seriam consideradas como teatro, serviram de inspiração para seu trabalho. Formalmente, o resultado dessa guinada para além do drama é que sua dramaturgia tenderá a aprofundar a prática da fragmentação, criando cenas autônomas que se opõem mutuamente, sendo essa uma das formas em que se instaura o famoso “distanciamento” na estrutura da dramaturgia.

Assim, em *Pequeno Organon para o Teatro*, um de seus textos mais conhecidos e escrito já numa fase de maturidade, Brecht afirma:

Como não podemos solicitar o público a lançar-se na história, como se fosse um rio, e a deixar-se levar à sua deriva, os episódios individuais devem ser interligados de tal forma que suas junturas sejam facilmente notadas. Esses episódios não devem seguir-se imperceptivelmente, mas devem dar-nos a possibilidade de interpormos nossos juízos críticos (...) As diversas partes da história devem ser cuidadosamente contrapostas, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro de uma peça (BRECHT, 1967, pág. 214).

O resultado da técnica de opor pequenas cenas numa estrutura maior de uma peça é evidentemente a descontinuidade da ação, cuja progressão deixa de ser inexorável, passível de ser detida, sem necessariamente caminhar para um final incontornável, ainda que

se de exames mais detalhados” (2001, pág. 18). É por isso que, na presente pesquisa, quando os escritos de Brecht não foram usados diretamente como referência, outros comentadores do trabalho brechtiano foram procurados como base.

surpreendente. De fato, a dramaturgia de Brecht está repleta de exemplos desse tipo de descontinuidade da ação. Gerd Bornheim comenta, sobre isso, que se trata

de fazer aqui com que cada cena valha por si mesma, ou seja, os textos de Brecht se apresentam como um conjunto de cenas mais ou menos soltas, mais ou menos independentes. Claro que a soltura total nem é almejável, já que tudo gira em torno de um mesmo “assunto”, mas cada cena é tratada como se constituísse um todo mais ou menos livre (...) a divisão em atos é completamente suspensa e a ação dramática se compõe desdobrada numa sequência de quadros. (BORNHEIM, 1992, pág. 326).

A fragmentação da dramaturgia brechtiana não é fruto de mera vaidade estilística, nem significa que o autor considere que seus personagens vivam num mundo sem sentido, onde as ações humanas resultam em nada porque perderam o significado. Muito pelo contrário, sua intenção era fazer emergir a realidade que se encontra por trás das ações humanas: as relações sociais. Para que essa realidade surja por detrás das ações cotidianas, Brecht realizará uma alteração bastante marcante numa das bases capitais da ação dramática: o princípio da causalidade.

A causalidade que imperava no drama, com uma ação nascendo de dentro da outra por uma necessidade da própria cena, se não é abolida é, ao menos, profundamente modificada por Brecht. A dramaturgia fragmentada em cenas “mais ou menos soltas” é resultado de uma compreensão de causalidade bastante diferente daquela do drama: as ações humanas não podem mais ser apresentadas unicamente como um embate entre personagens iguais; antes, elas correspondem ao embate de categorias sociais.

Brecht falará, inúmeras vezes e de variadas formas, sobre essa nova compreensão de causalidade. Assim, em *O Assunto e a Forma*, texto de 1929, o autor afirmará que “as catástrofes de hoje não se desdobram em linha reta, mas em crises cíclicas (...) o destino não é mais um poder único e coerente; antes, existem campos de força que podem ser vistos irradiando-se em direções opostas” (BRECHT, 1967, pág. 47). Ou ainda no texto *Conteúdo Novo – Forma Nova*, de 1953, podemos ler que “também os conflitos se desenrolam de modo diverso daquele a que o teatro nos acostumou. A forma dos conflitos entre indivíduos

– na verdade, esses conflitos constituem a base da obra dramática – se transformou profundamente” (BRECHT, 1967, pág. 260). A questão da causalidade continua sendo importante, mas ela é posta como que de cabeça para baixo: não são as ações causais representadas no palco que prendem nosso interesse, mas a descoberta de como funciona e como se pode dominar a causa das ações humanas fora do teatro. A fábula, para Brecht, continua sendo a base de seu teatro, mas ocupando um espaço diferenciado. Nas *Notas Sobre a Ópera dos Três Vinténs*, de 1931, Brecht notará exatamente como a linearidade das ações dramáticas impossibilita uma leitura ampla sobre a peça representada:

Esta mania de tudo subordinar a uma idéia, esta tendência de lançar o espectador dentro de um dinamismo linear que o impede de examinar uma coisa sob todos os seus aspectos devem ser recusadas pela nova dramaturgia. É necessário introduzir na literatura dramática o uso das notas explicativas e dos textos comparados. (BRECHT, 1967, pág. 68)

Lembremos que o conflito, o motor do drama, coloca a exigência estrita de causalidade no cerne da ação, uma vez que os personagens devem resolver entre si suas diferenças - ou entre estes e o mundo ficcional - sem recorrer a nada que não figure no âmbito da ficção que está sendo apresentada. O que move a ação são as forças divergentes internas à peça. Se as ações humanas são apresentadas como fruto de um mecanismo que corre por si só, como no caso do teatro dramático com sua estrutura dialética que “vive sob a categoria da causalidade”²², então o ser humano é mostrado como incapaz de interferir em sua história. Sua trajetória é apresentada como fruto de forças sobre as quais não tem capacidade alguma de intervir. E o teatro, agora, deve mostrar o mundo de maneira que ele seja manejável; tal é a tarefa a que Brecht se impõe, como evidencia no texto *O Teatro Experimental*, de 1939:

O homem de hoje em dia pouco sabe das leis que regem sua vida (...) O homem de hoje em dia, que vive em um mundo em vias de uma rápida transformação, e que se transforma rapidamente por seu turno, não possui desse mundo uma imagem justa e que lhe permita agir com oportunidades de sucesso (BRECHT, 1967, pág. 132).

²² Correspondência de Schiller a Goethe da última década do século XVIII, citado em ROSENFELD, 1997, pág. 32.

Dominar a causalidade dos fatos e das ações. Toda a arte da composição de peças torna-se, para Brecht, uma questão de saber lidar com a causalidade de forma que o interesse do público seja suscitado em relação a essa causalidade. Sobre isso, Gerd Bornheim cita um texto intitulado *A causalidade da dramaturgia não-aristotélica*, que Brecht deve ter escrito por volta de 1939²³, no qual proclama que a causalidade não deve desaparecer do teatro, no entanto afirma que

alcançamos simplesmente uma nova definição de causalidade (...) O que nos interessa são os movimentos das massas, somente em relação a elas podemos alcançar predições de tipo satisfatório, e é aqui que procuramos a legalidade causal (...) A causalidade só aparece de modo forçoso em grupos humanos maiores, nas classes. Esta dramaturgia dirige-se ao espectador isolado na medida em que ele é membro da sociedade (Brecht, citado em BORNHEIM, 1992, págs. 231 e 232).

E Gerd Bornheim conclui dessa afirmativa que

para Brecht a causalidade continua sendo interpretada como linear: A é a causa de B, e o que lhe interessa é torná-la clara, submissa à eficácia da transparência cênica (...) em princípio, a causa funciona sempre, mas, enquanto ligada sem mais no indivíduo, como se ele não tivesse bastidores, ela se torna confusa, excessivamente complicada e, em definitivo, inaproveitável para a arte. Já ao nível da massa as coisas mudam de figura, e clareia-se a causalidade. (BORNHEIM, 1992, págs. 231 e 232)

Parece-nos que a questão da causalidade, assim colocada, liga-se diretamente ao par, ao mesmo tempo complementar e contraditório, da identificação-distanciamento, um tema central para o pensamento brechtiano. O que gera a identificação é o mundo fechado do teatro dramático, que funciona por si mesmo através de sua estrutura causal de ações, que “graças à sugestão artística que ela pode criar, confere às afirmações mais assombrosas sobre as relações entre homens, a aparência de verdade” (BRECHT, 1967, pág. 134).
Através do mecanismo de causalidade

²³ Este texto, até onde foi possível verificar, não está traduzido para o português.

a arte pode então construir seu mundo próprio sem a necessidade de fazê-lo coincidir com o mundo real; e este privilégio, deve-o a um fenômeno singular: a identificação do espectador com o artista e, por isso mesmo, com os personagens e os fatos em cena. (O Teatro Experimental, em BRECHT, 1967, págs. 134 e 135)

Em contrapartida, o distanciamento pode ser entendido, de uma outra maneira, exatamente como o distanciar-se dessa forma em que as ações dos homens são apresentadas em causalidade estreita e mecanicista:

A arte dramática puramente dinâmica, ao dar primazia à idéia, faz o espectador desejar um objetivo cada vez mais definido (...) pela simples razão de possibilitar uma intensa participação emocional do espectador (...) necessita-se que a ação decorra, obrigatoriamente, em linha reta. (...) A arte dramática épica, de orientação materialista, pouco interessada no investimento emocional do espectador, não conhece finalidade alguma propriamente dita, mas um fim, apenas; a obrigatoriedade a que se submete é de outro tipo e permite uma evolução não só em linha reta, como também em curvas, ou mesmo em saltos. (Notas sobre A Ópera de Três Vinténs, em BRECHT, 2005, pág. 43).

Identificação é mostrar as ações em uma relação de causalidade imediata. Distanciamento é mostrar que as ações não se seguem assim tão à margem da capacidade de intervenção humana. Tal é a lógica que moveu Brecht na luta pela superação da forma dramática clássica que imperava em seu tempo. É nesse contexto que ele opta por uma dramaturgia fragmentada, com o intuito de romper com uma ilusão de causalidade autônoma para desvelar uma causalidade anterior ao ato artístico, cuja origem é a luta de classes na sociedade.

4.2 – A AUSÊNCIA DA AÇÃO NA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

A crise do drama gerou uma dramaturgia na qual a ação foi se fazendo paulatinamente rarefeita. A unidade primordial de ação, à qual se juntam a de tempo e a de espaço, que servira de parâmetro orientador da “boa dramaturgia” por séculos e perseguida com dedicação por tantos dramaturgos, se despedaça até a supressão. O passado emerge anulando a ação presente, como em Ibsen; as relações interpessoais, que subsistem dentro

de um quadro absoluto dialógico, não coordenam mais a ação, como em Tchéckov; o subjetivo agora comanda o desenrolar dos acontecimentos, permitindo a quebra cronológica das ações em várias “estações”, como o fez Strindberg; a ação perde terreno para a categoria de situação, como na dramaturgia de Maeterlink e a relação de causalidade é colocada em cheque por Brecht. Com essas transformações, a estrutura dialética, que antes fazia girar sozinha a máquina dramática, foi desmontada. O motor do drama consumiu todo o combustível disponível.

Todas essas mudanças desembocaram, no período contemporâneo, numa dramaturgia sem osso, em que faltam estruturas de sustentação própria que lhes garanta autonomia; em que falta o que no drama existia em profusão: ação. Na dramaturgia contemporânea, vale muito o que Ryngaert chama de “peças sem assunto”. Em *Ler o Teatro Contemporâneo*, um estudo sobre as formas de escrita e recepção de peças teatrais contemporâneas, Jean-Pierre Ryngaert realiza uma análise sistemática da dramaturgia recente que herdou das transformações que acabamos de examinar “o peso da narrativa épica e sua perturbadora simplicidade na relação com o espectador, e a inquietante leveza de diálogos depurados e depois de monólogos frágeis e balbuciantes” (RYNGAERT, 1998, pág. 83).

Nas “peças sem assunto” a que o pesquisador se refere, a característica que primeiro se nota, como fica claro na expressão, é que parecem não falar de nada, não terem um tema, uma trajetória a ser acompanhada pelo leitor, não terem, enfim, ação. Porém, ao contrário do que possa parecer, isso não significa que a dramaturgia contemporânea tenha perdido alguma coisa com a fuga da ação do cerne da escrita para o teatro: ganha-se liberdade na escrita, novos procedimentos e novas posturas em relação ao texto. Essa nova liberdade de escrita por parte dos autores de peças é descrita por Ryngaert da seguinte maneira:

Uma classificação temática é mais insatisfatória do que nunca, se leva a imaginar que os autores “escrevem sobre”, isso é, que eles “tratam de um assunto”. A maioria deles antes de tudo escreve, e são os assuntos que nascem da escrita e não os assuntos preexistentes que fazem a escrita. (RYNGAERT, 1998, págs. 28 e 29).

Ryngaert relaciona o fim das peças baseadas exclusivamente na ação com o período pós-moderno em que nos encontramos, a partir do texto de Jean François Lyotard *A Condição Pós-Moderna*. É antes a sociedade como um todo que desliga-se das grandes narrativas unificadoras, o que vai apresentar consequências no texto escrito para o teatro:

Atualmente, procuraríamos em vão levantar a lista dos “assuntos”, trágicos ou não, considerados como unificadores ou agregadores o suficiente para uma sociedade pouco preocupada com a exemplaridade e com dificuldade de definir em que se situa sua unidade (RYNGAERT, 1998, pág. 84).

Uma forma exemplar desse tipo de dramaturgia é a de Beckett. Para Ryngaert, “a narrativa contemporânea que subsiste depois de ter deixado muitos espectadores estupefatos é sem dúvida a de *Esperando Godot*” (RYNGAERT, 1998, pág. 85). De fato, que ação podemos identificar numa peça de “dois mendigos vestidos com farrapos e chapéus-coco perdidos em uma paisagem indeterminada, à espera de um Godot indefinível e que jamais virá” (Idem, pág. 85)?

Muito já se falou sobre o esvaziamento quase que completo da ação na dramaturgia de Beckett. Em sua escrita para o teatro, mesmo que a tensão e o embate entre personagens diferentes permaneçam, praticamente nada acontece, no sentido clássico de ação dramática. A ação, em Beckett, ganha contornos peculiares, o que faz de suas peças um emblema de uma situação limite entre o teatro voltado exclusivamente para o texto e a emancipação da encenação. De fato, Beckett não pertence ao movimento geral da dramaturgia em direção ao épico, tal como descreve Szondi, uma vez que suas peças não contam com a presença de narradores, nem mesmo de forma velada; elas não narram uma história, nem são apresentadas sob um ponto de vista unificador. Toda a situação se desenrola no plano estritamente do diálogo, mas ele já não carrega a ação; e é esse o elemento inovador em sua dramaturgia. Segundo o pesquisador Luiz Fernando Ramos, “a ação deixa de estar inscrita nos diálogos e passa a ser narrada nas rubricas” (RAMOS, 1999, pág. 37). E sobre a peça *Fim de Jogo*, o mesmo pesquisador completa:

A ação só se desdobra quando, além de falarem, as personagens agirem segundo as indicações prévias. O teatro de Beckett surge desta combinação de logos (palavras), com physis (ações físicas). É possível falar num arco de ação pois detecta-se, no conjunto das ações descritas nas rubricas que envolvem a luneta, um movimento que leva a um clímax das ações de Clov. Isso numa peça que, se observada de um ponto de vista convencional, caminha para um anticlímax e não se resolve como drama. (RAMOS, 1999, pág. 70).

De fato, uma das características mais comentadas da dramaturgia de Beckett é justamente a precisão e o rigor de suas rubricas que, a despeito de montagens relativamente diferentes entre si, reduzem o leque de possibilidades de encenação. A grande importância que Beckett dava às rubricas tem sua razão de ser exatamente no fato de que são as micro-ações designadas por elas que podem oferecer um mínimo de sentido e justificativa de existência a personagens que, no caso de *Esperando Godot*, aparentemente não fazem nada senão esperar, repetindo obsessivamente ações que possam preencher essa espera. Como diz a pesquisadora Célia Berrettini acerca de *Esperando Godot*:

Parece supérfluo insistir na originalidade de Godot, com sua ação reduzida ao mínimo (...) Encontro impreciso, num lugar indefinido, numa hora indeterminada, em que estão ausentes os momentos tradicionais do desenvolvimento dramático, isto é, a progressão calculada em direção da crise e do desenlace. E, quando termina, tudo pode recomeçar, na mesma estagnação da espera, visto sua estrutura em espiral. (BERRETTINI, 2004, pág.162).

Já não estamos mais no domínio do dramático, pois as ações não se manifestam através do diálogo interpessoal, tal como no drama clássico explicitado por Szondi. Temos apenas um simulacro de diálogo, algo que só na aparência remete a um embate de vontades ainda que os personagens se contraponham em cena, numa forma tchekhoviana radicalizada pela importância vital das rubricas. Mas também as rubricas podem ser vistas como uma espécie de simulacro de ações, uma sucessão de atividades frenéticas, sem muita importância, que tentam encobrir a convicção dos personagens de que, no fundo, suas ações são vazias: calçar uma bota com dificuldades, entreter-se com uma luneta, sugerir que se está bebendo enquanto se ouve fitas gravadas décadas atrás, movimentar os músculos faciais para uma boca descansar de um monólogo convulsivo.

Beckett é um dramaturgo que escreve já pensando na materialização da cena. Suas rubricas garantem uma espécie de invasão do dramaturgo no domínio da encenação. Não é a toa que, numa última fase de seu trabalho, terminará dirigindo suas próprias peças. A dramaturgia de Beckett explicita a definitiva debandada da ação do terreno da ficção e do diálogo para o da materialidade da cena, expressado por meio das rubricas que, segundo Luiz Fernando Ramos, são “um território privilegiado de interseção entre os planos literário e cênico (...) Naquele espaço específico do texto dramático está esboçada uma primeira encenação virtual, transcorrida simultaneamente à sua criação” (RAMOS, 1999, págs. 15 e 16). Beckett ocupa uma posição singular no teatro por ser um dramaturgo que nega ao diálogo a capacidade de conduzir a ação, confiando essa tarefa justamente à parte do texto destinada a não ser falada pelos atores no palco. É, dessa forma, o escritor que dá o passo mais radical no sentido de fazer desmoronar a estrutura dramática anterior, inclusive explicitando essa intenção nas suas peças:

A dramaturgia de Beckett é um constante desvendar dos mecanismos dramáticos consagrados. As personagens são reveladas como partes de uma engrenagem e suas ações, se alguma finalidade possuem, é a de cumprir esse desvendar. É como se suas peças, e os espetáculos decorrentes, funcionassem como um relógio invertido, que em vez de mostrar a face com as horas e os ponteiros que as indicam, revelassem suas costas, cheias de pequenas engrenagens articuladas. Em vez das horas indicadas, estão expostos, na sua insignificância, os mecanismos que as engendram. (RAMOS, 1999, pág. 60).

Ao realizar essa inversão, retirando a ação do campo do diálogo para colocá-la no terreno da rubrica (e, portanto, já da encenação), Beckett instaura um novo paradigma de teatralidade e abre caminho para que outros dramaturgos possam propor experiências cada vez mais radicais, num movimento em que a ação decididamente irá se retirar do terreno da dramaturgia.

Experiências radicais também podem ser observadas na revisão que autores muito diferentes entre si fizeram do legado de Brecht. A fragmentação da dramaturgia, num novo contexto onde a ação deixou de ser a base da escrita para o teatro, “produz um efeito de

quebra-cabeça ou de caos cuja eventual reconstituição é deixada em parte à iniciativa do leitor” (RYNGAERT, 1998, pág. 86). E o autor mais conhecido na linha de continuação de Brecht é Heiner Muller, herdeiro inclusive na direção do Berliner Ensemble, teatro montado por Brecht na Alemanha Oriental.

Muller criou uma obra cuja importância dificilmente passará em branco por qualquer estudo mais sério sobre o teatro contemporâneo. Segundo Ruth Rohl, “em sua prática teatral, Muller inspira-se principalmente no Brecht desconstrutor, no Brecht fundador da visão descontínua do teatro contemporâneo, mediante acentuação do processo de produção pela técnica de interrupção da montagem” (ROHL, 1997, pág. 139). E em outro momento, a mesma autora afirma:

Como grande parte dos autores contemporâneos, Muller não só é abertamente da opinião de que não se pode inventar conflitos trágicos, como também trabalha como um bricoleur, juntando elementos de outros textos numa nova composição, à qual anexa muitas vezes a indicação das fontes de seus “empréstimos”. (ROHL, 1997, pág. 31).

Muller é o autor que, reconhecida e declaradamente, melhor enfrentou o desafio de fundir os trabalhos de Brecht e Artaud²⁴. Talvez por isso, a dramaturgia que criou não seja puramente uma mera continuação daquela realizada por Brecht, unindo a análise política a uma visceralidade latente. Em sua escrita, não apenas as cenas se contrapõem umas às outras e formam, cada uma por si, uma estrutura de peça dentro de uma outra peça, como era marcante no trabalho de Brecht. Para essa nova dramaturgia, o fragmento é resultado da re-escritura ou, muitas vezes, da simples justaposição de textos pré-existentes. E o resultado é, mais uma vez, o esvaziamento da ação. Em uma peça como *A Missão*, de uma fase madura do escritor, na qual, como pré-texto, Muller se utiliza da narrativa *A Luz Sobre a Força*, de Seghers, o levante escravo ocorrido na Jamaica após a tomada da Bastilha é contado com o

²⁴ Muller escreveu um pequeno texto dedicado a Artaud em 1977, em tom poético - traduzido para o português no livro *Heiner Muller, O Espanto no Teatro*, por Ingrid D. Koudela -, que fornece uma pequena amostra de sua admiração pelo teatrólogo francês: “Artaud, a linguagem da tortura. Escrita nascida da experiência de obras-primas que são cúmplices do poder. (...) Sério é o caso Artaud. Ele desapropriou a literatura da polícia, o teatro da medicina. Sob o sol da tortura, que ilumina simultaneamente todos os continentes deste planeta, seus textos florescem. Lidos a partir das ruínas da Europa, serão clássicos” (Heiner Muller, em KOUDELA, 2003, pág. 57).

mínimo possível de ações: “a trama é reduzida ao esqueleto: chegada, investimento da missão, desinvestimento da missão. Apenas episódios indispensáveis à compreensão da história são postos em cena pela memória de Antoine” (ROHL, 1997, pág.123).

Esse grau de fragmentação em sua dramaturgia é assinalado pelo próprio autor como um elemento político, na esteira dos procedimentos de Brecht:

A necessidade de ontem é a virtude de hoje: a fragmentação de um acontecimento acentua seu caráter de processo, impede o desaparecimento da produção no produto, o mercadejamento, torna a cópia um campo de pesquisa no qual o público pode co-produzir. Não acredito que uma história que tenha “pé e cabeça” (a fábula no sentido clássico) ainda seja fiel à realidade. (Heiner Muller, citado em ROHL, 1997, pág. 120).

Sua intenção, como acontecia com Brecht, continua sendo política. Percebendo que sua escrita se realizava num momento em que a produção cultural já se apresentava como que fundida na esfera econômica, uma das principais características do pós-modernismo²⁵, Muller vê a utilidade do fragmento na necessidade de desautomatizar o espectador e de recolocá-lo numa perspectiva historicizante, recorrendo para tanto ao uso de textos anteriores ao seu tempo. A dramaturgia de Muller, desossada de todo resquício de ação no sentido dramático, é um trabalho com a memória humana, em que textos anteriores são mobilizados para tirar o nosso tempo da letargia. *A Missão, Hamletmaschine, Macbeth*, praticamente todas as suas peças partem de pré-textos e mesclam fragmentos de diálogos e monólogos, que, segundo Ruth Rohl, correspondem “ao que Muller chama de ‘espaços livres para a fantasia’, em sua opinião uma tarefa primariamente política, uma vez que age

²⁵ Como nota Fredrick Jameson ao explicar o título de seu livro - *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio* -, “ a expressão capitalismo tardio traz embutida também a outra metade, a cultural, de meu título; essa expressão é não só uma tradução quase literal da outra expressão, pós-modernismo, mas também seu índice temporal parece já chamar a atenção para mudanças nas esferas do cotidiano e da cultura. Dizer que meus dois termos, o cultural e o econômico, se fundem desse modo um no outro e significam a mesma coisa, eclipsando a distinção entre base e superestrutura, o que em si mesmo sempre pareceu a muitos ser uma característica significativa do pós-moderno, é o mesmo que sugerir que a base, no terceiro estágio do capitalismo, gera sua superestrutura através de um novo tipo de dinâmica” (JAMESON, 2000, pág. 25). Sobre esse assunto, ver, além do próprio *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, *A Cultura do Dinheiro*, também de Fredrick Jameson, Petrópolis: Editora Vozes, 2002, e *As Ilusões do Pós-Modernismo*, de Terry Eagleton, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

contra clichês pré-fabricados e padrões produzidos pela mídia” (RHOL, pág. 121). É ainda o próprio Muller quem diz que

cada texto novo se relaciona com numerosos textos anteriores de outros autores; ele também modifica o modo com que os olhamos. Minha relação com assuntos e textos antigos é também uma relação com um “depois”. É, por assim dizer, um diálogo com os mortos. (citado em RYNGAERT, 1998, pág. 193).

A liberdade formal de Muller é expressão de uma dramaturgia que somente de muito longe lembra a dramática, situando-se num cruzamento de textos os mais heterogêneos. Para Ryngaert, “o sucesso dos textos do alemão Heiner Muller veio legitimar textos que cruzam monólogos e diálogos, formas dramáticas e formas épicas em via de hibridização” (RYNGAERT, 1998, pág. 99).

Heiner Muller, aliás, foi sempre um incentivador da dramaturgia que, herdeira da crise do drama estudada por Szondi, carrega como marca o esvaziamento da ação como mola propulsora da escrita. Exatamente por isso foi um dos primeiros a traduzir para o alemão uma peça do francês Bernard-Marie Koltès, de quem falava ser, segundo o pesquisador Luís Cláudio Machado, “uma mistura de Rimbaud e Falkner. O dramaturgo alemão afirmava ser Koltès um dos poucos dramaturgos realmente importantes do século” (MACHADO, 2000, pág. 29). Koltès é mais um escritor cuja dramaturgia nasce dos escombros do drama e em que a ação perde a força formal que tinha antes.

Koltès é um dos exemplos oferecidos por Ryngaert, que o cita como um dramaturgo que pratica uma escrita livre das convenções dramáticas clássicas e que se utiliza de fontes variadas para seu trabalho. Sua escrita é híbrida e dialoga com a narrativa épica e o monólogo. Para Ryngaert, Koltès participa do rol dos dramaturgos que inflam o diálogo de seus personagens até transportá-los à beira de monólogos:

Cada um fala até perder o fôlego sem que se tenha certeza de que ele ainda se dirija a um interlocutor cênico, ainda que seja este o caso. É o que ocorre com o “diálogo” muito curioso de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton* (...), no qual o

traficante e o cliente alternam réplicas muito longas que se assemelham a discursos retoricamente construídos. (RYNGAERT, 1998, pág. 99).

Luís Cláudio Machado, em sua dissertação de mestrado sobre a dramaturgia de Koltès, *Em Busca de Um Anjo no Meio Desse Bordel*, afirma que através dessa pulsão pelo monólogo “o personagem se define como o exato oposto dos personagens das dramaturgias tradicionais: sua qualidade principal não é agir, mas sim, lembrar” (MACHADO, 2000, pág. 30).

Koltès é um dramaturgo voltado para o trabalho com a linguagem como pura textualidade, em que o diálogo perde a capacidade de conduzir a ação, no que está bem próximo de Beckett e Muller. Seus personagens falam sem que isso mantenha qualquer relação direta com a possível ação que estejam desempenhando em cena. Também é uma marca de sua escrita a utilização de referências e citações literais de outros autores. Em *Roberto Zucco*, para muitos sua obra prima, podemos observar textos de Dante e de Vitor Hugo, além de a primeira cena ser claramente uma recriação da primeira cena de *Hamlet*, de Shakespeare. Além de *Roberto Zucco*, peças como *A Noite na Fronteira das Florestas*, *Combate de Negros e de Cães* e *Na Solidão dos Campos de Algodão* são exemplos de textos em que a fala não é a base sobre a qual o leitor ou o espectador deve se apoiar para retirar algum sentido. Nelas, a relação de causalidade também já foi de todo abolida, mesmo em *Zucco*, sua peça formalmente mais tradicional, composta de cenas cuja sequência pode facilmente ser modificada sem que isso comprometa a obra. Segundo Luís Cláudio Machado, Koltès tinha plena consciência de que seus temas não poderiam ser tratados na forma dramática tradicional, como se nota na seguinte passagem:

Seu teatro tem absoluta consciência da inadequação entre a forma dramática clássica, onde os acontecimentos se encadeiam e se ligam numa relação de causa e efeito para chegar a um desenlace carregado de sentido, e a opacidade do mundo e do homem contemporâneo (MACHADO, 2000, pág. 44).

Eminentemente urbano nos assuntos e na forma, Koltès também é representante de um tipo de dramaturgo que percebeu que os textos do passado, longínquo ou mais recente,

encontram-se à sua disposição para serem retrabalhados à luz da contemporaneidade. Assim, *Zucco* pode ser visto como um *Woyzeck* atual, inclusive na forma fragmentária e nos personagens anti-heróis que são, a um só tempo, assassinos e vítimas de seu tempo; *Na Solidão dos Campos de Algodão* também guarda semelhanças com *Fim de Jogo* ou *Esperando Godot*, de Beckett, em que dois personagens se encontram num espaço indefinido para um embate dialógico que, no final das contas, leva a nada. Como bem notou Luís Cláudio Machado:

Num certo sentido, uma característica inegável da dramaturgia de Koltès, que poderíamos colocar como sendo uma fascinante mistura de Beckett e Tchekov, é a vertente humana dos personagens, seu fracasso, sua impotência, seu permanente equilíbrio, à beira do desespero. Também faz pensar na peça de Brecht *Na Selva das Cidades*, que apresenta o confronto entre dois homens onde um quer forçar o desejo do outro (MACHADO, pág. 120).

A crise do drama desemboca, assim, numa dramaturgia contemporânea desossada da ação como parâmetro de julgamento da boa peça. Samuel Beckett, Heiner Muller e Bernard-Marie Koltès são apenas exemplos de uma tendência que abarca boa parte da escrita atual para o teatro e que continua produzindo uma dramaturgia forte e inspiradora. Ela testemunha o fato de que as velhas unidades de ação, tempo e espaço, que marcaram o teatro dramático, não são parâmetros eternos e são incapazes de corresponder às expectativas e à nossa experiência contemporâneas. Beckett, Muller e Koltès escreveram num tempo em que a ação já tinha se esvaído definitivamente da dramaturgia e herdaram a difícil tarefa de continuar escrevendo para o teatro depois de suas principais convenções terem ruído.

Por seu turno, foram os dramaturgos de gerações anteriores, surgidos logo após a crise do drama, os responsáveis pelas principais modificações na dramaturgia que afetariam e transformariam decisivamente a forma da escrita para o teatro. Ibsen, Tchéckov, Strindberg, Maeterlink e Brecht foram os renovadores e artífices da dramaturgia atual, que

trabalha justamente sobre os destroços de suas inovações. Tais dramaturgos não só produziram uma obra mais forte e perene que a do próprio período dramático como promoveram as modificações que ainda imperam na escrita teatral contemporânea: quebra da lógica causal; a obra dramática fragmenta-se em uma série de blocos de diálogos ou de cenas; desloca-se a atenção da ação para o personagem, numa inversão patente do esquema descrito por Aristóteles, em que o *character* era um elemento inferior na hierarquia dos componentes constitutivos de uma peça; o diálogo se esvazia e perde a característica de condução da ação; progressivamente, a ação vai abandonando o campo da dramaturgia, que se aproxima cada vez mais da noção de situação - que será um conceito fundamental para o teatro de nosso período contemporâneo.

Obviamente, a trajetória do abandono da ação no campo da dramaturgia não acaba aqui. Do ponto onde nos encontramos, seria lógico prosseguir o estudo examinando como a ação passa, num movimento contrário, a ganhar importância no plano da encenação. Os limites de uma dissertação, no entanto, não nos permite tanto. Passemos, assim, de acordo com os objetivos da pesquisa, a observar como a lógica causal entre tensão e repouso deixa de ser o ponto nevrálgico da música com a desagregação do sistema tonal, num movimento evidentemente paralelo ao que realizou o drama.

5 - NOVA PASSADA POR UMA GRANDE PASSAGEM: A EMANCIPAÇÃO DA DISSONÂNCIA

O acorde dissonante não somente frente à consonância é o mais diferenciado e avançado, mas parece como se o princípio de ordem da civilização não o houvesse submetido totalmente, quase como se de certa forma fosse mais antigo do que a tonalidade.

Theodor W. Adorno

José Miguel Wisnik sugere, em *O Som e o Sentido*, que se pode “voltar a entrar na música do século XX por muitas portas” (WISNIK, 2006, p. 173). De fato, o século XX presencia uma diversificação inédita de tendências e linhas de pensamento na música, que tiveram suas gêneses ainda no século XIX. Nesse período de transição, uma série de acontecimentos musicais notáveis subvertem o sentido da música, mas todos podem ser englobados num movimento amplo de contestação do sistema tonal, que chegava então a um certo limite de expansão. Abalado em suas bases fundamentais de direcionalidade harmônica e do princípio de tensão-resolução, bem como saturado pela exploração contínua da série harmônica, o sistema tonal será abordado como um problema pelos compositores do novo século, cada qual procurando soluções criativas diante do impasse. Inaugura-se uma era de verdadeira contestação geral do Sistema.

Na verdade, a desagregação do sistema tonal deve-se em especial ao desgaste do mecanismo de tensão-repouso que o estruturava, examinado no Capítulo 3 desta dissertação, mas teve início bem antes do século XX. Para percorrer os caminhos desse desgaste, voltemos ao século XIX, quando as ousadas inovações propostas por Richard Wagner podem ser entendidas como um primeiro passo claramente direcionado à superação do sistema tonal, para verificar como tais inovações puderam desembocar em realizações

de compositores posteriores tão distintos como Gustav Mahler, Claude Debussy, Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg e Edgard Varèse.

5.1 – CROMATISMO WAGNERIANO

Richard Wagner é conhecido por sua teoria da “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), que teve muita influência na reflexão teórica do próprio teatro. Mas, para o mundo da música, sua importância supera a proposição do sonho de integração das artes. Para Roland de Candé, “Richard Wagner é o gênio mais paradoxal de toda a história da arte” (CANDÉ, 2001, p. 68).

Uma de suas características mais marcantes e reconhecidas é o uso do cromatismo. Em obras como *Tristão e Isolda* ou *Parsifal*, o cromatismo é a mola mestra que impulsiona o desenvolvimento harmônico; algo que pela primeira vez foi usado com tamanha intensidade. Para entender como a técnica foi capaz de desestabilizar as regras do sistema tonal nas composições de Wagner, convém uma rápida explicação sobre o que é o cromatismo.

5.1.1 – O PODER DESESTABILIZANTE DA ESCALA CROMÁTICA

Segundo Sadie no *Dicionário Grove de Música*, a escala cromática, de onde vem o nome cromatismo, é baseada “em uma 8ª de 12 semitons, em oposição e uma escala diatônica de sete notas. Uma escala cromática consiste de uma linha ascendente ou descendente de semitons” (SADIE, 1994, p. 239). Na verdade, a escala cromática é um dos mais importantes elementos integrantes do sistema tonal. Parte da riqueza do sistema se assenta justamente nas formas utilizadas para articular as duas escalas, através de modulações e transposições. Segundo Maria de Lourdes Sekeff,

o Sistema é por outro lado a riqueza do cromatismo, o que quer dizer que ele tem por base não só a escala diatônica, mas também a escala cromática com a qual a primeira se articula. Diatonismo e cromatismo constituem, então, o espaço total da tonalidade, o campo de atuação do Sistema. (SEKEFF, 1996, p.111)

A escala cromática é extremamente instável se comparada à escala diatônica, pois o centro tonal oferecido pela escala diatônica praticamente desaparece na cromática, o que fez com que muitos compositores anteriores ao Romantismo a utilizassem com extrema parcimônia. Wisnik chama a atenção para esse grau de instabilidade da escala cromática nos seguintes termos:

Isso [a instabilidade da escala cromática] define bem a tensão interna ao sistema, pois, enquanto cada tom teria na sua escala diatônica um centro de equilíbrio e repouso, dado pela tônica, o fundo cromatizante sobre o qual se move, o de doze semitons iguais, é descentrado e labiríntico, aberto à permanente instabilidade. (WISNIK, 2006, p. 141)²⁶

Obviamente, Wagner não foi o primeiro a se utilizar da escala cromática²⁷, mas sua genialidade está na sua aplicação sistemática e intensa, de tal forma que ele chega ao ponto de instalá-la na estrutura de suas obras. Sob sua influência, vários compositores do Romantismo ampliaram o uso do cromatismo, e o resultado é uma relativização radical do

²⁶ O grau de instabilidade da escala cromática em relação à diatônica pode ainda ser facilmente percebido através de uma experiência muito simples, realizada num piano comum. Se percorremos o teclado de um piano de uma nota qualquer até sua oitava acima, digamos da nota dó fundamental até sua oitava acima, usando apenas as teclas brancas, teremos executado uma escala diatônica de sete notas (mais o dó oitavado). Nossa percepção auditiva, acostumada que está ao sistema tonal, perceberá uma espécie de repouso no dó oitavado, como se tivéssemos percorrido um ciclo que se completa em si, não necessitando de outra nota de continuidade. Se, por outro lado, percorrermos novamente o teclado do dó fundamental ao dó oitavado, desta vez utilizando também as teclas pretas, teremos realizado uma escala cromática, passando por todos os semitons do intervalo, e a sensação auditiva será bastante diferente. A nota dó oitavada, desta vez, não soará mais tão resolutive, parecendo estar no meio de uma escala que poderia prosseguir indefinidamente.

²⁷ No sistema tonal, a escala cromática quase sempre foi utilizada em conjunto com a diatônica. SEKEFF, em seu livro *Curso e Discurso do Sistema Musical Tonal*, informa que “na Baixa Idade Média diatonismo e cromatismo disputariam o domínio no campo da criação musical. No Renascimento eles caminhariam juntos, enriquecendo-se mutuamente. Nos séculos XVII e XVIII, com os períodos Pré-Clássico e Clássico, os compositores passariam a privilegiar mais o diatonismo enquanto o Romantismo, no século XIX, privilegiaria o cromatismo que, com Wagner, atingiria grande expressão” (SEKEFF, 1996, p. 111)

princípio de tensão-reposo que balizou todo o sistema tonal até então. Ainda segundo Sekeff:

Com o uso sistemático do cromatismo, os românticos acabariam por ampliar o Sistema, libertando gradativamente o acorde de sua condição funcional (...) Utilizadas na última fase composicional de Schubert, as relações mediânicas, medianas e mediânticas, conferindo tamanha variação à direcionalidade tonal, acabaram por ameaçar o pressuposto de uma tônica única no decurso tonal. Exploradas também por Franz Liszt e Brahms, entre outros, elas seriam sistematizadas no Neo-Romantismo e Impressionismo, quando então se registra o limite, a saturação do Sistema. (SEKEFF, 1996, p. 112)

É o cromatismo que faz com que, nas obras de Wagner, perceba-se uma sensação de não interrupção, de não resolução, uma espécie de melodia infinita em que a resolução das tensões musicais fica permanentemente adiada. Para Candé,

sua principal originalidade é essa continuidade irresistível, que impõe o clichê do rio ou da torrente de lava. A ausência de repouso dá a sensação de um tempo irracional, sem polaridade, em que o espírito flutua, como fazem os objetos na ausência da gravidade. (CANDÉ, 2001, p. 70)

A utilização do cromatismo por Wagner foi um avanço marcante para tudo o que daí se faria em música. Ao longo de todo o século XIX multiplicam-se as alterações de acorde por deslizamento de semitons, diversificam-se as formas de resolução do trítone e as modulações passam a se dar cada vez mais continuamente, mesmo que a gramática tonal ainda se imponha, ou seja: levar as tensões, a qualquer custo, para a resolução. Mas o caminho estava traçado, como descreve Wisnik nestes termos:

O acirramento dos procedimentos de tensão conduz o sistema ao limite do seu equilíbrio, já que o cromatismo, que procede pela modulação contínua, leva as categorias tonais a mergulhar na ambigüidade – os eixos polarizadores vão se diluindo cada vez mais, e dissolvendo-se sob a dinâmica da perpétua instabilidade, aparecendo como a função fugaz de uma transição entre outros eixos. (WISNIK, 2006, p. 142)

Ecos do cromatismo wagneriano serão percebidos na chamada “emancipação da dissonância” e em diversas outras características de compositores futuros, de Debussy a Schoenberg, cujo o desafio principal será trabalhar sobre os escombros do sistema tonal, deixados pelos românticos.

5.2 – CONTESTAÇÃO GERAL DO SISTEMA

O uso sistemático do cromatismo pelos românticos deixa uma herança para a música do século XX de difícil digestão. Ainda que a idéia de desenvolvimento progressivo e causal persista, o mecanismo de tensão-repouso que a embasava foi duramente atingido, gerando uma contradição interna ao próprio sistema.

Gustav Mahler é um compositor que expressa exemplarmente essa contradição. Para Wisnik, “Mahler representaria finalmente, no ponto extremo da história da tonalidade, um capítulo à parte” (Idem, p. 160). Mahler irá retomar escalas modais em suas composições, integrando-as ao discurso tonal e produzindo nele novas inflexões, do mesmo modo como antes a escala cromática o tinha feito em Wagner. Além disso, não hesitará em se utilizar de motivos populares, integrando-os às composições em forma de fragmento ou citação. É ainda Wisnik quem descreve essa operação da seguinte maneira:

Seu tonalismo tenso (...) abriga frequentemente uma miscelânea de referências desniveladas ao “nobre” e ao popular, com fragmentos de canções comerciais, marchas militares, ocasionais “exotismos de pacotilha” e empréstimos da “grande música”. Essa colagem, nele, não constitui pout-pourri sinfônico, mas, ao contrário, é uma forma de introduzir “o clima da dissonância absoluta” sob a aparência da consonância tonal (o que o faz antecipar, segundo Adorno, a nova música do século XX). (Idem, p.160)

Pela referência explícita aos modalismos, resultante da liberdade de uso de diversas escalas que o cromatismo inaugurou, Mahler é, assim, um compositor dividido entre o século XIX e o XX, a meio passo entre Wagner e Schoenberg.

Não demoraria muito para que a contestação do Sistema Tonal se tornasse a tônica da prática musical do século XX. Essa contestação já pode ser sentida em Claude Debussy. Nele, quase todas as bases do Sistema Tonal já se encontram não apenas ameaçadas, mas praticamente excluídas. A lógica de tensão-repouso desaparece e o compromisso com o desenvolvimento de um tema é deixado de lado. “Não há mais tema a desenvolver, mas uma justaposição de idéias, entre as quais se estabelece uma rede de relações sutis, de associações profundas”, nos diz Roland de Candé sobre Debussy (CANDÉ, 2001, p. 201).

O filósofo Theodor Adorno, que realiza uma das mais instigantes análises da música da primeira metade do século XX em *Filosofia da Nova Música*, descreve o procedimento não resolutivo da música de Debussy nos seguintes termos:

A quem quer que esteja formado na música alemã e austríaca é familiar já em Debussy uma sensação de decepcionada expectativa. O ouvido permanece tenso e atento, durante toda a obra, para que “isso chegue”; tudo aparece como um prelúdio, um preâmbulo que precede à verdadeira realização musical. (...) O ouvido deve orientar-se de maneira diferente para compreender exatamente Debussy, para entendê-lo, não como um processo de tensões e resoluções, mas como justaposição de cores e superfícies, como a de um quadro. (ADORNO, 2007, p. 144)

Vê-se quão longe já estamos da busca incessante pela resolução que pautava a música tonal anterior! Acontece que, em Debussy, entra em jogo uma nova lógica de composição: o uso de escalas modais - na esteira do já fizera Mahler, mas que agora funcionam como blocos sonoros - e a intensificação da importância do timbre, aspecto que será posteriormente bastante desenvolvido, teórica e praticamente, por Schoenberg. O que Debussy põe em questão é a própria escala do modo de dó, sobre a qual todo o sistema tonal foi edificado. Atraído pelas gamas sonoras modais do extremo oriente, ele passa a utilizar escalas pentatônicas no lugar da diatônica. Mas sua principal contribuição, no que diz respeito às escalas, foi o uso intenso de escalas de tons inteiros. Nas palavras de Henry Barraud:

O golpe mais grave dado por Debussy na escala clássica do modo de dó, e em consequência, no sistema tonal, reside na invenção de uma gama tão deliberadamente herética que, numa época mais longínqua, ela teria lhe valido certamente a fogueira.

Trata-se de uma escala de apenas seis notas, compreendidas na oitava, e que estão todas a um intervalo de um tom inteiro umas das outras. Ela foi chamada gama por tons ou gama hexafônica. É um modo extremamente estranho. Tão estranho que não poderia pretender substituir a escala de sete sons do modo de dó ou dos modos medievais. Em todo caso, ele reduz o sistema tonal a migalhas. (BARRAUD, 2005, p. 47)

Já do ponto de vista do uso dos timbres, Debussy propõe igualmente procedimentos singulares que abrem uma gama de possibilidades sonoras alternativas às que vigoraram no auge do tonalismo. Sobre isso, Pierre Boulez, compositor e pesquisador musical dos mais importantes para a segunda metade do serialismo²⁸, afirma que sua “preocupação com o timbre adequado vai modificar profundamente a escrita instrumental, as combinações instrumentais, a sonoridade da orquestra” (BOULEZ, 1995, p. 40).

Como se percebe, Debussy ainda investe na criação de combinações tímbricas, de um colorido dado pela orquestração que irá caracterizar os blocos sonoros uniformes com os quais trabalha. Tanto a preferência por escalas extremamente distantes do tradicional modo de dó clássico quanto a experimentação timbrística conduz a música de Debussy a uma ausência de fluxo harmônico por tensão e resolução. Em obras como *La Mer* ou *Jeux des vagues*, já não se encontram qualquer tipo de estrutura linear narrativa, do tipo onde um acorde nasce necessariamente a partir do outro, como fora a marca do tonalismo anterior. Sobre esse aspecto da música de Debussy, o pesquisador Paulo Zuben afirma que

a discursividade musical é substituída pelo mergulho atemporal na profundidade da sensação luminosa dos timbres orquestrais. O material, que já não se desenvolve linearmente e nem sistematicamente, transforma-se por ressonâncias e reverberações com a aproximação de novas idéias. (ZUBEN, 2005, p. 37)

As características da música de Debussy serão a marca da liberdade para toda uma geração posterior de compositores. Debussy, avesso aos academismos, não chega a criar uma escola, mas talvez seja a mais importante figura musical depois de Wagner, pelas possibilidades que abre aos compositores futuros.

Igor Stravinsky é um músico que pode, em vários sentidos, ser interpretado como uma continuação radicalizada do trabalho de Debussy. Mas essa afirmação não seria justa nem com Debussy nem com o próprio Stravinsky. A verdade é que muitos críticos de música relativizam a importância de Stravinsky (ADORNO, 2007; BARRAUD, 2005; CANDÉ, 2001; ZUBEN, 2005). Mas não há como negar que Stravinsky exerceu imensa influência sobre inúmeros compositores, adotando procedimento que foram inaugurados pelo próprio Debussy.

Stravinsky não se deixará levar pelos cromatismos e modalismos, mas seu procedimento não é por isso menos admirável. Segundo Barraud,

Stravinsky quase não pratica o desenvolvimento discursivo segundo o método clássico. Ele repete superpondo, acumulando sem cessar materiais novos. E depois, no momento em que se acabaria quase por não aguentar mais, pára [*sic*] bruscamente e passa a outra coisa. (BARRAUD, 2005, p. 56)

De fato, esse acúmulo de materiais sonoros, dispostos em blocos quase ao mesmo modo que Debussy, é a característica mais marcante e reconhecida de Stravinsky do ponto de vista da harmonia. Esses acúmulos retiram, do tonalismo que ainda persiste, apesar de tudo, nas suas composições, a lógica de desenvolvimento progressivo, separando os blocos sonoros por cortes ao invés de ligá-los harmonicamente. Para Adorno, é precisamente esse tipo de ruptura que o diferencia de Debussy, como se pode aferir da seguinte passagem:

Em Debussy, os complexos particulares de timbre estavam ainda relacionados entre si como na “arte da transição” de Wagner (...) Stravinsky continuou diretamente a concepção espacial plana da música de Debussy; e sua técnica de complexos e até a qualidade dos modelos é debussiana. A inovação apóia-se precisamente no fato de que os fios que ligam os complexos ficam cortados e os resíduos do procedimento dinâmico diferencial ficam demolidos. (...) Enquanto antes as sonoridades se compenetravam reciprocamente, agora se tornam autônomas, como acorde de certo modo anorgânico. (ADORNO, 2007, p. 147 e 148)

²⁸ O serialismo será discutido mais à frente, neste mesmo Capítulo.

A crítica de Adorno em relação a Stravinsky, por sinal, gira sempre em torno dessa questão da não continuidade temporal de suas composições. Para o filósofo alemão, a memória é o veículo essencial para a apreensão da organização do discurso musical. A existência de motivos musicais claros, mesmo que simples, destacados e com identidade própria, de forma que possam ser retomados pela memória do ouvinte, é a característica que dominou todo o sistema tonal anterior, segundo o filósofo. E é justamente essa característica que falta à música de Stravinsky. Com esta postura, Adorno não está tomando partido do sistema tonal clássico, mas reivindicando que sua superação só pode se dar através do estabelecimento de um outro sistema altamente organizado, que não deixe ao acaso as ligações formais entre as notas musicais ou entre blocos sonoros, como o faz Stravinsky. Em suas palavras:

Ficam assim dispostos, uns junto aos outros, restos de recordações; mas de modo algum se desenvolve, partindo de seu impulso natural, um material musicalmente direto. A composição não se realiza através do desenvolvimento, mas em virtude dos hiatos que a marcam (...) A música de Stravinsky é um fenômeno marginal, apesar da difusão de seu estilo, que alcança quase toda a geração jovem, porque evita a discussão dialética com o decurso musical no tempo, discussão que representa a essência de toda a grande música, desde Bach. (ADORNO, 2007, p.144)

Sem entrar na polêmica com Adorno sobre suas posições acerca das duvidosas qualidades composicionais de Stravinsky - posições que nem sempre são absolutamente justificadas -, o que interessa à presente dissertação é o fato de que sua música representa um grau avançado de dissolução do sistema tonal. Como bem lembrou Adorno na passagem citada acima, a música de Stravinsky já não funciona a partir da lógica tonal segundo a qual um impulso inicial daria conta de todo o desenvolvimento da obra - lógica impregnada na estrutura dialética do sistema e que estudamos no Capítulo 3 desta dissertação. Antes, procede por acúmulo de tensões, que são logo depois deixados bruscamente, sem resolução, para darem início a um novo acúmulo.

A figura de Stravinsky ainda nos permitiria uma série quase infinita de comentários. É no plano rítmico, por exemplo, onde Stravinsky foi amplamente reconhecido como um

inigualável revolucionário, utilizando-se de vários compassos de tempos diferentes em uma mesma obra quando a norma geral do sistema tonal geralmente admitia uma oscilação entre o binário e o ternário. Do ponto de vista do timbre, também foi extremamente cuidadoso, ampliando as conquistas feitas por Debussy. Registre-se também sua ousadia em nunca estagnar num único patamar de conquistas musicais, tendo mudado suas formas de composição inúmeras vezes ao longo da vida, chegando mesmo a uma surpreendente conversão ao serialismo no final da vida, numa das guinadas mais inesperadas de toda a história da música.

Inúmeros outros compositores dedicaram-se a um trabalho de elaboração musical por sobre os escombros do sistema tonal no século XX, como Maurice Ravel, Erik Satie, Richard Strauss, Bela Bartók e Olivier Messiaen. As dimensões deste trabalho, no entanto, impedem a análise aprofundada que certamente suas composições merecem. Registre-se apenas que todos se envolveram, cada um à sua maneira, na contestação geral do sistema tonal que marcou o período. Passemos agora a uma nova fase de desenvolvimento na crise do sistema tonal no século XX, marcada por uma ruptura radical e pela tentativa definitiva de superação dos marcos do tonalismo: o dodecafonismo.

5.3 – RUPTURA EM SÉRIE

A prática composicional de autores como Debussy e Stravinsky inaugura um viés de trabalho musical voltado para a politonalidade – uso simultâneo de duas ou mais tonalidades diferentes – que desembocará posteriormente no atonalismo – uma tentativa de se fazer música fora de qualquer tonalidade. O dodecafonismo de Arnold Schoenberg não é exatamente um passo nessa seqüência: é um verdadeiro salto.

Para José Miguel Wisnik, a importância do dodecafonismo de Schoenberg está no fato de que ele é

uma forma teoricamente extrema de contraposição à tonalidade. (...) O sistema de doze sons criado por Schoenberg em 1923, depois de um período atonal que derivava do aprofundamento das contradições do tonalismo, se apresenta como decorrência

implacável e ao mesmo tempo a antítese do sistema tonal. Ele rejeita cerradamente o princípio tonal, isto é, o movimento cadencial de tensão e repouso. (WISNIK, 2006, p.173).

De fato, o dodecafonismo não é uma nova forma de utilização - ou uma forma inusitada de utilização - dos mesmos princípios tonais então em vigor: é, na verdade, um novo Sistema musical, que se diferencia na totalidade e radicalmente do tonal justamente por oposição a ele. Para se entender a novidade do sistema de Schoenberg, convém uma explicação, mesmo que superficial, do dodecafonismo.

5.3.1 – SISTEMA DODECAFÔNICO

As dimensões restritas de uma dissertação não permitem um aprofundamento mais pormenorizado de toda a complexidade do sistema dodecafônico que, por si só, já demandou uma série de estudos dedicados a esse tema²⁹. Portanto, nos restringiremos a abordar algumas de suas características mais marcantes, utilizando-nos, para tanto, do trabalho de José Miguel Wisnik, *O Som e o Sentido*, em virtude da clareza da exposição do autor.

O dodecafonismo é “um novo sistema de composição baseado na montagem de séries de doze sons” (WISNIK, 2006, p. 178). Está fundado na utilização da escala cromática que, como vimos, é a base de um campo sonoro sem centro e sem polaridade, no que Schoenberg paga tributo direto e reconhecido a Wagner. O compositor deve combinar os doze sons da escala cromática em uma certa ordem, de modo a fornecer uma série inicial que atuará como matriz para a composição. Essa combinação originária retornará periodicamente na peça musical mas, em princípio, uma nota musical só volta a ocorrer depois da exposição das outras onze notas. Com isso, procura-se colocar a previsibilidade

²⁹ A maior parte dos estudos dedicados ao Sistema Dodecafônico encontra-se em outras línguas que não a portuguesa, em especial em alemão. No entanto, indicamos a leitura dos seguintes livros em português: MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002. LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. Além destes, o livro de Theodor Adorno, *Filosofia da Nova Música*, que se encontra na Bibliografia desta dissertação, oferece uma excelente leitura do dodecafonismo do ponto de vista filosófico. Em espanhol: EIMERT, Herbert. *Que es la Música Dodecafónica?* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

de resolução, ponto fundamental do tonalismo, em suspenso. Mas a criatividade do sistema não fica somente por conta da escolha de combinação dessas doze notas iniciais, mas da tomada dessa matriz como “base de uma combinatória que se abre a um processo de múltiplas variações” (Idem, p. 178). Wisnik descreve essas combinações da seguinte forma:

Em primeiro lugar a série dá lugar a seus espelhos: ela pode aparecer na versão revertida (de trás para a frente: o retrógrado ou “caranguejo”), pode aparecer ainda invertida e no retrógrado da inversão (a inversão consiste em converter cada movimento ascensional da melodia em movimento descendente do mesmo tamanho, e vice-versa; assim, a partir de uma nota qualquer, uma terça em direção ao agudo transforma-se espelhisticamente numa terça em direção ao grave, uma sétima descendente transforma-se numa sétima ascendente, e assim por diante). Esquemáticamente, temos, então, quatro formas da série se somadas a seus espelhos (...) A série se define como uma estrutura puramente relacional de intervalos, mais do que um conjunto definido de notas. Assim, ela pode se apresentar em qualquer altura, podendo ser transportada para os doze tons cromáticos. A transposição das quatro matizes resulta em 48 permutações possíveis. (Idem, p. 178 e 179).

O trabalho do compositor, então, passa a ser virar e revirar a série, de forma a tirar o maior número possível de resultados expressivos da combinatória. Ao contrário do que se possa pensar, o manejo de uma estrutura tão fechada não é um trabalho mecânico destituído de criatividade, pois estamos lidando com um universo de sons maleável e absolutamente destituído de hierarquia, como o era no sistema tonal.

O que se depreende dessa explicação é que, em primeiro lugar, o dodecafonia baseia-se numa combinação absolutamente arbitrária dos sons. Ao contrário da série harmônica, base do sistema tonal e que deriva da decupagem das frequências complementares de uma fundamental – conforme indicamos de passagem no Capítulo 3 desta dissertação (ver nota 18, pág. 48) – as séries dodecafônicas devem ser elaboradas com base numa lógica puramente artificial, guiando-se exclusivamente pela resolução de afastar-se o máximo possível da lógica da tonalidade de tensão-repouso, de tônica, de uma nota fundamental hierarquicamente superior com a qual todas as outras devem se relacionar. Dessa forma, o sistema dodecafônico não deixa de ser dependente do sistema tonal pois, na verdade, seus

princípios foram formulados de forma a se diferenciarem metodicamente dos vigentes no sistema tonal. Henry Barraud se refere a esse assunto da seguinte maneira:

Em todas as afirmações ou escritos de Schoenberg sobre a técnica de seu sistema encontramos incessantemente a palavra *evitar*. É preciso a todo momento *evitar* este ou aquele detalhe de escrita, porque através dele o sentimento tonal se intrromperia na composição. Schoenberg constrói seu sistema *contra* um outro sistema. A todo princípio pertinente a este outro sistema ele faz nascer um princípio oposto. É uma estética cuja afirmação começa sempre por uma negação. (grifos do autor. BARRAUD, 2005, p. 98)

Uma segunda questão que se infere da explicação do dodecafonismo é que ele trabalha justamente sobre a discussão apresentada por Theodor Adorno, acerca do papel imprescindível da memória para o ato de fruição musical, no já citado *Filosofia da Nova Música* quanto falávamos de Stravinsky³⁰. A tonalidade de uma música é percebida pelo ouvinte exatamente pela reincidência da nota tônica, com a qual todas as outras se relacionam e para a qual todas voltam em algum ponto. No dodecafonismo, a prescrição de que uma nota só se repita depois de apresentadas outras onze diferentes age precisamente contra esse mecanismo, pois a distância da primeira aparição para a segunda é tão longa que impede a sensação de tônica, destituindo as peças musicais de qualquer resquício do tonalismo. Para Adorno, a vantagem de Schoenberg sobre Stravinsky reside precisamente no fato de que o dodecafonismo sistematiza o retorno inevitável à primeira nota a série num conjunto extremamente organizado que correspondia ao nível máximo de desenvolvimento da música na sociedade moderna, entendida como a superação do sistema tonal, enquanto Stravinsky o deixava ao acaso. Por isso Adorno considerava Schoenberg um progressista, reservando a Stravinsky a alcunha (nesse sentido, nada elogiosa) de restaurador. Nas palavras de Adorno:

A série racionaliza o que é familiar a todo compositor consciente: a suscetibilidade frente ao retorno prematuro do mesmo som, a menos que não seja diretamente repetido. A proibição contrapontística de repetir duas vezes o ponto culminante e a sensação de debilidade que se advierte em harmonias que voltam muito frequentemente à mesma nota

³⁰ Não por acaso, o livro de Adorno é dividido basicamente em duas partes: uma dedicada a Schoenberg e outra a Stravinsky.

testemunham esta experiência. Mas a pressão da série aumenta ainda mais depois de haver caído o esquema da tonalidade, que legitimava a preponderância de certos sons sobre os demais (...) A técnica dodecafônica estática dá um aspecto real, ao torná-la sacrossanta, à suscetibilidade da dinâmica musical, frente ao retorno impotente de um elemento idêntico. Tanto o som que retorna prematuramente quanto o som “livre”, casual a respeito do conjunto, são tabus. (ADORNO, 2007, p. 57)

Resta, ainda, comentar sobre dois aspectos do dodecafonismo que nos serão importantes em análise posterior. O primeiro é sobre o papel central que o trítone vem ocupar no sistema dodecafônico. Como vimos no Capítulo 3, o trítone é uma agregação sonora de extrema instabilidade, soando como uma espécie de dissonância perfeita, com suas notas se estranhando mutuamente sem que nenhuma prepondere sobre a outra. Por essa simetria sem centro, o trítone é o acorde que melhor se encaixa na estrutura dodecafônica. Dessa forma, o seu uso sistemático, feito por todos os músicos que deram continuidade ao dodecafonismo, coroa a noção de “emancipação da dissonância”, termo que Schoenberg cunhou para elucidar o trajeto que a música ocidental operou em todo o século XX. Voltaremos a isso mais à frente.

O segundo aspecto diz respeito à importância do timbre, que provocará uma verdadeira revolução à parte no mundo da música a partir de então, independentemente da filiação ou não ao sistema dodecafônico. Schoenberg, ainda antes do dodecafonismo, em sua importante obra *Harmonia (Harmonielehre)*, num curto trecho bem ao final do livro, sugere a possibilidade de criação de uma Melodia de Timbres – *Klangfarbenmelodien* – que se mostraria absolutamente viável posteriormente, já em suas composições dodecafônicas. Sobre isso, Schoenberg, faz a seguinte afirmativa:

Não posso admitir, de maneira tão incondicional, a diferença entre timbre e altura tal e como se expressa habitualmente. Acho que o som faz-se perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto, o grande território, e a altura, um distrito. A altura não é senão o timbre medido em uma direção. Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre -, produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si

atue com uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas (SCHOENBERG, 2001, p. 578)

A idéia é absolutamente revolucionária para a época. Desde Debussy, o uso do timbre como componente importante das composições vinha sendo ampliado, mas mesmo assim persistia a idéia de que a música não é outra coisa se não uma relação entre alturas definidas, sendo o timbre uma dimensão meramente colorística dessa relação. Ao colocar o timbre como o grande território no qual se move a música, do qual a altura é senão um distrito, Schoenberg inverte a ordem de preponderância dos componentes do som, o que será absolutamente definidor para o tipo de sonoridade produzida atualmente, por exemplo, pela música eletroacústica. Sem dúvida, Schoenberg deve tributo – nem sempre devidamente pago – a Debussy quanto à questão do timbre, mas o esforço com que se dedicou a esse elemento no período dodecafônico garante uma especificidade a suas composições. A questão do timbre voltará a ser importante logo mais, nesta dissertação.

5.3.2 – EXPANSÃO E DECADÊNCIA DO DODECAFONISMO

O dodecafonismo inaugurou uma nova forma de se fazer música, distinta do sistema tonal. A recepção que recebeu no mundo da música variou do entusiasmo ao desprezo. Ainda assim, alguns compositores que adotaram o dodecafonismo ampliaram ainda mais suas fronteiras. Dois dos mais expressivos são Alban Berg e Anton Webern, que já eram discípulos de Schoenberg desde os tempos do atonalismo. Berg não chega a esgotar o novo sistema, sendo sua obra mais genial, *Wozzeck*, ainda do período atonal. Já Webern alarga as fronteiras do sistema, dando nova objetividade à sua lógica serial. Com ele, não apenas as alturas entram no jogo de séries, mas também todos os outros parâmetros musicais, como timbres, intensidades, durações e modos de ataque. A Melodia de Timbres, inaugurada por Schoenberg, é levada a um novo patamar por Webern e as dissonâncias são ainda mais radicalizadas. Webern é a grande referência para os serialistas futuros, em alguns aspectos mais importante do que o próprio Schoenberg. “Um artista de rara qualidade humana e que sacrificou tudo o que um músico que entra na carreira pode necessitar ou esperar do futuro”, nos diz Henry Barraud sobre Webern (BARRAUD, 2005, p. 107).

A geração pós-weberiana não se empolga exatamente com o dodecafonismo, mas com seu componente diferencial, a série como base da composição. Tomada como um dado próprio e adotado por diversos outros compositores, deu-se início ao que ficou conhecido por serialismo. Desse período extremamente rico da música, basta citar, de passagem devido às dimensões do presente trabalho, Pierre Boulez, que deu o impulso mais vigoroso para o movimento, e Olivier Messiaen, que generaliza o emprego da série a todas as propriedades do som numa organização ferrenha.

É preciso dizer, de resto, que, apesar de sua importância inegável como ruptura do sistema tonal, o dodecafonismo teve vida relativamente curta. Em primeiro lugar, o sistema tonal ainda persiste como referência de música para o grande público. Parte considerável da música feita e consumida atualmente no ocidente continua sendo tonal, mesmo que não represente mais o grau mais avançado do pensamento musical da atualidade. É bem verdade que as transformações formais que realmente permanecem historicamente, em qualquer campo, geralmente levam certo tempo para se consolidarem e o dodecafonismo, como também todo o serialismo, ainda não tiveram esse tempo de maturação plena e não é possível afirmar se, logo mais, eles terão capacidade de substituir o sistema tonal por completo. De todo modo, vários compositores contemporâneos optaram por não aderir ao dodecafonismo ou ao serialismo em todas as suas características, preferindo avançar por outros terrenos que se abriam para além e depois deles, como o emprego de meios eletrônicos e digitais na composição musical. Por outro lado, a complexidade da escrita e o esgotamento das permutações possíveis de doze sons são limites objetivos à sua expansão.

Mas a principal causa de seu limitado sucesso se deve, em minha opinião, ao fato do dodecafonismo, em seu fundo ideológico – se pudermos usar essa expressão – não romper realmente com o princípio desenvolvimentista que também servia de base ao tonalismo. Como nos diz Wisnik:

O dodecafonismo surge e se desenvolve (...) imbuído de uma convicção otimista acerca do progresso que ele mesmo representa. Schoenberg teria dito a um aluno, por volta de 1921, que o sistema de doze sons “deverá garantir a supremacia da música alemã para no mínimo os próximos cem anos”. Além da grandiloquência nacionalista embutida na

frase, que contém ao mesmo tempo a ingenuidade e as perigosas implicações que conhecemos, ela participa da crença num poder ilimitado da nova música como idioma que abriria um extenso campo de possibilidades a serem exploradas além da tonalidade (WISNIK, 2006, p. 189).

De certa maneira, a própria idéia de um desenvolvimento progressivo e expansivo - que no tonalismo se instalara na forma do sistema - ainda vigorava por dentro do dodecafonismo, mesmo que não se expressasse aparentemente na forma. Devido à sua rígida estrutura, a elaboração da série originária, de certa forma, significava um impulso inicial que desdobrava toda a composição e a levava inexoravelmente para seu destino; e isto é exatamente o mesmo que era garantido no sistema tonal por sua estrutura baseada na dialética tensão-repouso. De todo modo, o que não pode ser negado ao dodecafonismo é seu mérito de superação do sistema tonal, tendo servido como “abertura do espaço sonoro a relações não polarizadas, dando lugar à ocupação errática de um espaço galáctico pelo qual as ondas passam em múltiplas direções” (Idem, p. 192). É justamente nesse ponto que encontramos o último compositor que iremos examinar nesta dissertação.

5.4 – VARÈSE: TIMBRES RUIDOSOS

Edgard Varèse foi escolhido como nosso último compositor a ser analisado por estar a meio caminho entre a música orquestral tradicional e a música eletroacústica, quando então entraríamos num outro universo que já extrapola o recorte desta pesquisa. Para Paulo Zuben, Varèse é

um dos poucos músicos de sua geração que viveram no período anterior ao advento da música feita em estúdio, com uma produção musical exclusivamente instrumental, e que também mergulharam na produção de obras eletroacústicas. Seu legado poético é determinante para o pensamento de toda a música da segunda metade do século XX (ZUBEN, 2005, p. 94).

Em Varèse, a relação entre forma e conteúdo é conseqüência de um processo que só o resultado sonoro final da composição pode explicitar. Ele afirmava que: “Forma é o resultado – o resultado de um processo. Cada uma de minhas obras precisa descobrir sua

própria forma” (VARÈSE, citado em ZUBEN, 2005, p. 95). O compositor partia, muitas vezes, de uma idéia muito básica sobre o som e prosseguia expandindo ou dividindo em blocos e grupos de sons, que constantemente mudam de forma, direção e velocidade. É da interação entre esses procedimentos que surge a forma da obra acabada. Como diz o próprio Varèse:

Relacionada a esse assunto controverso a respeito de forma em música está a fútil questão sobre a diferença entre forma e conteúdo. Não há diferença. Forma e conteúdo são uma só coisa. Retire a forma e não há conteúdo, e se não há conteúdo só há um rearranjo de padrões musicais, mas nenhuma forma (VARÈSE, citado por ZUBEN, 2005, p. 96)

No trabalho de Varèse, a combinação de instrumentos de altura definida com ruídos de percussão ganha relevo, adicionando ou subtraindo elementos timbrísticos e alterando dinâmicas, cujo resultado são texturas e agregados sonoros que já antecipam, em vários anos, procedimentos da música eletroacústica. Como nos diz Roland de Candé:

O mais extraordinário é que Varèse realizou com a orquestra efeitos sonoros que pertencerão, mais tarde, ao domínio das músicas eletroacústicas: impressão de desenrolar lento ou acelerado, de filtragens, de sobreposições de fenômenos sonoros independentes, de trilha sonora passada ao revés, etc. (CANDÉ, 2001, p. 305 e 307)

Varèse é um compositor que já trabalha diretamente sobre o som. Procede por alteração de densidade, de duração, de timbre, variando o material sonoro por expansão ou contração, fundindo massas sonoras. O resultado é uma música que se diferencia enormemente dos parâmetros tonais. Nas palavras de Zuben:

Em Varèse, processos de adição e subtração de elementos, opostos aos tradicionais desenvolvimentos motivicos-temáticos, atuam diretamente na modificação das massas sonoras. Mudanças quantitativas causam mudanças qualitativas nos objetos sonoros. Varèse compõe alterando o número, a configuração, a densidade e a duração de suas massas, que se movem independente e simultaneamente a diferentes velocidades e em diversas direções (ZUBEN, 2005, p. 97).

O timbre, que vinha adquirindo relevo desde Debussy e ganhara expressão própria com Schoenberg e Webern, também tem importância central em Varèse. Ele elabora uma espécie de Melodia de Timbres muito pessoal, marcada pela separação de blocos sonoros sobrepostos em zonas de diferentes intensidades. Em suas próprias palavras:

Essas zonas seriam diferenciadas por vários timbres ou cores e diferentes intensidades. O papel do timbre ou cor seria completamente alterado, não mais incidental, anedótico, sensual ou pitoresco; ele se transformaria em um agente delineador e parte integrante da forma. Essas zonas seriam sentidas como que isoladas, e a até então inacessível não-mistura – ou ao menos a sensação de não-mistura – seria possível (VARÈSE, citado por ZUBEN, 2005, p. 97).

Adicionado a esses novos procedimentos de variação do material sonoro, de simultaneidade de elementos divergentes, de aglomeração de timbres, destaca-se sua preocupação com a projeção do som no espaço. Uma de suas características mais marcantes é o ajuste entre a composição previamente elaborada e as condições acústicas de sua execução. Em uma fase mais madura de sua trajetória, em que já estava às voltas com a música eletroacústica, a obra *Poème électronique*, por exemplo, feita para fita magnética, foi executada no pavilhão da Philips na Exposição Mundial de Bruxelas, em 1958, através de nada mais nada menos que 425 alto-falantes combinados a 20 amplificadores. Para Zuben, “a cuidadosa notação de dinâmicas e articulações (*crescendos*, *diminuendos*, *sforzandos*, *staccatos*, etc.) juntamente com a escritura orquestral apurada fornecem os indícios da preocupação de Varèse com a projeção do som no espaço, mesmo em suas obras puramente instrumentais.” (ZUBEN, 2005, p. 97).

O que se pode perceber das idéias e procedimentos de Varèse é que estamos já num universo absolutamente distante do tonal, e isso sem que se precise daquele sistema como referência negativa, como o faziam os músicos dodecafônicos e seriais. Não estamos mais no domínio das formas que precedem as composições, como sonatas e séries, muito menos presos a uma lógica causal entre notas musicais, do tipo tensão-repouso ou a um desenvolvimento progressivo intrínseco à música. Aqui já figuram as músicas compostas

por montagem de blocos sonoros, por justaposição ou sobreposição de sons, por projeções no espaço acústico. De onde estamos, já perscrutamos as músicas do futuro!

A crise do sistema tonal, assim, desemboca numa música em que já não se encontram mais indícios dos parâmetros que sustentavam o tonalismo clássico de séculos atrás. O léxico usado agora gira em torno de termos como “agregados sonoros”, “corte”, “justaposição”, “fragmento”, “texturas”; bem distante das “modulações”, “dissonância e consonância”, “resolução” ou “progressão harmônica” que marcavam o tonalismo. O timbre assume definitivamente uma posição central. Edgard Varèse é apenas um, entre vários outros nomes, expressivos desta tendência que, de resto, irá se desconectar da idéia de desenvolvimento progressivo na música e proceder por arranjos fragmentários de blocos sonoros.

Arnold Schoenberg, por sua vez, teria dado o passo definitivo em direção à superação do sistema tonal. O dodecafonismo e o serialismo que o seguiu, dele e de figuras como Webern e Boulez, encarnam como ninguém o ponto máximo de contestação ao sistema que caracterizou o século XX; expressão exemplar da “emancipação da dissonância” devido à explosão que causou nas estruturas do sistema tonal e sua substituição por outras estruturas rígidas. “Emancipação da dissonância” é um termo que, aliás, expressa bem o que aconteceu no período, pois indica que os acordes dissonantes - o trítone em sua cabeceira - deixam de precisar da consonância, da resolução, do repouso, como referência. Como bem notou Roland de Candé:

A “emancipação da dissonância” é uma emancipação geral da harmonia, uma rejeição das regras clássicas que nos impuseram a distinção entre acordes instáveis, transitórios, que não satisfazem o ouvido (dissonância), e acordes estáveis, aos quais o ouvido aspira (consonâncias) (CANDÉ, 2001, p.187)

Por seu turno, compositores de gerações anteriores já haviam promovido mudanças que desestabilizaram o sistema tonal. Gustav Mahler passa a se utilizar de escalas modais cujo

efeito é a mesma descentralização dos pólos tonais que já se havia verificado com o cromatismo; Claude Debussy interrompe o fluxo tonal através da criação de uma escala de tons inteiros e do acúmulo de tensões sem resolução, dando importância decisiva ao timbre, que passaria a ocupar, a partir de então, posição central nas técnicas de composição musical; Igor Stravinsky fez desaparecer a idéia de um impulso inicial que daria conta do desenvolvimento total da obra (algo do qual nem o posterior dodecafonismo escapou completamente). Todos estes nomes foram tributários, em alguma medida, das inovações trazidas à música por Richard Wagner que, com seu cromatismo insistentemente aplicado ao tonalismo, descentra o sistema tonal e coloca em suspensão a polaridade da tônica.

Todas essas mudanças verificadas completam um ciclo de crise e substituição do sistema tonal no século XX, num movimento paralelo à desmontagem do drama no teatro.

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como flores que voltam suas corolas para o sol, assim o que foi aspira, por um secreto heliotropismo, a voltar-se para o sol que está a se levantar no céu da história.

Walter Benjamin

A abordagem de elementos similares e que se desenvolveram paralelamente no teatro e na música serviu para destacar a existência de um percurso histórico semelhante para as duas artes, num processo análogo que vai da construção de linguagens cada vez mais estruturadas, passa pela exploração dos limites dessas linguagens e desemboca na dissolução das estruturas que as sustentavam. Observou-se que tal arco histórico comum foi delineado pelo desdobramento da **ação** no teatro e da **direcionalidade** na música, justamente os elementos dinâmicos de suas linguagens – aqueles que provocam mudanças e transformações em um material inicialmente selecionado como base para a criação artística.

A passagem de um estado a outro é o que caracteriza o dinamismo e, conseqüentemente, o paralelismo desses elementos. Ação teatral e direcionalidade musical são, respectivamente, dados estruturais do teatro e da música que já podem ser percebidos mesmo nos períodos pré-dramático e pré-tonal. Como artes da temporalidade, que dependem de um percurso temporal para existirem, o que se frui na observação do teatro e da música é justamente o desdobramento dinâmico de uma situação em outra.

Drama e sistema tonal edificaram suas linguagens sobre essa dinâmica de desdobramentos, incorporando, para tanto, a dialética em suas estruturas de organização formal. No caso do teatro, a idéia de conflito sintetiza como nenhuma outra essa incorporação da dialética na estrutura do drama. Os personagens passam a ser encarados como verdadeiras forças contrárias em atrito, numa situação que necessariamente deve desembocar numa síntese. A dinâmica que o conflito instaura no drama segue uma lógica absolutamente causal, onde uma ação sempre é justificada por outra anterior para, fatalmente, desdobrar-se em uma

terceira. Da mesma maneira, o sistema tonal passa a entender a dinâmica de tensão-repouso musical como uma relação de causa e efeito e elege os conceitos de consonância e dissonância como parâmetro dessa dialética. A hierarquização das notas musicais, diretamente ligada às funções de tônica, dominante e sub-dominante, bem como o recurso da modulação em várias formas musicais do sistema vêm completar essa estrutura dialética do tonalismo. Percebe-se, então, que o princípio de causalidade é o mesmo nas duas artes.

É esse princípio de causalidade que dota o drama e o sistema tonal de um altíssimo nível de autonomia. O conflito dramático e a antítese da dissonância-consonância funcionam como elementos propulsores que põem em movimento uma peça ou uma composição por meios exclusivamente internos às suas linguagens. Uma vez instaurado o conflito, uma vez definida a área de ação da tônica, da dominante e da sub-dominante, a obra artística que daí resulta segue seu caminho inexorável até o desfecho.

A causalidade, que aproxima drama e sistema tonal, é apenas um dos elementos que compõem as duas formas. Uma série de outros preceitos, entre os quais o domínio absoluto do diálogo e o âmbito de relações exclusivamente intersubjetivo, no drama, e a supremacia do modo de dó e a necessidade de resolução da dissonância na consonância, no tonalismo, contribuem para a consolidação de linguagens extremamente codificadas e formalizadas. Apesar disso, as estruturas fechadas do drama e do sistema tonal não resultaram necessariamente em obras pouco criativas ou com poucos recursos. Pelo contrário, parte da produção mais inventiva e complexa nas duas artes se deu sob os parâmetros do drama e do tonalismo. É bem verdade que isso é mais evidente no caso da música do que no do teatro. Composições de músicos como Mozart, Haydn ou Beethoven ainda figuram entre as mais executadas e reconhecidas nos nossos dias, enquanto que os dramas mais tradicionais, compostos a partir de seus parâmetros clássicos, encontram hoje poucas oportunidades de montagem. A dramaturgia dramática que ainda sobrevive atualmente é justamente aquela apontada por Szondi como sendo a que incorpora a crise do drama, tal como a de Ibsen, Strindberg ou Tchekhov, em que os preceitos dramáticos clássicos – a ação unitária como o mais importante – já se encontram bastante debilitados. Isso não deve esconder o fato de que o período do drama foi aquele em que se atingiu o mais alto grau de debates em torno

da dramaturgia teatral, o que resultou num considerável manancial teórico para todo o teatro posterior.

De toda forma, a partir de meados do século XIX e por toda a primeira parte do século XX, compositores e dramaturgos tiveram que lidar com a herança do sistema tonal e do drama clássicos, composto por uma grande quantidade de obras que seguiam parâmetros claros e rígidos. Uma primeira resposta a essa herança foi a tentativa de explorar os limites severos do drama e do tonalismo. Isso é particularmente manifesto no uso do cromatismo na música, cuja força já se fazia sentir desde o Romantismo, com Wagner, e que atinge seu ápice em Debussy, Stravinsky e Schoenberg. Por seu turno, o teatro se vê envolvido em uma dramaturgia em que a sequência temporal, como em Strindberg e Brecht, deixa de ser retilínea e progressiva, ou onde o diálogo, diferentemente do que havia sido no drama imediatamente anterior, abre mão, como em Tchekhov, de ser o veículo tradicional da ação. O resultado de tais operações é o desgaste dos limites do drama e do tonalismo clássicos, que passam, a partir de então, a ser declaradamente encarados como formas em crise.

A ação teatral e a direcionalidade musical – os mesmos elementos que tinham servido de base para a consolidação do drama e do sistema tonal – foram justamente o lócus onde essa crise se fez sentir com mais intensidade, afetando todas as estruturas do teatro e da música de então. O que se segue a essa crise profunda de estruturas tão consolidadas e fechadas é uma diversidade imensa de novas formas, de experimentações de vanguarda cada vez mais ousadas. Nos capítulos 4 e 5, pretendeu-se demonstrar como o paralelismo entre teatro e música, depois dessa crise, já não é mais um paralelismo formal – isto é, não são as formas que são paralelas, como o foram no período dramático e tonal. O paralelo se encontra num mesmo movimento amplo de contestação das estruturas formais do drama e do sistema tonal e o denominador comum, se houver, pode ser identificado pelo fato de que todos os artistas do teatro e da música lutavam por superar as estruturas dialéticas anteriores, cada um dando uma resposta diferente ao mesmo problema que enfrentavam: o de lidar com estruturas gastas e que não se adequavam mais ao período em que viviam e produziam sua arte.

A fragmentação também pode ser entendida como um elemento comum ao teatro e à música que se seguiram ao período de crise, embora ela fosse utilizada de maneiras muito diferentes pelos diversos autores. A música de Debussy já pode ser considerada fragmentada, mas é muito diferente do veio a fazer Varèse anos depois; Brecht já fragmenta sua dramaturgia, mas não chega nem perto do que faz um Heiner Muller. Talvez por isso a questão do fragmento se torna nodal para as duas artes a partir de então.

De todo modo, o que se percebe é que a produção artística do teatro e da música, depois da crise do drama e do tonalismo, passa a se dar sem a necessidade imprescindível de estruturas formais consolidadas ao longo do tempo. Cada obra funda, de certa maneira, as estruturas em que se assenta sua própria organização interna, inaugurando uma maneira de se fazer teatro e música que ainda vigora na atualidade. Samuel Beckett, Heiner Muller e Bernard-Marie Koltès são exemplos dessa tendência no teatro, assim como Varèse na música. Suas obras artísticas estruturam-se a partir de um plano inicial de exploração de um tema ou de um material sonoro, buscando antes experimentar as possibilidades que emanam do próprio manejo da linguagem, em vez de se adequarem a uma forma anteriormente existente. A forma artística surge ao final do processo de construção da própria obra, não como um pressuposto anterior a ela. A forma é, portanto, refundada a cada nova realização no contato vivo com o ouvinte ou espectador, que passa a fazer parte do processo de construção da obra. Nesse sentido, pode-se afirmar que a recepção, nos processos artísticos atuais, ocupa um papel cada vez mais central.

É importante destacar ainda que esta dissertação não esgota as possibilidades de paralelismo entre o teatro e a música. A trajetória que o presente estudo realizou é apenas uma das inúmeras possíveis. Existem outras características e momentos históricos que não chegamos a abordar e que, no entanto, poderiam fornecer novos indícios do paralelismo entre as duas artes. No caso do teatro, um acontecimento fundamental em sua história foi a passagem da ação do plano dramático para o da encenação, que levanta outros problemas e em novos patamares relacionados à causalidade de ações. Ou ainda, a nova forma de se trabalhar com os signos teatrais inaugurado pelo período atual do teatro, conhecido como pós-dramático, que chega mesmo a questionar a idéia de ação teatral tal

como trabalhamos neste estudo. Do mesmo modo, a música eletroacústica atual – nascida da junção entre a música concreta francesa e a música eletrônica alemã, diretamente relacionada aos usos do avanço tecnológico no campo da música –, ao submeter o ouvinte a uma verdadeira imersão no som, subverte ainda mais o conceito de direcionalidade musical, pois esta deixa de ser tão somente o caminho que uma sequência de notas percorre, passando a significar a direção física que o som toma num ambiente, numa sala de concertos. Tais características do teatro e da música de nossos dias, por mais instigantes que sejam, não fizeram parte da presente dissertação, mas podem sugerir novos paralelismos para uma futura investigação.

Por fim, gostaria de destacar que esta pesquisa teve como pretensão ampliar as possibilidades de leitura do teatro por meio da música. Procurei não subordinar a música ao teatro por entender que é no reconhecimento de que a música tem história e características próprias que se situa sua maior possibilidade de contribuição ao teatro. Assim, em momento algum abordou-se a música como reforço ou ilustração de uma história, nem apenas como sonoplastia ou sonorização da ação teatral, onde todas as opções musicais são justificadas a partir do texto ou de personagens unificadas, psicológicas, como nos *leitmotif's* wagnerianos. A música, neste trabalho, não necessariamente “serviu ao texto”. Por isso mesmo, entendo que um desdobramento possível da presente dissertação seja a experimentação do som como um material que impulse a criação teatral a partir de suas características diferenciais, não necessariamente pelo seu viés representacional, mas como um estruturador do acontecimento teatral. Isso poderá ser verificado no âmbito de uma pesquisa própria, diferente da que realizamos nesta dissertação, ainda que complementar a ela. Espero, quando muito, que, ao final da leitura deste trabalho, a percepção do teatro tenha sido ampliada a partir da atenção mais apurada dos sons cotidianos e extra-cotidianos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2007
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.
- BARRAUD, Henry. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett, Escritor Plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BORIE, Monique. ROUGEMONT, Martine de. SCHERER, Jacques. (Orgs.). *Estética Teatral*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1992.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- . *A Música Hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.
- CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música: volume 2*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- GARCIA, Sérgio Freire. *Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*. Tese de Doutorado. São Paulo: Comunicação e Semiótica/PUC-SP, 2004.
- GUÉNOUN, Denis. *A Exibição das Palavras*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto; Folhetim Ensaios, 2003.
- . *O Teatro é Necessário?* São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo, A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- KOUDELA, Ingrid Dormien (org). *Heiner Muller: o espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACHADO, Luís Cláudio. *Em Busca de um Anjo no Meio Desse Bordel, estudo da*

- dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Dissertação de Mestrado: ECA/USP, 2000.
- MALETTA, Ernani de Castro. *A Formação do Ator para uma Atuação Polifônica: Princípios e Práticas*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Educação/UFMG, 2005.
- MENEZES, Flo (org.) *Música Eletroacústica, História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- . *Música Maximalista: ensaios sobre música radical e especulativa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- . *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- . *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RAMOS, Luis Fernando. *O Parto de Godot*. São Paulo: Editora Hucitec; Fapesp, 1999.
- ROHL, Ruth. *O Teatro de Heiner Muller*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- . *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- . *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SCHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- . *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- . *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1999.

- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e Discurso do Sistema Musical (Tonal)*. São Paulo: Editora Annablume, 1996.
- . *Da música, seus usos e recursos*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- ZUBEN, Paulo. *Música e Tecnologia: o som e seus novos instrumentos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.
- . *Ouvir o Som: aspectos de organização na música do Século XX*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.