A teoria de multimídia musical de Nicholas Cook como estratégia para a análise de música-teatro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO SEMIÓTICA MUSICAL: NOVAS FRONTEIRAS

Fernando de Oliveira Magre[1]
Universidade Estadual de Campinas – fernandomagre@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem por objetivo refletir sobre as questões que envolvem a análise de obras de música-teatro. Por sua qualidade híbrida, este gênero exige uma ferramenta analítica capaz de identificar os modos de interação entre as linguagens e os significados que emergem deste contato. Para este fim, propomos uma adaptação da teoria de multimídia musical de Nicholas Cook (1998), a qual aplicamos, a título de demonstração, em duas obras de música-teatro do compositor brasileiro Gilberto Mendes.

Palavras-chave: Música-teatro. Multimídia musical. Análise musical. Interdisciplinaridade. Significado.

Nicholas Cook's Musical Multimedia Theory as a strategy for the analysis of music theater

Abstract: This work aims to reflect about the questions that involve the analysis of music theater. For its hybrid quality, this genre requires an analytical tool capable of identifying interaction modes between the languages and meanings that emerges from this contact. For this purpose, we propose an adaptation of Nicholas Cook's musical multimedia theory (1998), which we apply, as a demonstration, in two music theater works of brazilian composer Gilberto Mendes.

Keywords: Music Theater. Musical Multimedia. Musical Analysis. Interdisciplinarity. Meaning.

1. Introdução

No livro *Analysing Musical Multimedia*, o musicólogo Nicholas Cook (1998) desenvolve uma ferramenta voltada à análise de objetos artísticos constituídos por diferentes linguagens, às quais o autor opta por denominar de mídias, seguindo uma linha de pensamento que considera como mídia todo meio de transmissão de significados, incluindo as linguagens artísticas[2].

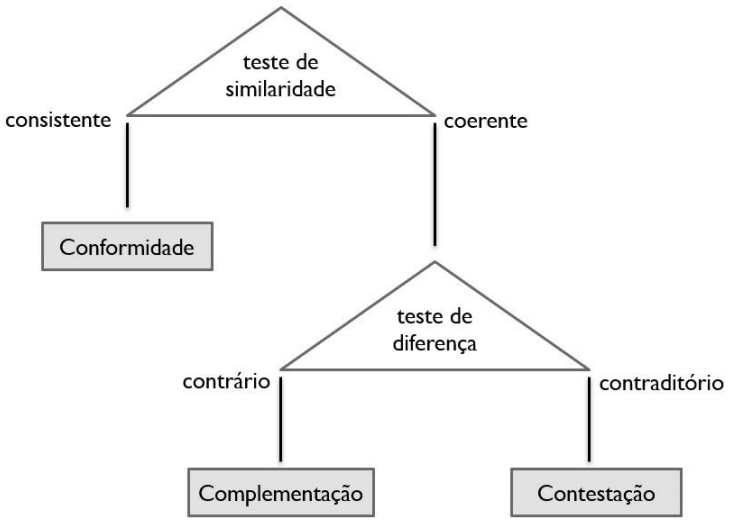
Nicholas Cook chega a esta teoria a partir da constatação de que, até aquela altura, ainda não havia nenhuma teoria geral de multimídia musical que oferecesse aos analistas uma regulamentação terminológica e modelos para que pudessem se embasar (COOK, 1998). Sua proposta surge, então, da necessidade de refletir sobre os modos de interação entre a música e

outras mídias, principalmente sobre como ocorre a construção de significados a partir desse encontro.

O autor salienta que sua proposta analítica se aplica a qualquer objeto híbrido em que a música seja uma das linguagens envolvidas. Contudo, todas as análises apresentadas em seu livro como exemplificação, são de objetos audiovisuais, nomeadamente um comercial de televisão, um videoclipe, uma cena de filme e uma animação. Assim, embora o autor aponte a validade de sua metodologia a todo e qualquer tipo de obra de multimídia musical, o fato é que ele não demonstra como seria a aplicação em gêneros como a ópera, o teatro musical, o balé etc. Portanto, para fazer uso de sua metodologia na análise de obras de música-teatro, foi-nos necessária certa liberdade para experimentar e adaptar sua teoria conforme nosso objeto solicitasse. Assim, para que fique claro ao leitor, apresentaremos primeiro a teoria tal qual concebida por Cook, e na sequência explanaremos sobre nossa aplicação e seus resultados.

2. Analysing Musical Multimedia

A teoria de Nicholas Cook consiste no estabelecimento de três modelos básicos de multimídia, ou seja, três maneiras diferentes de relacionamento entre mídias. São eles: conformidade (*conformance*), complementação (*complementation*) e contestação (*contest*). Para chegar a um (ou mais) desses modelos, o autor criou um teste no qual, através do confronto entre duas ou mais mídias, é possível avaliar o modo como estas se relacionam. Trata-se do teste de similaridade, seguido do teste de diferença nos casos em que o primeiro não alcance êxito.



Exemplo 1: Testes de similaridade e diferença. (COOK, 1998, p. 99, tradução nossa)

O teste de similaridade é baseado na distinção proposta por Lakoff e Johnson (1980 apud COOK, 1998) entre metáforas consistentes e coerentes. Os autores fazem comparações entre metáforas e consideram uma relação consistente quando não há diferença qualitativa entre dois enunciados, ou seja, quando ambos se referem a uma mesma situação ou imagem de maneira igual, apenas com discursos diferentes. Por outro lado, uma relação coerente ocorre quando as metáforas ainda se relacionam a uma mesma imagem, porém, através de discursos qualitativamente diferentes.

O primeiro passo do teste de semelhança de Nicholas Cook consiste em identificar se as mídias componentes de uma determinada Instância de Multimídia[3] (IMM) são consistentes umas com as outras no sentido proposto por Lakoff e Johnson (COOK, 1998, p. 100). Caso positivo, o resultado desse teste irá determinar que aquela instância de multimídia se encontra em **conformidade**. Cook sugere que, para verificar se uma IMM está de fato em conformidade, deve ser possível inverter as proposições de tal modo que o significado prevaleça o mesmo. Assim, no caso de uma canção, por exemplo, o texto deve ampliar a música na mesma medida que a música deve ampliar o texto, sem que haja domínio de um sobre o outro.

Caso o teste de semelhança tenha um resultado negativo, ou seja, revele que as mídias não são consonantes, então haverá uma relação coerente. Neste caso, será necessário aplicar o teste de diferença para verificar como as mídias se relacionam e, portanto, em que modelo básico a IMM se encaixa.

O teste de diferença parte do mesmo princípio do teste de semelhança. Neste caso, porém, já sabendo que haverá tensão entre as mídias, o objetivo é analisar se a tensão é resolvida e como isso ocorre. O teste de diferença será bem-sucedido quando o resultado indicar uma relação de **contestação** entre as mídias. Esse é o modelo mais distante da conformidade, pois, enquanto no primeiro as mídias se fundem praticamente apagando seus limites, aqui as mídias competem o mesmo terreno, uma tentando impor suas características sobre a outra.

O modelo que se localiza entre a conformidade e contestação é a **complementação**. O modelo de complementação também surge a partir da constatação de uma relação coerente entre mídias e, portanto, a partir do teste de diferença. Porém, diferente da contestação, no caso da complementação as mídias conseguem se relacionar através do preenchimento mútuo de espaços vazios que uma oferece à outra.

O autor sugere que o modelo de conformidade praticamente não existe em instâncias de multimídia, porque a característica essencial da multimídia é manter perceptível

que há o encontro de, ao menos, duas mídias diferentes. Além disso, embora seja possível encontrar momentos de conformidade, é praticamente impossível encontrar uma obra inteiramente nesta categoria. Isso porque as mídias constituintes de uma IMM sempre são percebidas interagindo mutuamente, mesmo nos casos em que uma mídia é percebida apenas como uma interferência indesejada sobre outra (COOK, 1998). Por outro lado, Cook considera a contestação como modelo paradigmático de multimídia (COOK, 1998, p. 106), porque quando este ocorre, acumula-se uma tensão que acaba gerando a desconstrução das mídias componentes de uma IMM e a geração de novas estruturas e significados.

O autor deixa claro que a relação entre as mídias dentro de uma obra multimidiática, ao invés de estática, é constantemente mutável. Além disso, o modo de percepção do receptor (e do analista) também determinará diferentes modalidades e qualidades de entrelaçamento.

3. Música-teatro

Determinar os limites desta prática é tarefa difícil e arriscada, sobretudo porque a diversidade de estéticas que se observa na produção relacionada a este gênero, demonstra que qualquer recorte tende a ser excludente. No âmbito histórico, a música-teatro, denominada *music theater* e *musiktheater* em inglês e alemão respectivamente, surge em meio ao ambiente de radicalização e saturação das vanguardas artísticas que se iniciou em fins dos anos 50 com o surgimento da *performance art*, do *happening*, do *neodadaismo* e da polarização engendrada no campo musical entre o Serialismo Integral e Experimentalismo.

Na Europa, e mais especificamente no círculo *darmstadtiano*[4], a música-teatro surgiu como uma via alternativa à dominância do Serialismo. Attinello (2007) aponta que as primeiras experiências nesta linha são conduzidas pelos jovens compositores de uma segunda geração de Darmstadt, que buscavam a ampliação das estéticas da música contemporânea, numa tentativa de saírem da sombra de Boulez e Stockhausen e conseguirem estabelecer suas próprias linguagens. Dentre esses compositores, no campo da música-teatro destaca-se Mauricio Kagel, argentino radicado na Alemanha desde 1957 e que desenvolveu as primeiras obras do seu chamado teatro instrumental ainda no final dos anos 50[5].

Em linhas gerais, música-teatro se refere a um tipo de composição cênico-musical em que elementos cênicos e visuais são tratados segundo um pensamento composicional musical, adquirindo a mesma importância que o elemento sonoro na constituição da obra e de seus significados. Difere da ópera na medida em que esta é, ao menos em sua expressão tradicional, conduzida pelo libreto, sendo toda a criação cênico-musical subordinada ao

argumento textual, ao passo que na música-teatro a dramaturgia está na própria música e encenação. Nesse sentido, é sintomática a constatação de Mauricio Kagel: "*Neues Musiktheather* lida com tudo aquilo que não é ópera. Esta é uma definição muito geral, mas nos ajuda a circunscrever negativamente um gênero específico" (KAGEL, 1996, p. 61, tradução nossa). [6]

Sendo um objeto evidentemente híbrido, a música-teatro impõe ao investigador a necessidade de uma ferramenta capaz de abordar não apenas as partes individuais, mas sobretudo o relacionamento entre as linguagens e os significados que emergem deste contato. Na sequência, apresentamos algumas aplicações da teoria de multimídia musical na análise de música-teatro, aqui especificamente sobre a obra do compositor brasileiro Gilberto Mendes.

4. A música-teatro de Gilberto Mendes a partir da teoria de multimídia musical

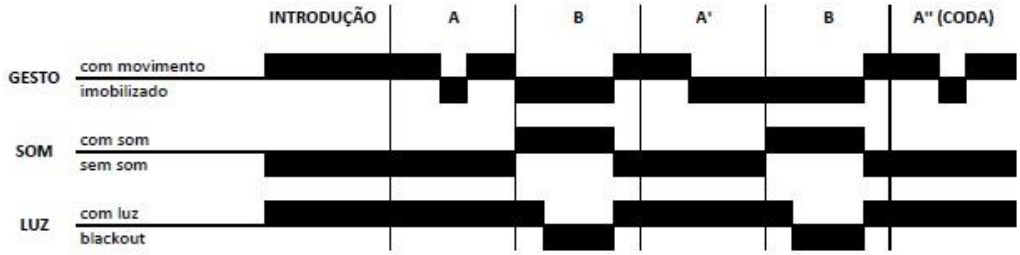
Gilberto Mendes possui uma obra musical muito diversificada, indo desde uma linguagem harmônica tradicional até um total atonalismo. O próprio reconhece essas suas múltiplas identidades:

> Sou no mínimo três compositores diferentes. Um com preocupações de vanguarda, [...] outro clássico-moderno, [...] e outro quase popular [...]. Com a possibilidade, ainda, da combinação de todos eles, ou alguns, num quarto compositor (MENDES, 2008, p. 168).

No início dos anos 60, Gilberto Mendes e seus companheiros de Grupo Música Nova começaram a se aventurar na criação com múltiplas linguagens, seguindo, de certo modo, um espírito da época não somente no campo musical, mas em todas as áreas artísticas. Esses compositores foram buscar nos já citados cursos de Darmstadt o conhecimento necessário para empreenderem a pretendida renovação da linguagem musical no Brasil. Porém, diferente dos compositores europeus, os brasileiros tiveram à sua disposição a produção textual dos poetas concretos, especialmente de Décio Pignatari e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que lhes ofereciam um material altamente experimental, dando-lhes liberdade para criar relações entre som, imagem e performance ainda pouco explorados no Brasil. Dessa relação surgem as primeiras obras de música-teatro brasileiras, como *Cidade* (1964) de Gilberto Mendes, que foi o compositor brasileiro que mais se dedicou ao gênero, tendo composto em torno de 30 obras ao longo de 50 anos. Embora muito diferentes entre si, encontramos, através da análise de multimídia musical, características

comuns quanto à interação entre as linguagens. Destacamos aqui o conceito de contraponto midiático (MAGRE, 2017), que consiste na composição contrapontística entre música e elementos extramusicais, criando relações que se alternam dentro das categorias estipuladas por Cook.

Em *Son et Lumière* (1968), ocorre um contraponto entre som, luz e encenação. Essas três instâncias possuem total independência, de modo que uma não depende da outra para ocorrer. No exemplo abaixo, é possível visualizar a dinâmica multimidiática na obra:



Exemplo 2: contraponto midiático em *Son et Lumière.*

A parte musical em *Son et Lumière* consiste apenas na reprodução da gravação de um único acorde tocado no piano. Embora haja um piano em cena, este é tratado apenas como objeto cênico, não sendo utilizado como instrumento musical. Na cena, uma atriz interpreta o papel duplo de pianista e modelo fotográfico, criando uma dubiedade entre suas ações, que ora posa para os fotógrafos em cena, ora foge deles. A iluminação ajuda a delinear a forma da obra, determinando as mudanças entre as partes.

> No que diz respeito ao processo composicional musical adotado, o próprio compositor sugere que se trata de um contraponto entre luzes e som. Porém, podemos expandir essa ideia ao observar a alternância entre luz e sombra, movimento e imobilização e som e silêncio. Nesse sentido, podemos dizer que o contraponto é o princípio organizacional da composição e que este ocorre constantemente em dois níveis, tanto entre a presença e a ausência da mídia, quanto no nível intermidiático, entre uma mídia e outra. (MAGRE, 2017, p. 107)

Ao aplicarmos a análise multimidiática de Nicholas Cook à parte B da obra (momento em que se intensifica a dinâmica multimidiática), identificamos uma relação complexa de complementação entre gesto, música e iluminação. Por um lado, observamos que a imobilização gestual tende a complementar a imobilidade da parte musical, uma vez que há apenas um único acorde soando, sem qualquer tipo de desenho melódico ou rítmico que pudesse indicar movimento. Por outro lado, é possível observar que a iluminação de *blackout*

junto com os *flashes* disparados pelas câmeras tendem a aplicar uma sensação de movimento a este mesmo acorde, criando assim uma tensão entre movimento e imobilidade, que se dissipa quando a ação volta à parte A, com a luz totalmente acesa e a modelo retomando sua atuação com os fotógrafos em torno do piano, em silêncio total.

Outras relações, entretanto, puderam ser identificadas. Por exemplo, entre a atuação cênica e a iluminação, ocorre uma relação de contestação, pois há um contraponto entre a atuação cênica imobilizada e a iluminação em um intenso movimento criado pelos *flashes*, gerando uma disputa entre as duas mídias tanto pelo seu estabelecimento quanto pelo domínio dos sentidos que podem emergir na relação com o elemento musical.

Em *O Último Tango em Vila Parisi* (1987) a relação entre música e encenação é mais complexa, na medida em que a obra é mais extensa e possui uma dramaturgia mais delineada. Nesta obra, as referências são fundamentais para a constituição dos sentidos. A primeira referência surge logo no título, fazendo alusão ao filme *O Último Tango em Paris* de Bernardo Bertollucci, porém, ambientado na extinta Vila Parisi situada em Cubatão, que naquela altura era considerada a cidade mais poluída do mundo (HOGE, 1980). Portanto, trata-se de uma obra de cunho político, ainda que a crítica fique diluída na dramaturgia que se segue. Também há referências ao cinema expressionista alemão e ainda ao poema *Pneumotórax* de Manuel Bandeira.

No plano cênico, desenvolve-se uma disputa entre o regente e um violinista para dançar e ter a atenção de uma violinista. Toda essa disputa acontece ao som de um tango que cria um plano de fundo e, ao mesmo tempo, é o argumento para a construção de toda a trama. Tomando o tango tocado pela orquestra como elemento central da análise multimidiática, pudemos perceber que ele atua de modo complementar com a trama cênica, mas por diferentes vias. Por um lado, ele impulsiona a tensão sexual que surge entre o triângulo amoroso na cena, mas ao mesmo tempo, é primordial na criação da dramaticidade para o momento em que o maestro desfere um golpe contra o violinista e sua companheira sai de cena aos gritos. Portanto, o tango é aqui a figura central no contraponto midiático, amplificando os sentidos que já estão presentes em toda a trama cênica, ao mesmo tempo que a encenação lhe aplica múltiplos significados, fazendo que suas repetições nunca sejam iguais, pois a cada momento ele é imbuído de um sentido diferente.

5. Considerações finais

Por sua natureza híbrida, a música-teatro nos impõe o desafio de refletir sobre como significados são criados a partir do encontro/embate entre diferentes linguagens

artísticas. Analisando as linguagens individualmente, é possível encontrar significados parciais, mas estes são insuficientes e podem até mesmo induzir a interpretações equivocadas, uma vez que se constituem como parte de um objeto complexo e fronteiriço.

Assim, se nos propormos, por exemplo, a analisar apenas a encenação em *Son et Lumière*, podemos compreender a trama construída. Porém, o sentido não se completa sem o jogo de luzes e a reprodução da música no momento da imobilização dos *performers*. Do mesmo modo, podemos isolar e analisar somente a parte musical em *O Último Tango em Vila Parisi*, e assim constatar que, harmonicamente, toda a música está construída sobre uma escala octatônica centrada na nota Ré. Porém, essas informações só fazem sentido se colocadas em perspectiva com o desenvolvimento cênico da peça, que irá demonstrar, por exemplo, que o momento de maior tensão dramática corresponde à intensificação textural e maior incidência de relações de segundas menores e trítonos, o que de fato potencializa a dramaticidade daquele momento, criando situações multimidiáticas ora consonantes ora complementares. A análise multimidiática também nos revela os diferentes modos de complementação que ocorrem entre a mesma célula rítmica do tango e as diferentes situações cênicas.

Nesse sentido, consideramos que a proposta analítica de Nicholas Cook nos oferece um meio para entender como são construídos sentidos e significados em obras híbridas, mais especificamente na música-teatro, a partir da fricção entre mídias de diferentes domínios expressivos.

Referências:

A ODISSÉIA Musical de Gilberto Mendes. Roteiro, produção, direção e edição de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2006. 1 DVD (117 min.).

ATTINELLO, Paul. Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt. *Contemporary Music Review.* Londres, v. 26, n. 1, p. 25-37, fev. 2007.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. In: *Pós:* Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, nov. 2011, p. 8-23.

COOK, Nicholas. *Analysing musical multimedia.* Oxford: Oxford University Press, 1998.

HOGE, Warren. New menace in Brazil's 'Valley of Death' Strikes at Unborn. *The New York Times*, Nova Iorque, 23 set. 1980. Disponível em: <http://fluoridealert.org/news/new-menace-in-brazils-valley-of-death-strikes-at-unborn/>. Acessado em: 17 jun. 2019.

KAGEL, Mauricio. Conversación con Mauricio Kagel. Entrevistador: Pablo Aranda. In: *Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 50, n.185, p.60-66, jan.-jun. 1996.

MAGRE, Fernando de Oliveira. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais.* 2017. 190 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

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

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade [2005]. Tradução: Thaïs Diniz. In: DINIZ, Thaïs (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes:* desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.15-45.

SERRÃO, Maria João. *Constança Capdeville:* entre o teatro e a música. Lisboa: Edições Colibri e Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2006.

Notas

[1] Bolsista Fapesp, processo nº 2018/04308-3.

[2] Nas poucas páginas deste ensaio, não entraremos no mérito se esta é a melhor maneira de se utilizar o termo mídia, uma vez que esta não é nossa discussão central. No entanto, a utilização é amplamente aceita dentro dos estudos de Intermidialidade, como pode ser observado em trabalhos de Irina Rajewsky (2012) e Claus Clüver (2011), dentre outros.

[3] Cook utiliza o termo "instância de multimídia" para se referir a configurações de multimídia musical.

[4] Por "círculo darmstadtiano" referimo-nos ao conjunto de compositores que estiveram envolvidos com os Cursos Internacionais de Férias para a Música Nova de Darmstadt (*International Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt*)

[5] Não há um consenso terminológico em torno desta prática composicional. Observamos que cada compositor opta por uma definição de acordo com seu processo composicional e sua forma de manipular os materiais cênicos e musicais. Neste momento, optamos utilizar o termo "música-teatro", proposto por Florivaldo Menezes (A ODISSEIA, 2006) para referir-se à obra cênica de Gilberto Mendes, até então referida pelo nome mais amplo de teatro-musical. A pesquisadora Maria João Serrão (2006) fez um levantamento das terminologias utilizadas por compositores das diversas estéticas, demonstrando a diversidade e complexidade em torno da definição desta prática composicional.

[6] Neues Musiktheather se ocupa de todo aquello que no sea ópera. Ésta es una definición muy general, pero nos ayuda a circunscribir en negativo un género específico (KAGEL, 1996, p. 61).