



Três caminhos de pesquisa musical no Latão

Walter Garcia

Não pretendo discutir aqui tendências ou conseqüências do trabalho musical desenvolvido na Companhia do Latão. Minha intenção é mais simples, fazer o registro de três caminhos que, não sendo os únicos, participaram ativamente desse processo desde o seu início. Em alguma medida, aliás, penso que ainda estejam ativos; mas tampouco pretendo avaliar a importância que tiveram ou têm. Apenas esclareço que se deve levar em conta, para um melhor entendimento das partituras aqui fixadas, que elas decorrem de uma opção vigente até o experimento cênico *Valor de Troca* (2002) e a peça *O mercado do gozo* (2003).

Até então, os atores só cantavam *a capella* (sem acompanhamento instrumental) ou com apoio de percussão tocada por eles mesmos. As músicas também se produziam dessa forma. Naquele experimento, introduziu-se o piano em cena (com a participação de Luis Felipe Gama), recurso levado para aquela peça e as seguintes (quando Martin Eikmeier se integrou ao grupo). A exceção, em trabalhos anteriores, foi o uso restrito do violão, por Otávio Martins em *O nome do sujeito* (1998), acompanhando-se enquanto cantava fora de cena, e por Adriana Mendonça, em *A comédia do trabalho* (2000),

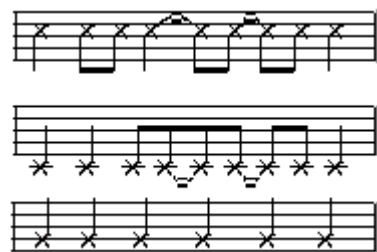
na abertura cantada por Maria Tendlau (que compôs a canção), Alessandra Fernandez e pela própria Adriana.

O primeiro caminho seguido que aqui comentarei, decorrente de tal opção, foi o da pesquisa com ritmos. Seu ponto de partida quase sempre esteve na cultura brasileira de tradição oral ou na canção popular-comercial brasileira. Dois bons exemplos são o ritmo de jongo (paulista de Guaratinguetá) executado em *O nome do sujeito*, apoiando ali um cânone a três vozes de Beethoven (“Signor Abate, io sono, io sono, io sono amalato...”), e a percussão de samba (carioca do Estácio) em *A comédia do trabalho*. Vale lembrar que o jongo entrou por idéia de Lincoln Antonio, diretor musical do espetáculo, o qual na época iniciava o trabalho com o grupo A Barca no mesmo Teatro de Arena Eugênio Kusnet que o Latão ocupava. Uma versão do arranjo está gravada no disco *Canções de Cena* (2004) da Companhia.

Nos limites deste artigo, porém, creio que melhor exemplo a considerar seja a “Bandinha do Latão”, como chamamos informalmente a música tocada em *Ensaio sobre o Latão* (1997). Sua forma bastante simples acabou reunindo uma série de experiências. Compunha-se de apenas três figuras rítmicas, executadas sucessi-

Walter Garcia é músico e professor da PUC-SP.

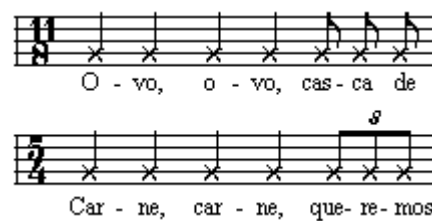
va ou simultaneamente, conforme a cena, em um padrão de seis tempos. A criação foi coletiva. Levei a primeira figura ao ensaio como uma estilização do samba. Tentei criar um desenho de tamborim em compasso ternário. Mas foi tocada por um agogô, de que dispúnhamos no momento, antes de optarmos por uma lata pequena. Fosse pelo som do agogô, sugerindo um gonguê, fosse pela figura em si, Fernando Rocha, que trabalhava comigo na direção musical, considerou que o ritmo mais se parecia com uma adaptação de maracatu. E compôs a segunda frase, para tambor. A terceira, para chocalho marcando as cabeças de cada tempo, acabou assinalando de modo claro a fórmula de compasso 6/4 (subdividida internamente em 4/4 seguido de 2/4). Esse terceiro desenho foi adotado com o propósito de facilitar a execução da música, e como estratégia para incluir todos os atores. Com o mesmo propósito, outra estratégia utilizada foi ensinar as duas primeiras figuras por meio do canto de versos fáceis: “Vou pra Paris/ Viajar” (primeira frase, tocada na latinha); “Não vou nada/ Vou ficar” (segunda frase, tocada no tambor).



Outra experiência rítmica do mesmo período acabou sendo aproveitada na montagem de *Santa Joana dos Matadouros* (1998). Levei ao ensaio a sugestão de trabalharmos com a fórmula de compasso 11/8. Inspirei-me em “Follow your heart”, de John McLaughlin, cuja redução

rítmica fora-me ensinada pelo maestro Cláudio Leal Ferreira: compasso misto de 4/4 seguido de 3/8. Os atores entoavam repetidamente “Ovo, ovo, casca de...”, palavras sugeridas pela imagem de um exército em frangalhos, conforme era narrado em *Ensaio sobre o Latão*. A execução alterou o desenho, transformando o 11/8 em 5/4. E o material foi aproveitado em *Santa Joana* como vinheta para o mercado de carnes, com nova letra (“Carne, carne, queremos...”).

Talvez a alteração feita pelos atores se aproxime daquela “tendência muito forte em nosso povo, pra modificar a rítmica rija de certas frases do Hino Nacional”, de que falou Mário de Andrade, o qual atribuía a tendência ao caráter “sossegado e bastante molengo” de uma gente que não é “belicosa”, não é “marcial”...¹ Ou talvez a mera aceleração do andamento, no calor do ensaio, tenha arredondado o desenho. Seja como for, as palavras passaram a se acomodar em um novo padrão mais acessível, sem dúvida, para atores e público:



O segundo caminho seguido na Companhia do Latão foi o da improvisação de canções pelos atores. Um ponto de partida bastante utilizado foi, outra vez, a cultura de tradição oral. Inicialmente, em *Ensaio sobre o Latão*, os improvisos modificaram, com extrema liberdade, canções levadas por nós, diretores musicais. Foi o caso da interpretação melancólica de “Xô, xô, barata”, criada por Gustavo Bayer a partir de uma proposta que fiz: os atores deveriam im-

¹ Cf. Mário de ANDRADE, “Crítica do gregoriano”; in: *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 32-3 (nota 1).



provisar uma cena qualquer usando vocalmente apenas o samba de roda baiano, que assumiria, então, sentidos diversos daqueles que o nosso costume já cristalizou. Além de desacelerar bastante o andamento e de explorar silêncios entre palavras e versos, Bayer começou o canto pela estrofe, não pelo refrão cuja letra, ostensivamente zombeteira, contrapõe escárnio à gravidade do sofrimento. O resultado possibilitou a Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano fazerem de um samba anotado por Camargo Guarnieri na Bahia, em 1937, a releitura do mais célebre monólogo de Hamlet.

Eu não sou quem você pensa.
Você está mal enganada.
Xô, xô, barata.
Eu não sou parede, não.
Eu não sou casa caída.
Nem parede derrubada.
Xô, xô, barata.
Eu não sou parede, não.

Outro exemplo, na mesma peça, foi a versão em alemão de “Adeus, meu lindo amor”, interpretada por Maria Tendlau. A canção faz parte da Chegança de Marujos anotada por Mário de Andrade, no Rio Grande do Norte, e fora levada ao grupo por Lincoln Antonio. O passo adiante nesse caminho também foi proposto por Lincoln, em *O nome do sujeito*: os atores passaram a compor melodias sobre versos da tradição oral anotados, entre outros, por Leonardo Mota na década de 1920. Assim, p. ex., Gustavo Bayer musicou estrofe do cantador cearense João Pedro de Andrade, o Bem-te-vi; e Georgette Fadel, estrofe do cantador cearense Luís Dantas Quesado, o Luisinho.

“Canção dos fidalgos”, melodia de Gustavo Bayer para versos de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano inspirados em Hanns Eisler,

exemplifica uma base diversa da pesquisa. Integra o experimento cênico *João Fausto* (1999), de Eisler. Tratava-se então, como se nota, de propor aos atores que improvisassem cantos sobre textos não mais retirados da tradição oral, e sim escritos pelos dramaturgos-diretores.

Talvez o auge desse outro processo tenha se dado em *A comédia do trabalho*, peça em que predominaram canções de Maria Tendlau, de Alessandra Fernandez e de Adriana Mendonça. As parcerias entre as atrizes não eram fixas, nem a responsabilidade de cada uma por melodia ou por letra. Os dois dramaturgos-diretores copidescavam as letras. Sérgio de Carvalho também compôs uma melodia. A direção musical, nesse ponto, se encarregava das composições, mas cuidava, sobretudo, de dar acabamento final às criações, além de estimular a criatividade, ensinando canções que pudessem ser úteis. É importante dizer que o resultado, via de regra, tomou distância do estímulo inicial. O trabalho que propus a partir de “O trem atrasou” (Paquito/ Estanislau Silva/ Artur Vilarinho), p. ex., inspirou Alessandra Fernandez a compor “A sorte da telefonista”, em gênero bem diverso de um samba de carnaval (de 1941) como aquele: a canção foi composta na forma de cânone a duas vozes, e o arranjo final de Lincoln Antonio incluiu ainda uma terceira voz, em contraponto; desse modo, as três vozes se entrelaçavam semelhandando linhas telefônicas cruzadas.

Todos esses exemplos estão gravados em *Canções de cena*. Assim, penso que o registro de um exercício que não foi aproveitado possa sugerir, a quem achar interessante, desdobramentos não empreendidos pelo grupo. No mínimo, valerá pela curiosidade. Ainda em um ensaio de 1997, propus que os atores criassem melodias sobre versos de Manuel Bandeira incluídos em sua crônica “Fragmentos”.² O poeta se refere a eles como haicais de sua coleção de “poesia

² Cf. Manuel BANDEIRA, “Fragmentos”; in: *Manuel Bandeira* [Literatura Comentada]. Org. Salete de Almeida Cara. São Paulo: Abril Educação, 1981, p. 26-7.

[que] reponta onde menos se espera”, e diz que foram encontrados “num livro de fórmulas de *toilette* para mulheres”. Um dos haicais foi trabalhado por Nelli Sampaio:

Água de rosas
Glicerina
Bórax
Álcool

Nelli criou a melodia alterando um pouco a letra: adicionou uma sílaba ao segundo verso (“E glicerina”); pronunciou intuitivamente o *x* de “Bórax” em nota destacada, o que talvez desgostasse Bandeira, o qual sublinhou “a cadência perfeita do verso *bórax*” – mas há que se reconhecer que a palavra ficou assim boa de ser cantada e também de ser compreendida; e ainda fez a repetição do verso final. Apresentado o experimento, compus a outra melodia e a outra letra, para voz masculina. O sentido original sugerido pela musicalidade dos versos acabou transformado por completo no dueto:

Água de rosas	(Roseira dá)
E glicerina	(Glicério dá)
Bórax	
Álcool	(Pra quem
Álcool	puder
Álcool	pagar)

Á - gua de ro - sas E gli - ce - ri - na Bó - ra - x

Ro - sei - ra dá Glicé - rio dá Pra

Ál - cool Ál - cool Ál - cool Á - gua de

quem pu - der pa - gar



O terceiro e último caminho de que falei é o da pesquisa de melodias compostas com escalas que não a diatônica. Darei dois exemplos. O falso canto gregoriano cantado para exaltar a indústria de carne enlatada, em *Santa Joana dos Matadouros*, juntava à esquisitice da letra (criada coletivamente)³ a utilização do modo do VIº grau da escala menor melódica de Mi bemol. Em outras palavras, o Dó eólio bV, um modo bem esquisito para o chamado ouvinte médio. Por outro lado, preocupei-me em criar uma melodia cantável, a fim de não ameaçar em demasia a qualidade da execução. Daí as repetições e a predominância de graus conjuntos, com economia de saltos melódicos (embora se utilize o salto de 5ª diminuta):

Quando a mesa é uma beleza
Quando a mesa é uma beleza

Tem carne de porco
Mortadela, salaminho
Lingüiça, presunto
Enlatado de salsicha

Tem carne de porco
Mortadela, salaminho
Lingüiça, presunto
Enlatado de salsicha

Quando a mesa é uma beleza

³ A título de curiosidade, transcrevo a letra com que compus essa melodia: “Faz do leite uma alegria/ Faz do leite uma alegria/ Sabor que alimenta/ Energia que dá gosto/ Sabor que alimenta/ Faz do leite uma alegria/ Sabor que alimenta/ Energia que dá gosto/ Sabor que alimenta/ Faz do leite uma alegria/ Faz do leite uma alegria”. A composição, portanto, é anterior à letra com que se integrou ao espetáculo. Mas já havia a intenção de problematizar, na forma da canção, a mistura de religião, de propaganda comercial e da dita alta cultura, no quadro do que vínhamos discutindo acerca de *Santa Joana dos Matadouros*.

Quan - doa me - saéu - ma be - le - za

Quan - doa me - saéu - ma be - le - za Tem car - ne de

por - co Mor - ta - de - la, sa - la - mi - nho Lin - güi - ça, pre -

sun - to En - la - ta - do de sal - si - cha Tem car - ne de

si - cha Quan - doa me - saéu - ma be - le - za

Já em *Auto dos bons tratos* (2002), modifiquei a redação de “Há quem seja pródigo e aumente a sua riqueza, e há quem guarde sem medida e se empobreça”, conservando a idéia básica retirada do livro dos *Provérbios* (11, 24). No âmbito da peça, procurava-se apontar o irracionalismo de um pensamento desse tipo. Visto de outro ângulo, cantava-se a falta de lógica entre conduta e recompensa material, sugerindo-se a necessidade de buscar explicações sobre o andamento econômico da sociedade brasileira apartadas do conformismo de fundo religioso e/ou do conformismo do senso comum – “as frases feitas, as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública”, axiomas “que não forcem a reflexão, preenchem os vazios, e deixam a gente em paz com Deus e os homens”.⁴ Ao mesmo tempo, havia a idéia

⁴ Cito duas passagens de Machado de Assis. A primeira é de “Teoria do medalhão”. A segunda, de “Evolução”. Cf. MACHADO DE ASSIS, *Contos: uma antologia*. Org. John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 1, p. 332, vol. 2, p. 206.



de desperdício de um lado, de cansaço de outro, e de nenhum repouso nas duas pontas. Acreditei que uma melodia construída com a escala de tons inteiros pudesse auxiliar no trabalho de expressar todas essas intenções:

Há quem seja pródigo
E aumente a sua riqueza
Há quem seja módico
E se empobreça

Há quem se - ja pró - di - go Eau - men - tea su - a ri - que - za

Há quem se - ja mó - di - co E se em - po - bre - ça

Após a primeira execução, utilizava-se a forma de cânone, útil, nesse caso, para representar a confusão disseminada por um tal pensamento.

Com o exemplo, encerra-se a exposição que anunciei de início. Farei um último registro, no entanto, a fim de aludir às modificações implicadas quando da introdução do piano nos espetáculos do Latão. Em *Valor de troca*, Márcio Marciano entregou-me o mote “Isso é bom, isso é mau”. Transcrevo apenas a primeira estrofe da canção, antes da entrada do coro e da abertura das vozes – as quais, na terceira estrofe, serão duas e, na estrofe final, serão três. É o suficiente para que se ilustre como procurei espelhar a ambivalência (ou a ambigüidade?) do mote na forma do canto: fazendo uma passagem brusca da tonalidade Maior para a menor homônima. Deve-se ter em mente que a melodia era agora sustentada pelo piano, ou seja, que os empréstimos modais garantiam, no acompanhamento harmônico, conforto para os intérpretes. De fato, não tenho certeza de que se poderia cantar essa melodia *a capella* satisfatoriamente. Por

outro lado, é de se lembrar que, em cada apresentação de *Valor de troca* (incluindo sua adaptação para a tevê, em 2007), participaram não só atores mas também cantores – em momentos diferentes, Marcelo Pretto, Ana Luiza, Juliana Amaral, Juçara Marçal, Ligia Oliveira, o saudoso Ney Mesquita. O certo é que a melodia não foi criada para soar difícil, muito embora não persiga um objetivo comum da canção popular-comercial nos dias que correm: essa melodia não pretende se parecer com algo que já se ouviu antes.

Injustiça existe
Como a chuva e a gastrite
Isso é bom, isso é mau

C^{6/9} F^{m7} C^{6/9} D^{#maj7}

In - jus - ti - ça e - xis - te Co - moa chu - va ea gas -

A^{m7}(11) A^{#7}(13) G G/C

tri - te Is - soé bom, is - soé mau

RESUMO: O artigo percorre os processo de criação musical dentro do grupo Cia do Latão, desde seus primeiros espetáculos, revelando como a música que foi á cena combinou sugestões dos músicos participantes com as colaborações dos atores, dramaturgos e direção.

PALAVRAS-CHAVE: Cia do latão; música popular; processos de criação.



Música popular e violência urbana em *Essa Noite Mãe Coragem*

Maurilio Andrade Rocha

“Vivemos em uma guerra. Cinqüenta mil brasileiros são assassinados a cada ano. Número superior ao de civis mortos em países atravessados por guerras. No início de 2006 tivemos mais vítimas fatais do que no último conflito entre Israel e Líbano. A vítima é o jovem, pobre, negro do sexo masculino, morador da periferia, entre 15 e 24 anos. O que você tem a ver com isso? Mais do que possa imaginar” (Texto de abertura da peça teatral *Essa Noite Mãe Coragem*).

Mãe Coragem e seus filhos brasileiros

Em 2006, a *Cia. Teatral ZAP 18* foi contemplada com o *Prêmio Myriam Muniz* de Teatro, concedido pela FUNARTE, para encenar sua versão da peça *Mãe Coragem e Seus Filhos* de Bertolt Brecht. O grupo, originário da *Cia. Sonho & Drama*, apresenta uma trajetória de mais de vinte e cinco anos, sete dos quais sediados na periferia de Belo Horizonte, privilegiando não só a produção artística, mas igualmente a formação de atores e a retomada do caráter político do fazer teatral na Cidade.

O curso de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG é parceiro de primeira hora dessa

montagem, pela participação de dois professores na criação do espetáculo (Antonio Hildebrando na dramaturgia e eu na direção musical) e pela presença no elenco de cinco alunos de graduação em Teatro como atores e bolsistas de Iniciação Científica. Contribuiu também nessa parceria o fato da diretora da ZAP 18 e do espetáculo, Maria Aparecida Falabella Rocha, ter feito o mestrado em Artes pela UFMG (2005), sob minha orientação. A montagem forneceu, ainda, parte do material para o desenvolvimento de uma outra dissertação de mestrado em Artes pela UFMG (Pinto, 2008).

A peça recebeu o nome de *Essa Noite Mãe Coragem* e foi encenada no galpão do grupo, localizado no periférico bairro Serrano, região com baixos índices de desenvolvimento econômico e social, o que não impediu o grande afluxo de público, entre comunidade local, artistas, intelectuais, interessados em teatro e caravanas de estudantes de escolas públicas. O formato não convencional da montagem incluía um debate que ocorria ao fim de cada sessão, onde o público era convidado a trazer seus relatos pessoais sobre violência e/ou suas reflexões sobre a arte nesse contexto de conflito social. Um manancial de vivências, pensamentos e proposições, afluindo do cidadão comum, permeou

Maurilio Rocha é cancionista, músico e professor do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da EBA-UFMG.

cada apresentação e ampliou essa experiência artística tanto do ponto de vista do público quanto dos artistas e técnicos envolvidos. Há dois anos em cartaz, a montagem foi indicada a vários prêmios na cidade, participou de festivais e foi selecionada para ser apresentada no *Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte*, o FIT BH 2008.

O caminho escolhido pelo grupo foi o de basear-se no texto original da peça para refletir sobre a atual realidade brasileira, trazendo à tona a correspondência da *Guerra dos Trinta Anos*, período em que transcorre o enredo original, com a guerra do tráfico e com a violência urbana no Brasil de hoje. A idéia inicial de montar o texto original na íntegra, rapidamente deu lugar à necessidade de sua contextualização à realidade brasileira, de forma a se evidenciar seu caráter universal. Pois, como nos lembra Barthes, na peça o tema da guerra não é o mais importante, e sim seu *gestus* que “está na ilusão da comerciante que crê viver da guerra e que dela morre” (Barthes, 1990). Nesse sentido, a *Guerra dos Trinta Anos* e a guerra do tráfico nas cidades brasileiras em muito se assemelham e se desvendam. Em ambos os casos, a guerra, associada ao negócio, é gerada por um sistema econômico cada vez mais liberal e alimentado por suas próprias vítimas: homens e mulheres comuns.

Samba e Rap em Essa Noite Mãe Coragem

A opção pela re-contextualização do texto original deixou claro que, apesar de sua alta qualidade artística, a música original de Paul Dessau não apresentava a necessária correspondência na cultura brasileira contemporânea, o que seria fundamental para um teatro inspirado/influenciado por Brecht, ou seja, que fosse capaz de propor um comentário autônomo e oferecer ao espectador novas possibilidades de pensamento e de atitudes frente à peça e à sociedade. Uma música, enfim, que se mostrasse como *gestus* (Brecht, 2005).

Movidos por esses pensamentos, partiu-se em busca de novas possibilidades musicais para a montagem, acreditando-se que conhecidas canções populares, quando trazidas à cena no contexto da montagem, poderiam se re-significar enquanto música-*gestus*. Uma música concebida sob “as próprias características das cidades, como a densidade populacional, a diversidade cultural e a intensa atividade comercial” (Castelo Branco, 1986) e levada à cena dentro da perspectiva dialética. Assim, seis canções extraídas do cancionário popular urbano brasileiro, compostas entre as décadas de 1930 e 2000 (canções da tradicional MPB e *raps* atuais) foram utilizadas na montagem.

Abria o espetáculo o samba-canção *Ave Maria do Morro*, composto em 1942 por Herivelto Martins. Ao fim de uma interpretação convencional ela era reapresentada em forma de *Rap*, com os mesmos versos assumindo novos contornos, mais ásperos e pungentes. No decorrer da montagem foram interpretados também os sambas *Com Que Roupa*, composto por Noel Rosa em 1931, o samba-canção *Barracão*, composto em 1953 por Luís Antônio e Oldemar Magalhães, e a seresta *Chão de Estrelas*, composta por Silvio Caldas e Orestes Barbosa e transformada em sucesso no rádio brasileiro na década de 1950. Tais canções foram compostas e inicialmente veiculadas em contextos de exclusão social e violência urbana, bem diversos dos atuais. Seus autores, pertencentes à classe média, apresentavam em suas obras uma abordagem freqüentemente romântica da pobreza e, ao mesmo tempo, desvinculada da violência. A pobreza e a exclusão são retratadas nessas canções de forma conformista e alinhada a preceitos religiosos ou, até mesmo, com muito bom humor, como na canção de Noel Rosa.

A presente reflexão busca compreender o impacto da re-significação dessas canções, quando executadas dentro do contexto da peça e do atual panorama social brasileiro. Acreditamos que, em consonância com os discursos das outras linguagens da encenação, as canções oferecerem outras formas de compreensão de suas

letras. Trago como exemplo as frases “Eu hoje estou pulando como sapo / Pra ver se escapo desta praga de urubu/ Já estou coberto de farrapo / Eu vou acabar ficando nu” da canção de Noel, ou “A porta do barraco era sem trinco/ Mas a lua, furando o nosso zinco/ Salpicava de estrelas o nosso chão/” da canção *Chão de Estrelas*. Ao serem interpretadas ao longo da peça, ao mesmo tempo em que apelavam para uma memória compartilhada, as canções apontavam para novas leituras, para compartilhamentos talvez antes impensáveis. Apesar da leveza e lirismo dos versos, elas auxiliavam na descontinuidade das cenas e na revelação de comportamentos sociais.

Por outro caminho, e sutilmente utilizados como música de fundo no intervalo, eram ouvidos em toca-discos *raps* compostos e veiculados nas décadas de 1990 e 2000, em um contexto de grande conflito social e violência urbana. Seus autores são negros, pobres, moradores da periferia e alguns apresentam histórico de envolvimento estreito com o tráfico de drogas e outros crimes, como alguns personagens da peça. Os *raps* são *O Homem Na Estrada*, composto por Mano Brown e gravada pelo grupo Racionais Mc's em 1993 e *Rap é Compromisso*, gravado por Sabotage em 2001, onde as temáticas são assassinatos, intervenções policiais agressivas, tráfico e uso de drogas, abordando situações de extrema violência e exclusão social. Nessas composições, não existe qualquer traço de visão romântica sobre a pobreza, que, ao contrário, é relatada de maneira dura e direta, através do uso de recursos de linguagem e expressões típicas das comunidades das favelas. Frases como “me digam quem é feliz/ quem não se desespera/, vendo nascer seu filho no berço da miséria” (de *O homem na estrada*), ouvidas enquanto se bebe uma cerveja no bar da ZAP, assumem seu caráter dialético e buscam cumprir seu papel na peça: se apresentarem como estímulo à reflexão crítica e se oferecerem como parte da construção e interpretação do social.

O samba alemão

Em outra frente, trabalhamos também com a audição e análise musical das composições originais de Dessau, com base em partituras publicadas e gravações obtidas das canções *Das Lied vom Rauch*; *Lied von der groben Kapitulation* e especialmente o melancólico *Lied der Mutter Courage*. Esta última canção acabou por gerar o material para praticamente todo o trabalho de transcrição, especialmente o *Samba Alemão*, e ainda se transformou na maior fonte de inspiração para a composição de novas canções. O termo transcrição foi proposto pelo poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos para descrever certos procedimentos por ele utilizados na tradução de textos literários e de poemas. O termo foi cunhado para “nomear um tipo de tradução que ultrapassa os limites do significado e se propõe a fazer funcionar o próprio processo de significação original numa outra língua” (Campos, 1992). Em nossa reflexão, assumimos o termo em um sentido de re-significação musical, de forma a fazer com que o material musical dialogasse mais amplamente com o nosso público. Assim, o *Lied* foi transcrito mantendo-se seu desenho melódico o mais próximo possível do original e ajustando-se o ritmo e a harmonia ao universo sonoro do samba, resultando em um samba canção em tom menor, de caráter igualmente melancólico. Agora, porém, em uma linguagem musical mais facilmente identificável pelo público com o qual imaginávamos dialogar. Surpreendentemente, a manutenção do texto na língua alemã cantado sobre a canção transcrita harmônica e ritmicamente em samba, resultou em uma música onde a correspondência entre os mundos representados – Guerra dos Trinta Anos e violência urbana brasileira – se explicitava. O *Samba Alemão* soava sob um “(...) pano de fundo desordenado e soturno, de destruição da vida (...), onde “os personagens são esmagados pelas circunstâncias, que não compreendem nem questionam” (Ewen, 1991). Maurílio Rocha é

cancionista, músico e Professor do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da EBA-UFMG.

No presente momento, dedicamo-nos a estudos iniciais sobre a recepção da peça, focados no trabalho musical e baseados na realização de entrevistas com parte do público, ao final das apresentações. Temos buscado perceber se e como o agravamento do quadro social urbano no Brasil tem transformado não só a produção, mas também a recepção de canções populares cuja temática aborda de alguma forma a pobreza e a exclusão social, além de avaliar a resignificação de seu impacto quando executadas no contexto teatral. A partir da análise das entrevistas, temos visto que a execução das canções na peça revelou novos significados para uma parte considerável dos espectadores, proporcionando-lhes novas leituras e possibilidades de uma visão crítica perante a realidade social.

Perspectivas

Muito se tem estudado sobre as funções da música na sociedade (Merriam, 1964) e muitas dessas funções podem ser encontradas no contexto urbano da música para teatro: função de apreciação estética, de entretenimento, de comunicação ou de representação simbólica. No contexto dessa reflexão, chama ainda mais atenção seu potencial de reforçar a conformidade às normas sociais vigentes e validar as instituições sociais, de contribuir para a continuidade e estabilidade da cultura e de funcionar como elemento de integração social. É interessante no-

tar que é com essas características que se apresenta a música que faz parte de um teatro dramático urbano, cuja base é mostrar o mundo como ele é e o homem como ser imutável, e onde o pensamento determina o ser. Outras funções deveriam ser esperadas para a música em um teatro onde o mundo fosse mostrado também como poderia ser, onde o homem fosse visto como suscetível de ser modificado e de se modificar e onde o ser social determinasse o pensamento?¹ A resposta é sim, pelo menos para Brecht em seu pensamento e sua prática teatral. Nesse sentido, o pensamento de Brecht encontra uma surpreendente correspondência na forma como Seeger (2004) apresenta sua visão sobre como as performances musicais podem criar muitos dos aspectos da cultura (ao invés de apenas se adequar à cultura e à vida social) e fazer parte da construção e interpretação do social, ao invés de apenas se assumir na pré-existência de uma matriz cultural, dentro da qual a música deva ser executada. Nesse sentido, ao trazer canções conhecidas para o contexto da peça, encontramos um terreno onde refletir tanto sobre os tipos de conhecimentos teatrais e musicais que surgem em contextos de violência quanto sobre nossa proposta de intervenção artística. Essa pesquisa prossegue, buscando compreender até que ponto nosso teatro e nossa música refletem a realidade social e nela podem interferir. Buscamos, ao final, trazer novas abordagens que se oponham àquelas de caráter quase sempre reacionário, baseadas em conceitos onde intervenções artísticas em situações de conflito social são apresentadas simplesmente como formas de atenuar ou mesmo de incitar a violência.

¹ Essa confrontação de possibilidades foi apresentada por Bertolt Brecht em seu ensaio *Notas sobre a ópera Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (Brecht, 2005).

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASTELO-BRANCO, S. A etnomusicologia urbana: uma introdução. In: *Atas do III Encontro Nacional de Musicologia*, ed. Associação Portuguesa de Educação Musical, 44-46. *Boletim* 48. 1986.
- EWEN, F. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte e seu tempo*. São Paulo: Globo, 1991.
- MERRIAM, A. *The anthropology of music*. Evanston: University of Illinois Press, 1964.
- PINTO, Davi de Oliveira (2008). *A Música-Gestus nos espetáculos Esta Noite Mãe Coragem, Um Homem é Um Homem e Nossa Pequena Mahagonny. Dissertação (mestrado)*. Universidade Federal de Minas Gerais.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: A musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

RESUMO: Nesse artigo buscamos refletir sobre o papel das canções utilizadas no espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*, encenado pela Cia ZAP 18 a partir da peça *Mãe Coragem e seus filhos* de Bertolt Brecht. Discute-se a transposição de realidades musicais através da utilização de canções extraídas do cancionário popular brasileiro de diferentes épocas, a relação dessa música com o conceito de Música-Gestus e com os quadros de violência e exclusão social no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Música-Gestus; Teatro dialético; Música popular brasileira.