DOI 10.20504/opus2026.32.42
Dossiê Experimentalismo na Música de Concerto e na Música Popular: conceito, práticas e historicidades

Música, texto e gesto cênico: a composição da peça *Última vez* no contexto do gênero música-teatro

Antonio Luiz Drummond **Miranda**
https://orcid.org/0009-0004-7339-2305
(Universidade Federal da Paraíba, UFPB/Programa de Pós-Graduação em Música, PPGM/ Laboratório de Composição Musical/COMPOMUS, João Pessoa, Paraíba, Brasil)

José Orlando **Alves**
https://orcid.org/0009-0003-1199-8152
(Universidade Federal da Paraíba, UFPB/Programa de Pós-Graduação em Música, PPGM/ Laboratório de Composição Musical/COMPMOUS, João Pessoa, Paraíba, Brasil)

Resumo: A pesquisa descrita aqui tem como objetivo aprofundar questões relativas à interação entre música, texto e gesto cênico na elaboração da peça *Última vez*, composta pelo primeiro autor para narradora/cantora e quinteto de cordas, com base no discurso de aceitação do Prêmio Nobel da Paz, em 2014, proferido por Malala Yousafzai. A ênfase será abordar a elaboração gestual/cênica no contexto do gênero música-teatro e lançar um olhar analítico do próprio compositor utilizando as ferramentas propostas por Magre (2022). A criação gestual/cênica teve como ponto de partida a fala e os gestos da ativista, extraindo elementos que retratam suas lutas, seus objetivos, suas conquistas e suas trajetórias. O objetivo da elaboração cênica é reforçar o conteúdo textual, utilizando o aspecto visual que, por vezes, ilustra e amplifica os argumentos e sentimentos presentes no discurso verbal. A metodologia, baseada na pesquisa composicional empírica expressa em reuniões e ensaios com a narradora/cantora e os instrumentistas do quinteto de cordas, foi fundamental no processo composicional da peça, além da realização da pesquisa bibliográfica, com o objetivo de compreender os principais aspectos que definem o gênero música-teatro. Em macroescala, o resultado da pesquisa evidencia que o elemento textual termina por estruturar as obras, subdivididas em partes e segmentos, cabendo ao elemento musical dialogar com o texto, que, de modo dominante, coordena o desenrolar temporal nas obras.

Palavras-chave: Composição. Voz. Discurso. Gesto. Música-teatro.

Music, Text, and Scenic Gesture: The Composition of the Piece Última Vez in the Context of the Music Theater Genre

Abstract: The research aims to delve into issues related to the interaction between music, text, and stage gesture in the creation of the piece *Última Vez*, composed by the first author for narrator/singer and string quintet, based on the 2014 Nobel Peace Prize acceptance speech delivered by Malala Yousafzai. The focus is on the development of gestural/stage elements within the context of the music theater genre, and incorporates an analytical perspective from the composer himself, using the tools proposed by Magre (2022). The gestural/stage creation took as its starting point the activist's speech and gestures, extracting elements that reflect her struggles, goals, achievements, and trajectory. The purpose of the stage design is to reinforce the textual content, using the visual dimension to illustrate and amplify the arguments and emotions present in the verbal discourse. The methodology—based on empirical compositional research carried out through meetings and rehearsals with the narrator/singer and the string quintet musicians—proved fundamental to the compositional process, alongside bibliographic research aimed at understanding the main aspects that define the music theater genre. On a macro scale, the results indicate that the textual element ultimately structures the work, dividing it into parts and segments, while the musical element interacts with the text, which predominantly coordinates the temporal unfolding of the piece.

Keywords: Composition. Voice. Speech. Gesture. Music theater.

MIRANDA, Antonio Luiz Drummond; ALVES, José Orlando. Música, texto e gesto cênico: a composição da peça Última vez no contexto do gênero música-teatro. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263242, p. 1-37, 2026. http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.41
Recebido em 04/02/2025, aprovado em 02/08/2025, publicado em 28/08/2026
Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio
Editores de Seção: Dra. Sheyla Diniz; Dr. João Paulo Nascimento; Dr. Eder Pena

A relação entre texto e música, sempre metamorfa, moldada pelas diferentes sociedades, culturas e séculos, parece-nos objeto de estudo infindável. Para a pesquisa que resultou na dissertação "A relação entre discurso verbal e musical na elaboração das obras *Última vez* e *Como ousam*" (Miranda, 2024), muito interessou essa relação de proximidade entre música, gesto cênico e texto, em especial, quando perceptível na própria fala, por todas as peculiaridades que lhes são próprias.

> Cada língua possui uma rítmica própria, uma rítmica geral, inconfundível, cada língua tem sua estrutura melódico-embrionária. Já existe nela, portanto, o germe de uma música que expressa a alma do povo. É sintomático que, na antiguidade, poesia e música eram inseparáveis (Kiefer, 1987, p. 44).

Quando atentamos para nossa língua, o português, a consideramos uma ferramenta cheia de características: ritmos, contornos, fonemas, tonicidades e acentuações que convergem para uma musicalidade própria. Essa musicalidade ainda se vale dos vários sotaques provenientes de cada região brasileira, enriquecendo-a ainda mais. A esse respeito, Mário de Andrade afirma:

> Não só a pronúncia oral tem seus caracteres especiais, mas essa mesma pronúncia, quando cantada, se transforma, ou melhor, se condiciona aos caracteres da voz musical, resultando desse mútuo condicionamento de palavra e canto, a beleza exata e a total validade expressiva das músicas nacionais (Andrade, 1965, p. 52).

O interesse pela fala permeou o século anterior ao nosso, no qual elementos oriundos de diversas línguas passaram a figurar como parte das possibilidades composicionais. Foge ao escopo deste artigo um olhar detalhista sobre a produção composicional do século XX que se utiliza desses elementos relacionados à voz. Entretanto, cabe exemplificar obras relevantes que, por diferentes propostas estéticas e cênicas, inseriram elementos provenientes da fala. Como aponta François-Bernard Mâche *(apud* Valente, 1999, p. 104),

> Cada linguagem contém, de fato, não somente uma musicalidade própria, intuitivamente percebida por qualquer pessoa, mas também todo um sistema musical potencial de sua fonética, sua agógica, sua entoação particular, e o trabalho do compositor pode consistir em tornar explícita essa música latente.

O *Sprechgesang*, técnica constituída na virada para o século XX, é um exemplo que ilustra a simbiose entre fala e canto. Mesmo que se propusesse, por vezes ao longo da história, um meio termo entre as partes (Silva, 2021, p. 2), a técnica consagrada por Schoenberg (1874-1951) propõe uma nova abordagem em um dos momentos de ruptura da música ocidental.

Com origem em práticas recorrentes nos cabarés vienenses, berlinenses e franceses, que, pouco a pouco, foram ganhando espaço entre os compositores, o canto falado (*Sprechgesang*) foi, em primeiro momento, adequando minimamente o texto a ser declamado, estabelecendo os compassos nos quais a articulação deveria ocorrer. Em seguida, um método mais criterioso estabelecia valores rítmicos para cada sílaba, o que permitia maior sincronização entre a voz e os demais instrumentos, como mostra uma das edições do trabalho de Richard Wagner (1813-1883), sobre o texto de Goethe (1749-1832), referente ao Fausto (Figura 1).

Importante salientar que, "especialmente para Schoenberg, o narrador não deve produzir uma fala cantada e muito menos o contrário, deve antes observar os movimentos melódicos ascendentes e descendentes e conformar sua declamação a eles" (Resende, 2012, p. 217). Tal indicação nos permite perceber a busca do compositor, não por uma amálgama de características da fala e do canto, mas de uma junção de ambas com particularidades próprias. O compositor apresenta, em suas obras *Gurrelieder* (1911) e *Pierrot Lunaire* (1912), a técnica de *Sprechgesang* mais consolidada, inclusive com uma escrita mais arrojada em *Pierrot Lunaire*, utilizando registros extremos da voz (Silva, 2021, p. 5) e servindo como marco na obra vocal do século XX.

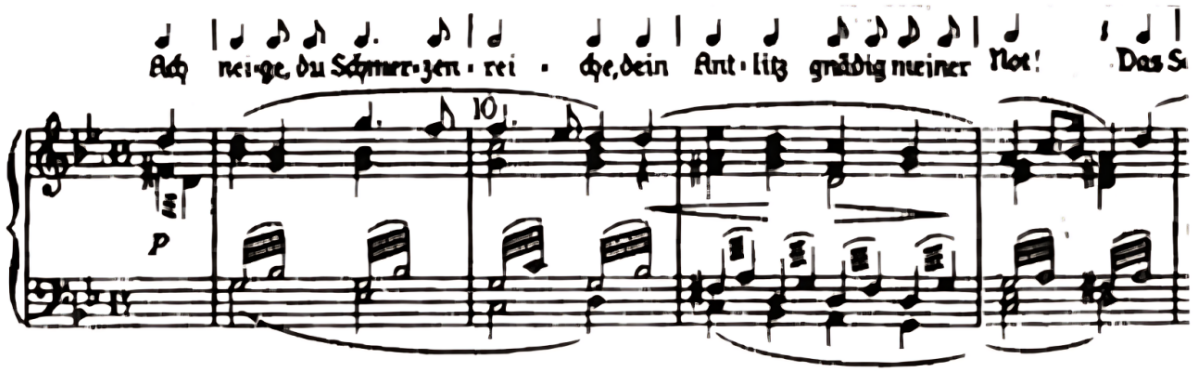


Fig. 1: Op. 5 de Wagner sobre o texto de Goethe com rítmica especificada. **Fonte**: Merrill (2016, p. 44).

Nota-se, também, que essa técnica é acrescida de outros componentes por parte de compositores da atualidade. Silva (2021, p. 6) cita *Moi Singe* (2017), de Januibe Tejera (1979), em que, a partir de um texto provido pelo próprio compositor, a fala cantada possui indicações que caracterizam a declamação: "como uma conferência, porém com um tom intimidador" (Silva, 2021, p. 6). Outra obra citada por Silva (2021, p. 10) é *Aesópica* (2011), de Marcos Balter (1974). Nela, o compositor indica os contornos melódicos sem apresentar, no entanto, alturas definidas, em um texto livremente baseado nas fábulas de Esopo.

Outro marco para o século XX é a obra "meio-poema, meio ópera: A História do Soldado" (Guisan, 2004, p. 196). A obra, criada por Stravinsky (1882-1971), foi diretamente influenciada pelo contexto da Primeira Guerra Mundial; não o seu conteúdo estético, mas a economia orquestral, bem distante dos grandes *ballets* anteriormente compostos pelo compositor russo (Borém, 2001, p. 134). Destacam-se, ainda, a presença e o papel cênico do narrador, realizado a partir de indicações dadas por Stravinsky, em sua versão direcionada para teatro. Essa preocupação com a relação cênica e musical alcançará novas proporções nas gerações que sucederam o compositor russo. Essa questão será abordada no próximo tópico.

Cage (1912-1992), compositor americano, também desempenhou um papel basilar para a relação entre texto e música no século passado. Do seu ponto de vista, "as artes não estão isoladas uma das outras, mas engajadas em um diálogo"[1] (Cummings *apud* Stones, 2013, p. 123, tradução nossa).

[1] Original: "The arts are not isolated from one another but engage in a dialogue".

Gradualmente, o texto, antes direcionado às bulas composicionais, começa a fazer parte do processo criativo de Cage, deixando seu papel de coadjuvante para constituir um processo criativo próprio (Stones, 2013, p. 128). A percepção musical do compositor em relação ao texto fica clara em suas reflexões acerca da prosa e poesia durante seu processo de criação da *Lecture on Nothing* (1949):

> Da forma que vejo, poesia não é prosa simplesmente porque a poesia é, de uma forma ou de outra, formalizada. Ela não é poesia por razões de conteúdo ou ambiguidade, mas pela razão de deixar elementos musicais (tempo, som) serem introduzidos no mundo das palavras (Cage *apud* Stones, 2013, p. 128, tradução nossa)[2].

Outro acréscimo trabalhado por Cage é a comunicação não verbal. Gritos, sussurros e inflexões passam a englobar o vocabulário composicional do compositor americano e de tantos outros que pesquisam as possibilidades sonoras da voz humana, procurando "a libertação do compositor e, simultaneamente, do poeta do som vocal da palavra. […] Agora há uma multiplicidade de significados possíveis para a leitura de um texto" (Herr *apud* Perez; Miguel, 2020, p. 4). A célebre *Aria* (1958), de Cage, em uma notação pouco tradicional, explora as possibilidades vocais, tanto na forma de emissão quanto na adição de ruídos incorporados para a performance (Carvalho, 2018, p. 9).

Profundo conhecedor da voz humana, Berio (1925-2003) possuía uma visão diferenciada do instrumento vocal, pois "dominava a fonética e possuía conhecimentos sólidos em fonologia" (Menezes *apud* Carvalho, 2018, p. 10). Em sua produção, *Thema (Omaggio a Joyce)*, *Visage*, *Sequenza III* e *Circles* são obras de referência para a produção vocal contemporânea:

> Em *Circles* ocorre uma ligação íntima entre texto e música, demonstrando que o canto pode fundir-se com os sons instrumentais, podendo imitá-los, numa neutralização contextual, produzindo equivalentes musicais para a música das palavras e a desintegração sintática da poesia de Cummings (Sergl, 2006, p. 9).

Todos esses exemplos de compositores relevantes no cenário musical demonstram esse interesse por elementos da fala, mas por certo que essa atenção para com a musicalidade da oratória não se limita ao âmbito da música de concerto. Ao almejar fundir música e teatro, muitas vezes tendo a palavra como elemento de interseção, a música-teatro – a prática musical surgida no pós-guerra que aborda elementos interdisciplinares, que veremos no próximo tópico – busca o cênico a partir do ponto de vista composicional, do universo da música (Magre, 2022, p. 58).

Algumas características do gênero música-teatro se inserem no contexto da criação musical da obra *Última vez*, composta pelo primeiro autor do presente artigo, que serão abordadas aqui e que foram objeto de estudo na dissertação "A relação entre discurso verbal e musical na elaboração das obras *Última vez* e *Como ousam*"[3] (Miranda, 2024). Tal obra tem como objetivo maior vincular texto e gesto da ativista Malala Yousafzai com elementos musicais, sendo este artigo uma proposta analítica de identificar

[2] Original: "As I see it poetry is not prose simply because poetry is in one way or another formalized. It is not poetry by reason of its content or ambiguity but by reason of its allowing musical elements (time, sound) to be introduced into the world of words".

[3] O artigo é um recorte da referida dissertação que abrange outras ferramentas composicionais que foram pesquisadas, como a intertextualidade e alguns procedimentos da música espectral, que não serão abordados neste artigo.

a interação desses elementos pela ótica do próprio compositor e situar a obra em questão no contexto do gênero música-teatro, utilizando as ferramentas propostas por Magre (2022) em sua tese. A peça *Última vez* teve sua estreia no dia 10/5/2024, na sala Radegundis Feitosa, com a participação da cantora/narradora Christiane Alves e da Orquestra Sinfônica da UFPB (OSUFPB), sob a regência de Marcílio Onofre.

1. Breve contextualização sobre o gênero música-teatro

O termo "Teatro Musical" apontado por Salzman e Desi (2008, p. 5) é, ao mesmo tempo, inclusivo e exclusivo. Percebe-se como inclusivo por englobar todo o universo de produção criativa onde música e teatro trabalham de forma complementar e, possivelmente, em papéis igualitários. Essa inclusividade abarca diversos períodos históricos, alcançando produções na antiguidade:

> O teatro desenvolvido e praticado na Antiguidade ocidental (tendo a tragédia grega como exemplo) bem como o teatro não ocidental (como o teatro Noh e o teatro Kabuki) são, quase sem exceção, espetáculos compostos pela integração entre canto, música instrumental, dança, mímica e atuação (Pickler, 2015, p. 23).

Na atualidade globalizada, Salzman e Desi (2008) consideram o videoclipe como forma de teatro musical, por exemplo; e o termo se expande, englobando diversas criações da trajetória cênico-musical, incluindo a própria ópera. No entanto, quando se aborda a produção que se estabelece no pós-guerra do século XX, o teatro musical – que os autores (2008) nomeiam como "novo teatro musical" para evitar qualquer desentendimento – mostra sua característica excludente.

> […] Quando nós falamos novo teatro musical nesse livro, nós usamos o termo de forma que quase sempre significa excluir a ópera tradicional, opereta e musicais. Esse significado é parcialmente histórico, mas majoritariamente categórico[4] (Salzman; Desi, 2008, p. 5, tradução nossa).

Salzman e Desi (2008, p. 8) apontam para o surgimento das formas de entretenimento em massa, principalmente a cinematografia, como causa da "crise da ópera", e sua perda de posição como o ápice das artes frente ao público, citando 1924 como marco por ser o ano da morte de Puccini (1858-1924) e o ano de estreia da ópera de Berg (1885-1935): *Wozzeck*.

A produção cênico-musical que partilha da rejeição dos moldes operísticos, no entanto, procurando relacionar elementos de ambas as artes, é acompanhada da dificuldade em definir uma produção tão pluralizada: "a falta de categorização e a falta de definição são, ao mesmo tempo, a glória do teatro musical e o seu problema. Não é fácil colocar [a música-teatro] em um compartimento rotulado, no entanto, as oportunidades são infinitas"[5] (Salzman; Desi, 2008, p. vii, tradução nossa).

Caracterizar a música-teatro também se mostra um processo com diversas percepções. O

[4] Original: "[…] when we say new music theater in this book, we use the term in a way that is almost always meant to exclude traditional opera, operetta, and musicals. This meaning is partly historical but mostly categorical".
[5] Original: "The lack of categorization and lack of defi nition is at once the glory of music theater and its problem. It is not easy to put in a labeled box, but then again the opportunities are limitless".

ponto de partida proposto em Salzman e Desi (2008, p. 5) é definir o que a música-teatro não é: ela não é nem ópera, nem musical. Por certo que essa definição não basta à nossa dissertação. De toda forma, interessa, então, a forma como Luigi Nono percebia a ópera (Salzman; Desi, 2008, p. 176) e as características que ele atribuía a ela:

- a ópera possui uma separação estabelecida entre público e palco;
- existe uma relação simplista ligando elementos visuais e acústicos expressos na fórmula "eu vejo o que ouço e escuto o que vejo"[6];
- a ópera é organizada hierarquicamente, e os elementos da *performance* são uma decoração do canto e do texto cantado.

Em cada característica elencada por Nono, nota-se uma percepção questionadora partilhada por alguns de seus contemporâneos e resumida na fala de Boulez (*apud* Salzman; Desi, 2008, p. 10): "a solução mais elegante seria explodir todas as casas de ópera". Essas características elencadas também anunciam o que a música-teatro, pela sua desconstrução, buscava. No entanto, Salzman e Desi (2008, p. 6) apontam que a ópera contemporânea e a música-teatro, em suas várias formas, coexistem em um *continuum* em que as linhas que separam tais formas artísticas são pouco claras.

No intuito de facilitar a identificação do gênero, Rebstock (2012, p. 261) apresenta cinco características próprias da música-teatro:

> 1. A organização do material musical e cênico se estabelece a partir das técnicas composicionais, advindas do universo musical, o que difere drasticamente do tratamento dado pela ópera, na qual a encenação é construída em uma etapa criativa posterior à composição musical, feita depois do libreto.
>
> 2. Equidade entre os elementos constituintes, em que gesto e música dialogam sem que haja um elemento em destaque constantemente, diferenciando-se de uma trilha sonora ou de qualquer mídia na qual o fenômeno sonoro se submeta ao elemento visual.
>
> 3. As estratégias composicionais não são, frequentemente, percebidas na *performance*, mas são fundamentais para o resultado do trabalho. Para o entendimento de uma obra, o processo criativo também deve ser observado.
>
> 4. A criação do material musical e cênico é realizada conjuntamente, além de uma liberdade maior do *performer* em contribuir com a composição[7].
>
> 5. Obras da música-teatro se concretizam no palco, na *performance*, sendo a partitura parte significativa, mas não representa a obra em sua totalidade.

Vale ressaltar a importância da quarta característica para este artigo. O papel diferenciado do

[6] Original: "I see what I hear and I hear what I see".

[7] Embora acreditemos que a participação do intérprete seja crucial para a execução de uma obra nesse gênero (e de relevância para minha composição), não nos aprofundaremos neste artigo sobre esse diálogo entre compositor e instrumentista.

intérprete, conforme Weiss (2019, p. 7), também é um ponto de diferenciação entre Cage[8] e Kagel[9]:

> Um dos elementos mais significativos para a música cênica – Teatro Instrumental – é justamente o intérprete, o "instrumento" principal da obra. Em relação a isso, Cage e Kagel também apresentam abordagens diferentes: enquanto Cage opta pela participação de bailarinos e/ou atores em suas peças (como o caso de *Variations IV* e *V* de 1965), Kagel explora as possibilidades cênicas dos próprios instrumentistas e cantores (Pickler, 2015, p. 38).

A amplificação do papel do músico, seu alcance ao domínio cênico, obviamente acarretará enfrentamentos. Quando perguntado por que transformar um "bom músico" em um "mau ator", a resposta, para Kagel, "está diretamente ligada a um fator mais estético do que prático – essa é a natureza do teatro instrumental" (Pickler, 2015, p. 97). Em nossa experiência, a imposição de uma obrigatoriedade gestual cênica torna a *performance* do instrumentista frequentemente onerosa, haja vista a pouca instrução teatral nos moldes tradicionais. É necessário dar ao intérprete espaço para que o resultado gestual seja uma mescla das diretrizes composicionais e do *background* do executante, fazendo com que o gesto proposto no palco também traga um pouco do *performer* para a obra.

A história da música-teatro no Brasil[10] se confunde com a trajetória de Gilberto Mendes (1922-2016), além de grandes nomes como Jocy de Oliveira (1936-) e Tim Rescala (1961-), dentre outros. Mendes, nascido em 1922, vivenciou as grandes mudanças, tanto de cunho político quanto artístico. Expoente da música-teatro e integrante do grupo Música Nova (Neves, 2008, p. 259), ele foi, desde muito cedo, portador de um gosto musical eclético, que abarcava a música erudita e a música popular norte-americana (Magre, 2017, p. 22). Seguiu seu percurso por diferentes estéticas, tendo obras em sua fase nacionalista, como canções, *Prelúdio e Sonata para Piano* e *Ponteio para Orquestra*. Seguiu compondo obras seriais como *Rotations* e *Ricercare*. A nós, interessa ressaltar as mudanças decorridas da ida de Mendes e de outros membros do grupo Música Nova a Darmstadt, entre 1961 e 1962.

> Ainda em 1962, entre julho e agosto, fiz minha primeira "peregrinação" a Darmstadt, a seus famosos cursos de férias destinados a divulgar a *neue Musik* da segunda metade do século. Estava combinado que nos encontraríamos lá: eu, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, todos nós compositores ávidos de beber, na fonte original, os ensinamentos preciosos de Boulez, Stockhausen, Pousseur, Ligeti, Berio e Nono. A

[8] Muitas das obras de Cage, mesmo que não propostas para o teatro, tinham características de "música como teatro" (Salzman; Desi, 2008, p. 126). Um de seus aforismos favoritos era: "Teatro é outra palavra para vida" (p. 124). A figura de Cage, de grande relevância pra as formas artísticas interdisciplinares (Pickler, 2015, p. 30), gerou grande impacto no cenário europeu: "John Cage, em si, não foi um compositor de música-teatro, mas suas práticas em torno da indeterminação, seus *happenings* e concertos performáticos forneceram o adubo para a germinação dessa prática híbrida" (Magre, 2022, p. 62).

[9] Kagel, nascido em Buenos Aires, teve grande contato com filosofia, literatura e música. Desde a adolescência, demonstrava interesse pela fotografia e pelo cinema. Convidado por Pierre Boulez a trabalhar em Colônia, na Alemanha, logo se aproximou de Darmstadt. Fundador do Ensemble Colônia de Música Nova, "procurou desenvolver uma prática composicional centrada na valorização e exploração das habilidades musicais (e, também, extramusicais) particulares dos intérpretes, o que logo se tornaria uma característica importante para o desenvolvimento da música cênica" (Pickler, 2015, p. 13). Em sua música, o elemento cênico é tanto criador quanto organizador do elemento sonoro. Criador de obras como *Pas de Cinq* (1965), *MM51* (1976) e *Match* (1964), Kagel nomeou seu trabalho de "teatro instrumental"; no entanto, o próprio Kagel também utilizava o termo *musiktheater* (música-teatro), levando Magre (2016, p. 34) a inferir que tais termos, se não sinônimos, atentam-se a práticas muito semelhantes.

[10] É proposta deste artigo situar a obra do primeiro autor no contexto do gênero música-teatro brasileira sem, no entanto, definir ou aprofundar questões relativas ao teatro musical nacional.

> surpresa que nos esperava era grande. Uns dois anos antes, o compositor norte-americano John Cage passara por Darmstadt e balançara o coreto da *neue Musik*, estremecera os alicerces do estruturalismo musical com seu indeterminismo "zen", com sua conferência sobre o nada, com um recado musical que não tinha coisa alguma a ver com a filosofia estética daquele verdadeiro "santuário" de celebridades europeias. […] O principal afetado me parece Stockhausen. Em suas classes, ele [Cage] pedia exercícios estranhos aos alunos, coisas sem nada a ver com o que nos interessava saber e aprofundar sobre a *neue Musik*. Sentíamos um clima de mudança no ar (Mendes *apud* Magre, 2022, p. 62-63).

A partir dessa experiência em Darmstadt, Mendes não mais desenvolve o controle serial em suas composições. Ao contrário, "se abriam ao indeterminismo, à obra aberta, à notação gráfica e textual, ao *happening* e, finalmente, à música-teatro" (Magre, 2017, p. 63). Dentre sua produção, podemos destacar, no contexto do gênero música-teatro, as seguintes obras: *Cidade Cité City* (1964), *Son et Lumière* (1968), *The Party* (1975), *Grafito*[11] (1985) e *Escorbuto – Cantos da Costa* (2006).

Interessado nas peculiaridades da produção artística da música-teatro brasileira, em especial na obra de Gilberto Mendes, Fernando Magre (2022, p. 37) elabora três conceitos utilizados para compreender o desenvolvimento da música-teatro nacional:

- O conceito de antropofagia, relacionado diretamente a Oswald de Andrade, definido como o ato de se alimentar da cultura outra, no caso da música-teatro, a cultura europeia, não para se tornar a cultura "deglutida", mas tornar-se outra.
- O conceito de transferências culturais, sustentado na perspectiva de que o trânsito de ideias e influências não caminha por entre diferentes culturas sem que seu sentido seja ressignificado. Nas palavras de Espagne (*apud* Magre, 2022, p. 41), "transferência não é transportar, mas sim metamorfosear".
- O conceito de hibridização parte da percepção de que o modernismo na América, diferente do continente europeu, não floresceu vindo de um passado clássico, mas o modernismo latino-americano é marcado por uma justaposição temporal, que agrega o seu tradicional e o moderno.

Pela ênfase que o presente artigo dá ao discurso, à fala, na década de 1950, compositores vinculados a Darmstadt também se debruçaram sobre a voz, cada um à sua maneira (Salzman; Desi, 2008, p. 139-140), seja Stockhausen, com *Gesang der Jünglinge* (1955-1956), seja Boulez, com *Le Marteau sans maître* (1954). As primeiras quebras do sistema serial em obras direcionadas à voz vieram dos italianos: Nono, com *Epitaphs after Garcia Lorca* (1951-1953) e *Canto Sospeso* (1956), e Berio, com *Omaggio a Joyce* (1958-1959) e *Visage* (1961). Kagel, quando chegou à Alemanha, "trouxe um interesse à intercessão da música com a fala", com *Anagrama* (1957) e *Palimpsestos* (1950). Um dos cursos dados por ele em Darmstadt era intitulado "palavra e voz".

Dada a vasta gama de produções dentro da música-teatro, diversas entre si, Magre (2017, p. 40) atenta que essa colaboração entre compositores e intérpretes ocorre em âmbitos também diversificados. O autor ainda aponta que Mendes não possuía um grupo teatral fixo, como outros compositores da música-

[11] Composta em parceria com Gil Nuno Vaz e Roberto Martins.

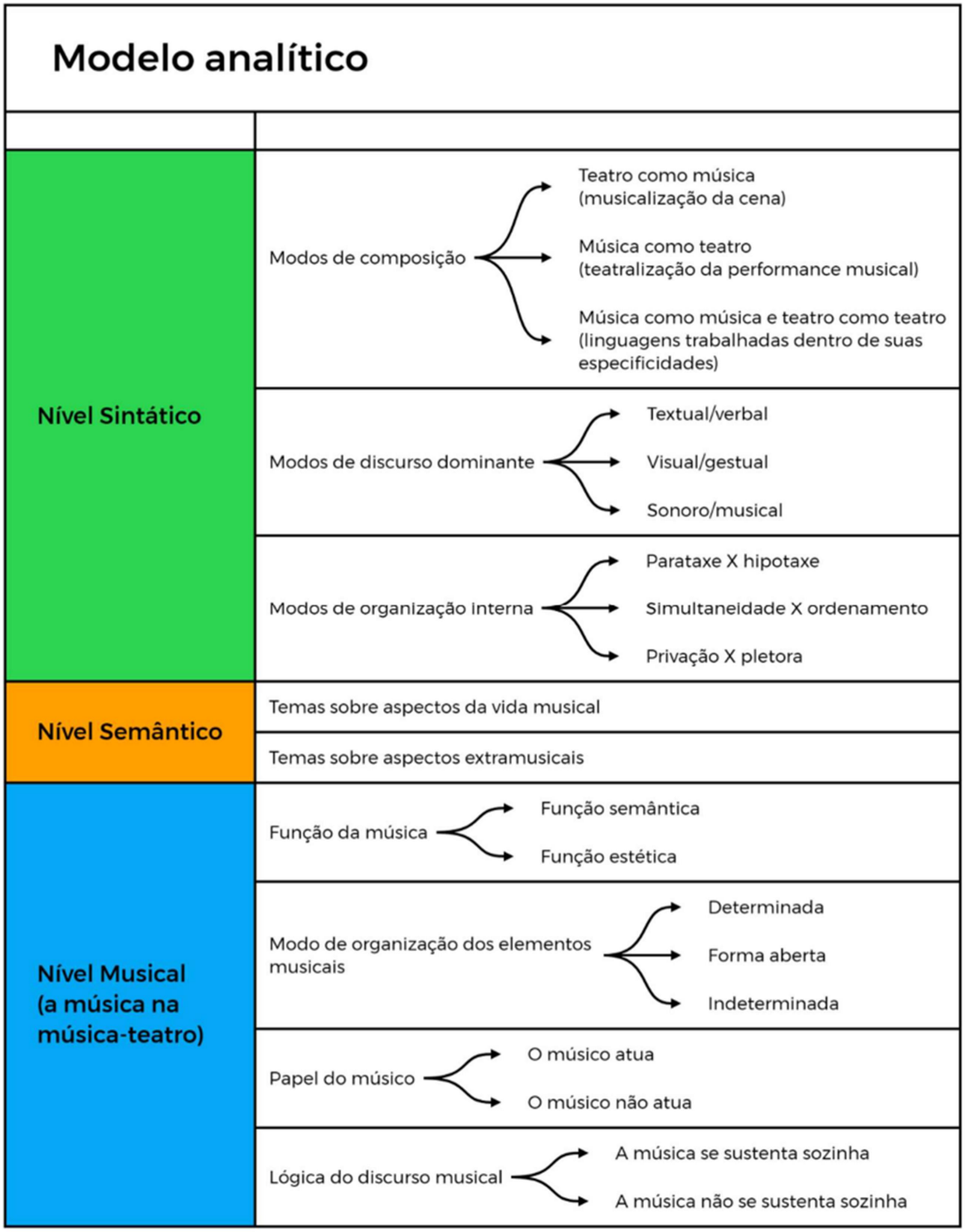
teatro, a exemplo de Aperghis (1945-), em cujas obras há uma "intensa colaboração com e entre os músicos e atores" (Salzman; Desi, 2008, p. 269), com destaque a seu grupo ATEM. Dessa forma, seu processo composicional não passava pela experimentação coletiva.

Na metade da década de 1950, compositores associados a Darmstadt mostraram interesse pela voz, imprimindo em suas obras características e métodos particulares. Seguem alguns exemplos de métodos elencados por Salzman e Desi (2008, p. 142):

- Discurso como material sônico para a composição – Berio: *Sequenza III* (1965); Kagel: *Anagrama* (1957); Ligeti: *Aventures* (1962-1963)[12].
- Sons vocais inventados como material composicional – Schnebel: *Maulwerke* (1968); *Glossolalie* (1959-1960).
- O discurso tratado como ou transferido em som musical – Stockhausen: *Gesang der Junglinge* (1955-56); Ligeti: *Clocks and Clouds* (1972); Berio: *Thema - Omaggio a Joyce* (1958-1959).
- Discurso como resultado da composição – Schwitters: *Ursonate* (1932).

Por fim, mesmo que o termo "música-teatro" englobe uma produção diversificada, a tarefa árdua de categorizá-lo não nos passa desapercebida. Na compreensão do caráter interdisciplinar do referido gênero, vários autores se debruçaram sobre um elemento ou outro, em prol de uma categorização para a expressão artística em questão. No entanto, acreditamos que o modelo analítico apresentado por Magre (2022, p. 101), no qual o autor condensa o pensamento de vários outros autores, será valoroso à análise da minha obra *Última vez*, assim como para outras produções que envolvam a música-teatro. A seguir, no Quadro 1, dispõe-se um quadro sobre o modelo analítico de Magre (2022):

[12] Acrescentem-se a essa categoria proposta por Saltzman e Desi o nome do compositor Maxwell Davies (1934-2016) e os elementos guturais propostos em obras como *Eight Songs for a Mad King* (Davies, 2015). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m6357vL9TPg.



Qua. 1: Modelo Analítico proposto por Magre. **Fonte**: Magre (2022, p. 121).

Na música como teatro, os gestos – que, em uma *performance* musical tradicional, se limitam à produção sonora – possuem um aspecto visual, explorado como parte da obra. Nessa categoria, o gesto seria criado primeiro, e o resultado musical seria consequência dessa decisão. Um exemplo é a obra *Match* (1964), de Kagel, na qual dois violoncelistas mimetizam uma partida de tênis. Embora também preocupado

com o resultado sonoro, o gesto nessa obra tem papel central no processo. Uma segunda abordagem mais ampla para a mesma categoria é a teatralização da situação de concerto:

> Nesse caso, não há a identificação de um gesto específico que é teatralizado de modo individual, mas sim toda a situação do concerto passa a ser encarada como uma peça de teatro. Aqui, os gestos da *performance* musical permanecem contextualizados, porém exacerbados pela situação teatral (Magre, 2022, p. 126).

Na música como música e teatro como teatro, embora seja característica a comunhão de diferentes linguagens, há casos em que o compositor elabora elementos cênicos e musicais de forma separada e, em momento posterior, coloca-os em contato. Magre exemplifica essa categoria na obra de Luiz Carlos Csekö (1945-): *Brazil S/A - Extração de impostos* (1988/1989). Nessa obra, um ator, em palco, representa diferentes personagens, enquanto um músico percussionista, fora de cena, sem realizar qualquer tipo de atuação, executa sua parte.

Em se tratando do discurso dominante, Magre busca identificar qual forma de transmissão do conteúdo da obra, independentemente de ser textual/verbal, visual/gestual ou sonoro/musical, é preponderante em relação às outras. A exemplo de uma obra com o discurso textual/verbal dominante, *Estudo para Piano* (1989), de Tim Rescala, cumpre o papel. Na obra, uma personagem, enquanto pratica seus estudos para piano, divaga e reflete sobre sua relação com o instrumento. A música tem o papel de acompanhante, reagindo diretamente ao que é dito pela intérprete.

O discurso visual/gestual se faz dominante, por exemplo, na obra *Poema de Ronaldo Azeredo* (1973), de Mendes. Nessa obra, o coro deve entrar em cena, posicionar-se e, ao sinal do maestro, fechar a pasta de forma sonora e agradecer. A peça não se cumpre aqui em uma narrativa. Restringe-se a uma situação.

Quanto ao discurso sonoro/musical, Magre não conseguiu identificar nenhuma obra que assuma essa categoria. Ressalta que a música "pura", sem nenhum adendo textual ou gestual, possui todo um vocabulário capaz de gerar sentido e organização. No entanto, segundo o autor, uma vez que texto e gesto são acoplados à música, o domínio é repassado a esses elementos por possuírem "modos de comunicação mais apelativos" (Magre, 2022, p. 136).

No modo de organização interna, o autor inclui dois termos: parataxe e hipotaxe. Uma obra característica da parataxe é aquela que possui dois signos de informação discrepantes que se encontram sem perspectiva hierárquica, levando o espectador a perceber, não a harmonia, mas a diferença (Magre, 2022, p. 102). Como exemplo, o autor cita *Cidade* (1964), de Gilberto Mendes, no qual curtos fragmentos musicais (indicados com a letra maiúscula) são executados sem que haja uma organização hierárquica, portanto, uma parataxe.

Hipotaxe é o oposto de parataxe. Em uma obra dessa categoria, os elementos são organizados de forma hierárquica no intuito de produzir um discurso lógico. O *Estudo para piano* (1989), de Tim Rescala, também se encaixa nessa categoria.

"A simultaneidade tem direta relação com a parataxe, pois, na medida em que se desfaz a hierarquia entre os signos, estes podem se manifestar simultaneamente e na mesma intensidade" (Magre,

2022, p. 103). A soma da simultaneidade à parataxe gera uma sobrecarga no receptor, não sendo possível, em diversas vezes, a compreensão do todo, mas de parte dos elementos apresentados. Magre também aponta *Cidade* (1964), em que uma gravação renascentista é justaposta à música popular brasileira.

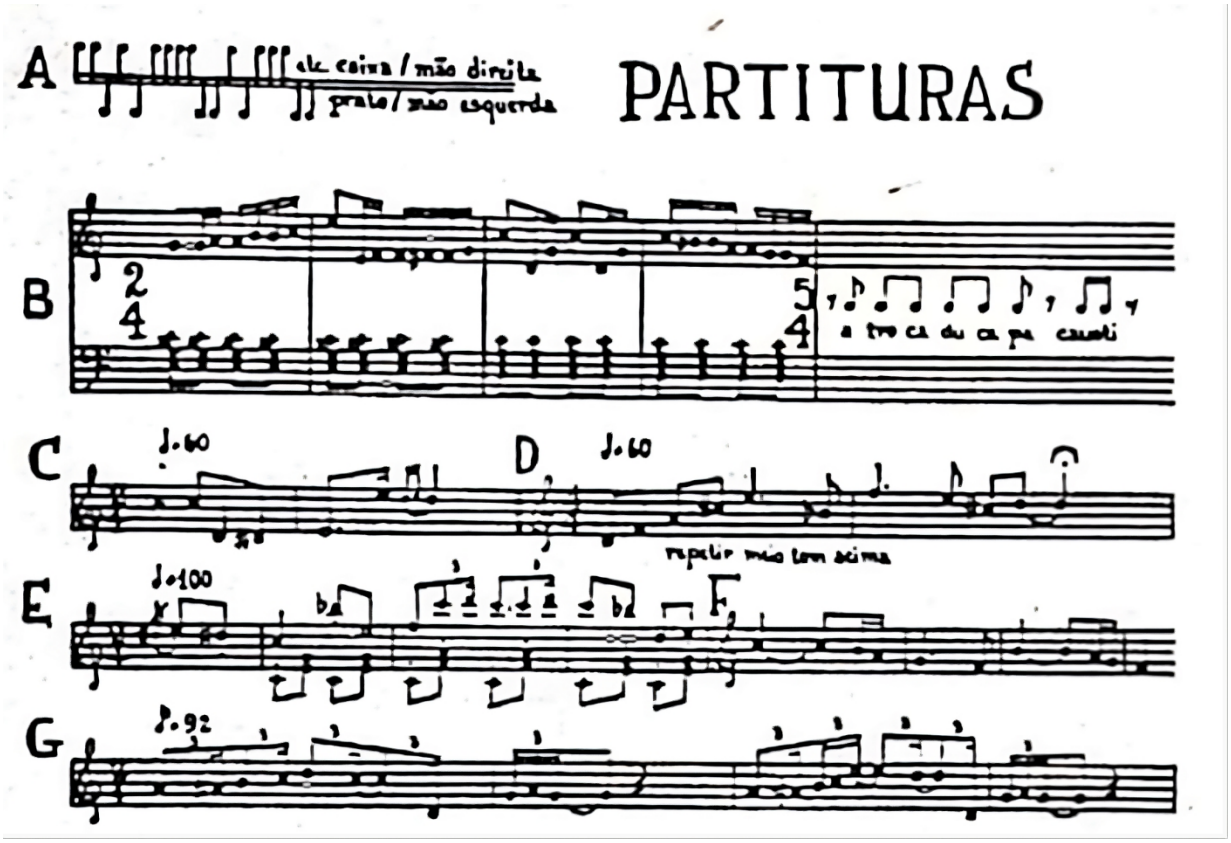


Fig. 2: Alguns dos trechos da obra de Gilberto Mendes a serem justapostos, sem que haja uma organização hierárquica (parataxe). **Fonte:** Magre (2022, p. 288).

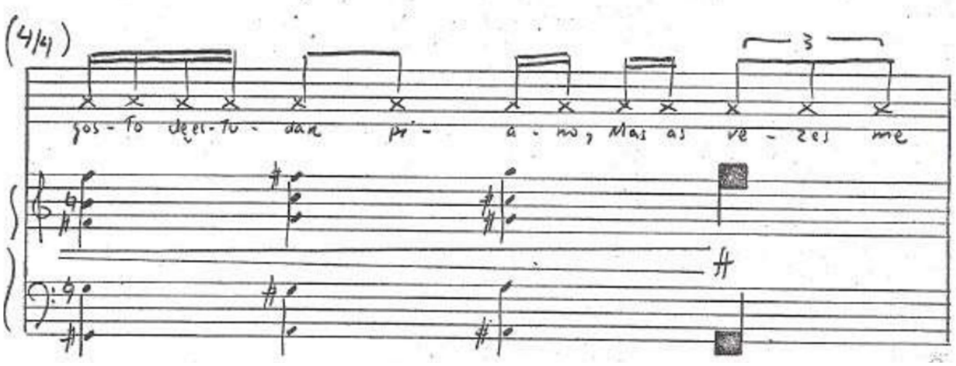


Fig. 3: Exemplo de hipotaxe na obra de Tim Rescala, na qual a parte do piano, em segundo plano, ampara e reforça a rítmica da voz, em destaque. **Fonte**: Magre (2022, p. 243).

Ordenamento está relacionado à noção de consonância, em que dois signos, por diferentes vias, expressam o mesmo conteúdo. O *Estudo para Piano* (1989), de Rescala, também pode ser percebido na Fig. 3, na qual o *cluster* executado no piano se combina ao texto dito de forma alterada por parte da intérprete, assim como sua gesticulação. Todos esses signos sugerem emoções como irritabilidade ou raiva.

Com relação à densidade de signos, têm-se as categorizações de privação e pletora. Privação ocorre quando existe uma ausência extrema de elementos: espaços vazios, ações lentas, grandes silêncios. Um exemplo de privação está na obra *Gota e Conta-gotas* (1973), de Mendes, em que o *performer* deve fazer as gotas pingarem de um conta-gotas em um recipiente a cada oito segundos.

Pletora é o acúmulo de signos até que se gere uma grande densidade deles. *Cidade*, de Mendes, também é um exemplo de Pletora, pelo acúmulo de trechos a serem justapostos (Fig. 2), gerando um acúmulo de informações a serem percebidas pelo ouvinte.

Sobre o nível semântico, o autor nota que os temas da música-teatro têm aspectos relacionados ao fazer musical ou a elementos extramusicais. *Bravo!* (1989), de Rescala, é um exemplo de tema sobre aspectos musicais, em que os percussionistas, como membros da plateia, realizam gestos e sons diretamente associados ao ambiente de concerto.

Um exemplo de aspectos extramusicais, obras que tratam de aspectos para além do universo musical, seria *Extração de impostos* (1988/1989), de Csekö. Nela, o compositor discorre sobre uma crítica ao governo brasileiro de sua época. O autor ainda aponta casos nos quais as duas categorias podem aparecer juntas, exemplificando com *Lecture* (1990), de Jorge Antunes (1942-), uma obra em que o instrumentista, em uma espécie de *workshop*, apresenta as características do instrumento e, no decorrer da peça, acrescenta comentários sobre política.

Em nível musical, Magre aponta outras categorias a respeito do papel da música e de suas características no espaço da música-teatro. A primeira categoria trata de entender se a música tem função semântica ou estética. Função semântica da música ocorre quando a entendemos como parte da peça teatral. No exemplo *The Importance of Being Earnest* (1895), de Oscar Wilde, em uma cena em que o ator toca piano, não é determinante saber qual peça ele executará. O compositor se vale do aspecto musical para indicar características do personagem que, em palco, é *performer*. Um exemplo nacional é a *Ópera Aberta* (1976), de Mendes, em que uma cantora deve realizar exercícios vocais no palco, sendo esses exercícios importantes para caracterizar a cantora, não importando exatamente o que será cantado.

A função estética se apresenta na obra *Vivaldia MCMLXXV* (1975), de Jorge Antunes (1942-). Nela, o compositor trabalha com excertos musicais relacionados à obra de Antonio Vivaldi (1678-1741), passando por procedimentos da música contemporânea. Tais excertos que remetem a Vivaldi são elementos basilares que caracterizam a obra. Nesse caso, modificar o material musical gerará prejuízo para a integridade da obra.

Sobre obras determinadas, em forma aberta ou indeterminadas, essa categoria diz respeito a como o compositor organiza e apresenta o material musical ao intérprete, tendo as estratégias notacionais como elo desse processo. Na obra determinada, estabelecida no Classicismo (Magre, 2022, p. 149), a notação musical pôs-se a ditar vários aspectos, como dinâmica, articulação e tempo. Como exemplo, Magre cita novamente *Estudo para Piano* (1989), de Rescala.

Na forma aberta, os elementos musicais ainda são ditados pelo compositor, porém os intérpretes têm decisão sobre a ordem desses elementos. O autor exemplifica *Escorbuto-Cantos da Costa*

(2006), de Mendes, em que o compositor define fragmentos musicais a serem tocados pelo violão e piano, deixando em aberto o momento de tocá-los.

Em obras indeterminadas, o compositor delega algumas diretrizes ao intérprete, mais ou menos específicas a depender do compositor. A partir dessas diretrizes, o intérprete cria sua leitura da obra. Magre cita *The Party* (1975), também de Mendes, em que, após um momento inicial, o coro se separa em grupos, cantando aleatoriamente fragmentos musicais de diferentes estilos.

As categorias que falam a respeito do papel do músico tratam de sua atuação. Como um exemplo de peça em que o músico não atua, cita-se *Brazil S/A – Extração de Impostos* (1988/1989), de Csekö. Nela, o músico, fora de cena, não realiza qualquer atuação.

Um exemplo onde o músico deve atuar está na peça *Noturno depois do vinho* (2001), de Rescala, em que a pianista simula beber uma taça de vinho e, ao tocar uma peça de Chopin, começa a ter "dificuldades" na execução. No exemplo, a musicista também assume o papel de atriz.

A última categoria discorrida por Magre reflete sobre a lógica no discurso musical, se o material musical se sustenta por si ou se carece de um elemento externo para fazer sentido. Como exemplo de uma obra em que a música tem sustentação própria, Magre aponta *Bravo!* (1989), de Rescala, em que, embora exista uma realização cênica acontecendo na plateia, a parte musical é plenamente compreendida em si mesma.

Em contraste, os fragmentos musicais da obra *Escorbuto – Cantos da Costa (2006)*, já apontados em outra categoria, precisam da articulação com os outros elementos da peça, na relação com a bailarina e o declamador, sendo um caso em que a música não se sustenta sozinha.

A ferramenta analítica proposta por Magre[13], por tratar das obras em uma visão macroescalar, será bem-vinda após as considerações sobre a composição da peça *Última vez*, que será abordada a seguir. Retornaremos a esse modelo analítico somente no momento de conclusão deste artigo.

2. Descrição formal da obra *Última vez*

A pesquisa sobre a questão gestual/cênica resultou na criação da peça *Última vez*, composta para narradora e quinteto de cordas (dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo). A composição foi baseada no discurso de aceitação do prêmio Nobel realizado por Malala Yousafzai, no dia 10 de dezembro de 2014 (Malala […], 2020). A escolha desse discurso deve-se ao impacto e à relevância das questões abordadas, que tiveram respaldo de grandes instituições, como o Nobel. Nele, o tema educacional reverbera em considerável parte do público, inclusive nos autores do presente artigo.

> Com a finalidade de explicitar a música latente de um discurso, partir dele para torná-lo obra musical, utilizamos três procedimentos composicionais: a **intertextualidade**, que busca retratar o contexto que envolve a oratória; as **ferramentas da música espectral**, que remetem à própria sonoridade da gravação das vozes das personalidades; o **gesto**, no contexto do gênero música-teatro, que replica o conteúdo semântico e ressalta o

[13] As ferramentas propostas por Magre se formam a partir de conceitos propostos por outros autores como Kirby, Lehmann e Schechner, dentre outros.

subtexto emocional do orador (Miranda, 2024).

O objetivo da pesquisa e a formação instrumental escolhida (quinteto de cordas) se justificam pela trajetória do primeiro autor deste trabalho, como compositor e *songwriter*. Nesta trajetória, sempre existiu o contato da palavra com o som. Sempre existiu também o fascínio pela forma como ambos os elementos convergem em prol de uma manifestação artística única. O quinteto de cordas, por sua vez, remete à profissão do primeiro autor como violoncelista, integrante da Orquestra Sinfônica da UFPB (OSUFPB). A imersão nesse universo permite um entendimento das possibilidades gestuais e técnicas nos instrumentos de cordas. Durante a pesquisa, a busca foi mesclar ambos, a formação do primeiro autor como compositor e instrumentista, permitindo que a criação musical acontecesse tanto no âmbito físico/cênico quanto no sonoro.

É válido destacar que, enquanto projetos como o *Songify the News*[14] buscam a subversão e a sátira por meio do contraste entre o texto do discurso e o material musical que o acompanha (The fish […], 2015), a pesquisa, descrita aqui, adotou uma abordagem diferente. Partindo de discursos que consideram problemas contemporâneos, utilizamos ferramentas composicionais, não para subverter, mas endossar o discurso original. Nosso objetivo foi integrar o discurso em uma obra musical de maneira a preservar seu conteúdo e argumentos, enquanto ampliamos seu impacto, acrescentando novas camadas de informação que dialoguem com o tema. Dessa forma, buscamos elaborar obras com um princípio coeso e enriquecido.

Com a finalidade de buscar interagir com o argumento da oradora, uma solução composicional seria a criação de um texto autoral, citando indiretamente as falas desses indivíduos que serviram de referência, para um melhor controle do material textual e sua adequação ao contexto musical, por exemplo. Porém, notou-se o desafio de preservar a rítmica do discurso original, por vezes o seu contorno, assim como entender o peso e a propriedade que as características do indivíduo orador imprimem sobre sua oratória. Pelo anseio em emular diversificadas características vindas da voz, estabelecemos uma estratégia distinta: partir desse discurso original, modificando-o em menor ou maior grau, e criar o componente musical a partir dele. Assim, tornou-se explícita a música latente de um discurso, ao partir dele para torná-lo obra musical. Esse processo, portanto, foi a diretriz primordial que norteou esta pesquisa.

Como descrito no artigo *Aspectos do gesto cênico-musical na interação entre texto e música na composição* (Miranda; Alves, 2024), o elemento cênico recorrente em *Última vez* foi concedido em uma parte de apenas uma linha por instrumentista, além do pentagrama tradicional. A linha gestual serve para evitar grande quantidade de informação no pentagrama tradicional, facilitando a visibilidade dos elementos cênicos da parte. De forma direta, um traço na linha gestual, em conjunto com alguma diretriz em texto, indica o momento em que o elemento cênico deve começar e sua durabilidade.

[14] Projeto surgido nos anos 2010, consiste em montagens que transformam discursos políticos em música, utilizando uma série de ferramentas. Entre elas, destaca-se o *software* Auto-Tune. Um exemplo dessa produção é a utilização de um discurso do presidente americano Donald Trump (The Fish […], 2015), no qual o tom satírico da produção "revisa e subverte o significado inicial da elocução" (Danielsen, 2017, p. 19, tradução nossa).

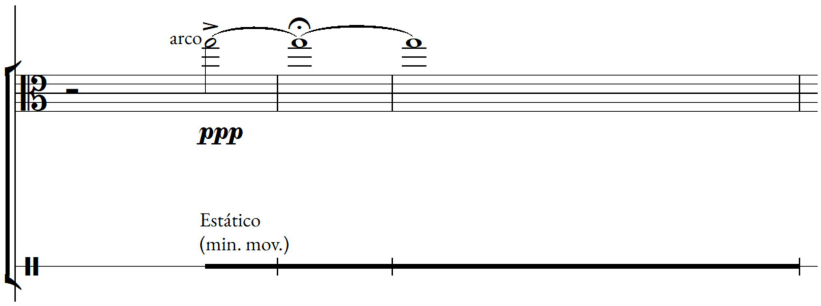


Fig. 4: Utilização do traço na linha do gesto, c. 46 da obra *Última vez*. **Fonte**: o primeiro autor (2024).

A função do elemento cênico é reforçar o conteúdo textual, cedendo-lhe o aspecto visual que, por vezes, ilustra e amplifica os argumentos e sentimentos presentes no discurso verbal. Assim, a inserção de um elemento cênico, seja ele isolado, seja acompanhado do elemento musical, nunca rompe seu elo com o elemento textual.

Nesta proposta, *Última vez* amplia a "ressonância" do texto original, buscando narrar por outras vias o que foi dito pela ativista, na concepção artística do primeiro autor. Assim, não é objetivo da obra somente retratar o texto original proferido na cerimônia, mas também buscar, no texto de Malala, ensejos para contextualizar seus argumentos, seus objetivos, suas lutas, sua trajetória e suas origens. É notório o peso que as palavras da ativista têm em função de todo o seu trajeto, de forma que, se ditos por outras palavras ou por outro orador, os mesmos argumentos, a nosso ver, perderiam força.

Malala Yousafzai se tornou uma figura pública de grande alcance por ter sobrevivido a um ato terrorista. Diante da postura fundamentalista do Talibã, que entrou e dominou parte do Paquistão, quando Malala tinha 10 anos, seu pai, que era professor da língua inglesa na Faculdade Jahanzeb, já influente na região, se pôs a falar abertamente contra os atos do Talibã e sua visão contra a educação, com ênfase na educação feminina, proibida em 2009. Por ter se tornado porta-voz, um correspondente da BBC o contatou, pedindo que uma aluna ou professora redigisse um diário de seu cotidiano sobre a vida no Talibã. Malala, sob o pseudônimo de Gui Makai, começou a publicar seu diário em 3 de janeiro de 2009 (Yousafzai; Lamb, 2013, p. 165). No centro de seus textos, estava a educação: "escrevi muito sobre a escola, pois ela era o centro de nossas vidas. Adorava vestir meu uniforme azul-real, mas nos proibiram de usá-lo. Fomos aconselhadas a vestir roupas normais e a esconder os livros sob o véu" (Yousafzai; Lamb, 2013, p. 166). Um contato sucedeu a outro, e Malala começou a participar de entrevistas e documentários. Em outubro de 2012, na volta da escola, dois homens armados abordaram o ônibus escolar, realizando três disparos contra Malala (Yousafzai; Lamb, 2013, p. 254), que teve de ser levada às pressas para o hospital. Seu processo de recuperação, lento, porém frutífero, devolveu-lhe grande parte do que o dano do atentado havia causado. Sua luta em prol da educação foi reconhecida por diversas premiações, inclusive a premiação do Nobel da Paz, prêmio repartido entre Malala e Kailash Satyarthi. Malala se tornou a pessoa mais jovem a ganhar o prêmio Nobel e, até hoje, mantém-se ativa, advogando pela educação para todos.

O interesse do primeiro autor no discurso de Malala vem, não apenas do tema abordado por ela, nem somente da sua rica vivência inserida no universo educacional, mas da inversão de papéis estabelecida entre uma jovem de 14 anos e líderes mundiais durante o discurso do Nobel. A opinião de

uma jovem paquistanesa, em outros contextos históricos, seria facilmente desconsiderada por sua juventude, seu gênero e contexto religioso. No entanto, a ativista fala com grande propriedade do tema educacional em consequência de sua vivência, questionando figuras de poder, frequentemente tidas como intocáveis por seus posicionamentos e diretrizes.

2.1 Considerações sobre o texto proferido no discurso do Prêmio Nobel

Como citado anteriormente, o texto do discurso de Malala foi ponto de partida para a criação composicional da peça *Última vez*. Sobre esse processo, ressalta-se que o casamento do texto com o material musical, muitas vezes imbuído de elementos cênicos, mostrou-se desafiador. A projeção de imagens ou do vídeo em que Malala discursa fatalmente competiria ou, em pior caso, eliminaria toda a proposta cênica pensada aos instrumentistas e à narradora/cantora. Ademais, a reprodução original do áudio poderia eliminar o papel da narradora/cantora. Além disso, geraria outros desafios na busca por coordenar gravação da voz original e execução do quinteto de cordas, acarretando a escuta de um material sonoro distante de seu local de produção, fenômeno designado por Schafer como "esquizofonia" (Valente, 1999, p. 91). Diante desses desafios de âmbito estético e logístico, a minha proposta poética confirmou a presença de uma narradora que pusesse o discurso de Malala em diálogo com o material musical composto por mim.

Outra barreira foi a língua. Malala fala em inglês seu icônico discurso. Caso o discurso fosse replicado em língua inglesa, a barreira linguística para um público brasileiro seria um grande desafio a ser vencido, uma vez que o interesse do compositor é apresentar tal obra no território nacional e ser compreendida em português. Assim, a adição de legenda poderia facilitar o entendimento do texto, mas seria um elemento visual a competir com elementos cênicos da obra.

Diante das ponderações aqui descritas, foi uma decisão artística que o texto seria traduzido para o português. É inegável que existe uma perda na escolha da tradução, principalmente porque a rítmica da fala e sua melodia serão componentes importantes na obra. Porém, dificultar o entendimento entre público e texto seria mais oneroso à compreensão da criação artística.

Outra transformação necessária foi o recorte do texto apresentado no Nobel para a obra. O discurso de Malala possui por volta de 27 minutos de duração, e o tempo necessário para as possíveis interações com o material musical tornaria a duração da obra ainda mais prolongada. Dessa forma, foram recortados trechos da fala de Malala, almejando manter a estrutura desse discurso: sua introdução, sua apresentação, suas lutas e enfrentamentos e seu olhar para um mundo mais justo. Como resultado, os trechos planejados para a composição da obra (Introdução, Apresentação, Enfrentamento e Encorajamento), embora separados por considerável minutagem, ainda propõem um encadeamento orgânico, a nosso ver, das ideias de Malala. A seguir, apresentaremos aspectos da utilização de elementos cênicos/gestuais presentes nas partes que integram a obra.

2.2 Introdução

Em um primeiro momento, estabeleceu-se como será a entrada dos instrumentistas e do regente. Há, nesse início (c. 1-7), uma pequena quebra de protocolo. Geralmente, os instrumentistas entram primeiro, seguidos da solista (em nosso caso, a narradora/cantora), acompanhada pelo maestro. Na obra composta, solicito que maestro e instrumentistas entrem em um primeiro momento e esperem a entrada da narradora desacompanhada com objetivo de emular a subida ao púlpito de Malala, entrando sozinha em um momento de destaque, conforme indicado na partitura disposta na Figura 5.

Nota-se a primeira interação gestual dos músicos com a obra, pois, na entrada da narradora/cantora, os músicos, que já estão no palco, devem aplaudi-la. Dessa forma, Malala, na figura da narradora/cantora, está sendo aplaudida por todos, instrumentistas e plateia. Esse gesto cênico não faz parte do protocolo dos instrumentistas no palco.

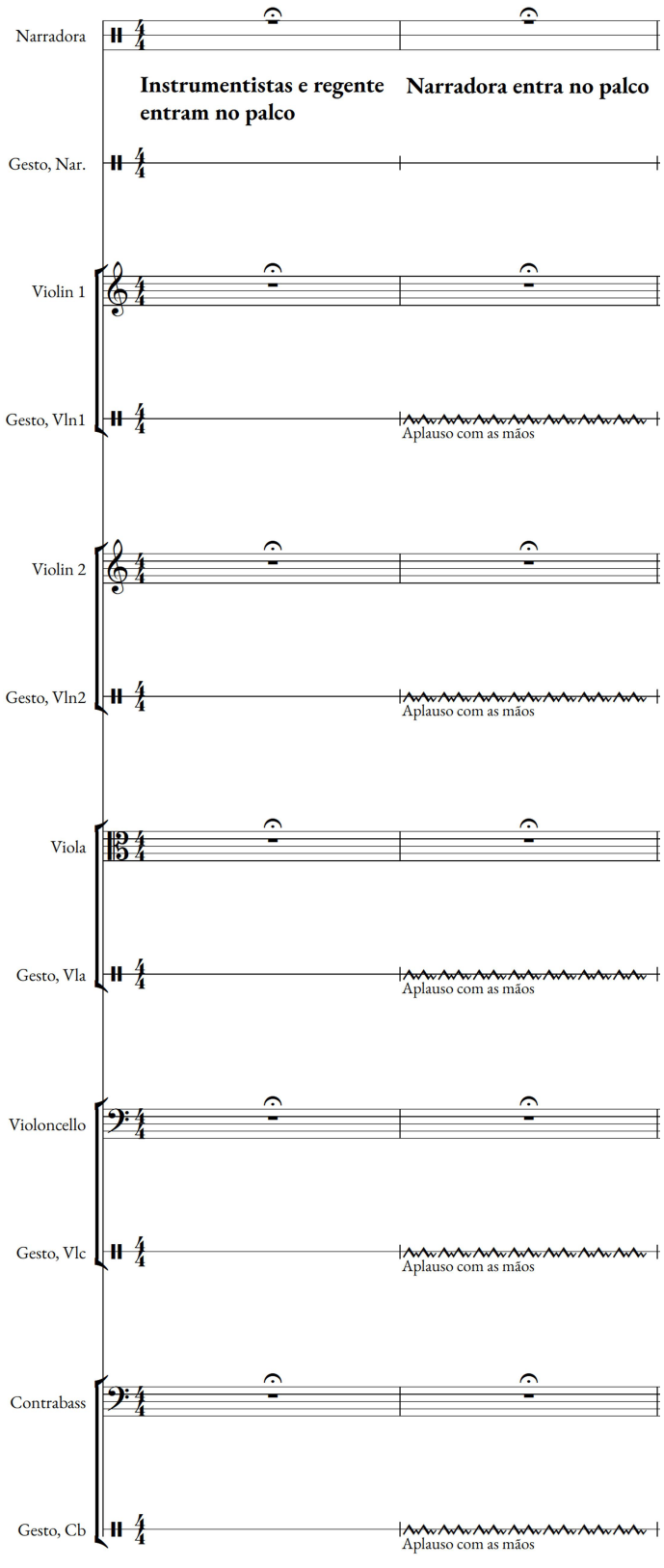


Fig. 5: Entrada em dois tempos: músicos/regente e narradora/cantora, início da Introdução. Fonte: o autor (2024)[15].

[15] A partir de agora, todas as fontes citadas nesta seção são retiradas de minha composição.

2.3 Apresentação

Nessa parte, Malala se dirige ao público, agradece aos seus familiares e professores, trata de sua identidade cultural, sua nacionalidade e seu nome. Nesse momento, Malala reconhece seu público e a si mesma para, enfim, dar prosseguimento à cerimônia. Subdividimos a Apresentação (c. 8-84) em cinco segmentos, conforme demonstrado no quadro a seguir, por entender que cada segmento trata de um assunto específico, caracterizando a ativista, sua família, sua cultura e a cerimônia no Nobel. Vamos comentar aqui somente os segmentos que apresentam elementos cênicos.

Tabela

Partes	Texto	Palavras-chave	Gesto
▼ Intro	1 Segmento		
	Bismillah hir rahman ir rahim. Em nome de Deus, o mais misericordioso, o mais benevolente	Bismillah	Entrada, Aplausos com as mãos
+ Novo subitem			
▼ Apresentação	5 Segmentos		
	Vossas Majestades, Suas Altezas Reais, distintos membros do Comitê norueguês do **Nobel**, Queridos irmãos e irmãs. Obrigado a todos pelo seu carinho e apoio incessante	Nobel	Agradecimento
▶	Gostaria de agradecer aos meus pais pelo **amor** incondic Obrigado ao meu pai por não cortar minhas asas e me deixar **voar**. Obrigado à minha mãe por me inspirar a ser paciente e a falar sempre a **verdade** - o que nós fortemente acreditamos ser a verdadeira mensagem do **Islã**. E também obrigado a todos os meus maravilhosos professores, que me inspiraram a acreditar em mim mesmo e a ser **corajosa**	Amor, Voar, Verdade, Islã	Agradecimento, aplauso, Tiro
	Estou muito orgulhosa de ser a primeira **pashtun**, a primeira **paquistã**, e a pessoa mais **jovem** a receber esse prêmio. Além disso, estou certa de ser a primeira premiada que ainda briga com os seus irmãos	Pasthun, Paquistanesa, Jovem	aplausos
	Também estou honrada em receber este prêmio junto com Kailash Satyarthi, que há muito tempo é uma defensor dos direitos das crianças. Na verdade, o dobro do tempo que estou viva. Tenho orgulho de podermos trabalhar juntos. Podemos trabalhar juntos e mostrar ao mundo que um indiano e uma paquistanesa podem trabalhar juntos e alcançar os seus objetivos com relação aos direitos das crianças		aplausos

Qua. 2: Planejamento estrutural da parte Apresentação.

No primeiro segmento da apresentação (c. 8-17), Malala se dirige ao público da cerimônia, citando os membros do comitê do Nobel e a realeza presente, e inicia seus agradecimentos. Na obra em questão, a narradora/cantora replica essa fala, sendo amparada pelo quinteto de cordas. Nesse segmento

ocorre a primeira caixa de texto, seguida de um gesto cênico partilhado entre todos os *performers*: todos levam a mão direita ao peito em um sinal de agradecimento, que deve durar por volta de dez segundos.

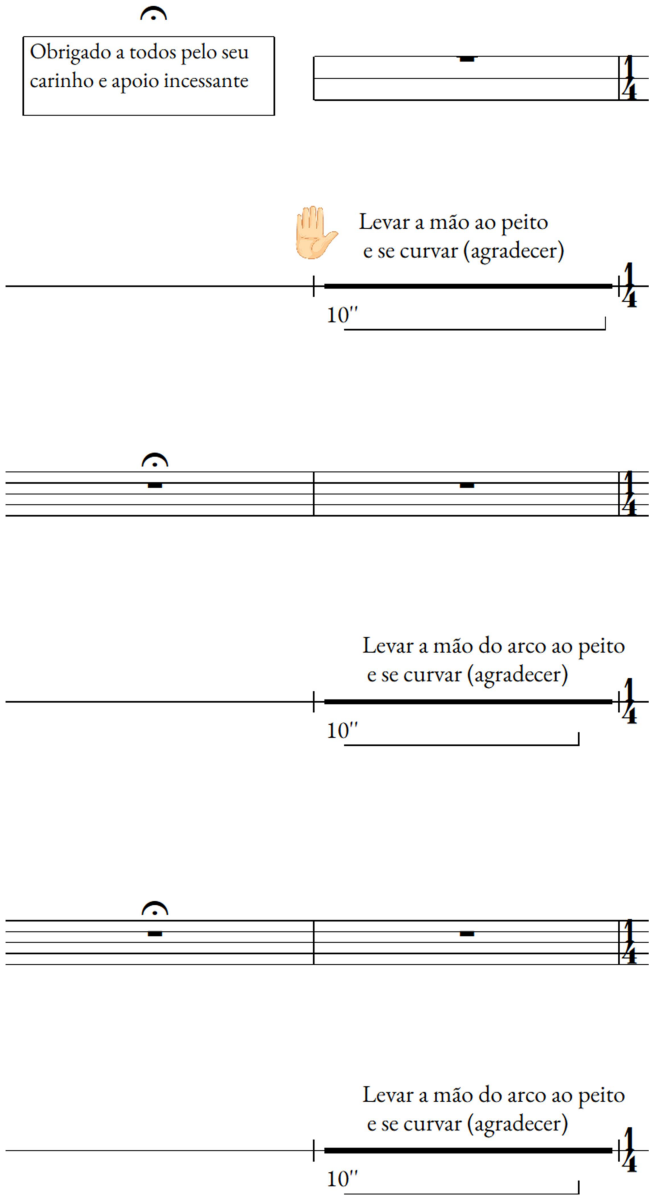


Fig. 6: Interação gestual de agradecimento entre narradora/cantora e instrumentistas.

No segundo segmento (c. 18-47), outro elemento cênico, utilizado frequentemente durante a obra, refere-se aos aplausos dos músicos. Frequentemente, os músicos do quinteto de cordas, ocupados com os arcos, tentam esfregar ou mesmo bater os pés no chão, no intuito de aplaudir, somando-se à plateia. Esse elemento cênico, portanto, é proposto como parte integrante da obra, fazendo alusão à plateia do Nobel dentro da peça *Última vez*.

Ainda nesse segmento, temos a presença de um gesto cênico-musical representando o tiro do atentado sofrido por Malala, logo após a palavra "corajosa". O violoncelista, nesse momento, mimetiza

uma arma com a mão, apontando-a para alguns dos instrumentistas. Então, o disparo é dado, simulado pelo *pizzicato bartók*.

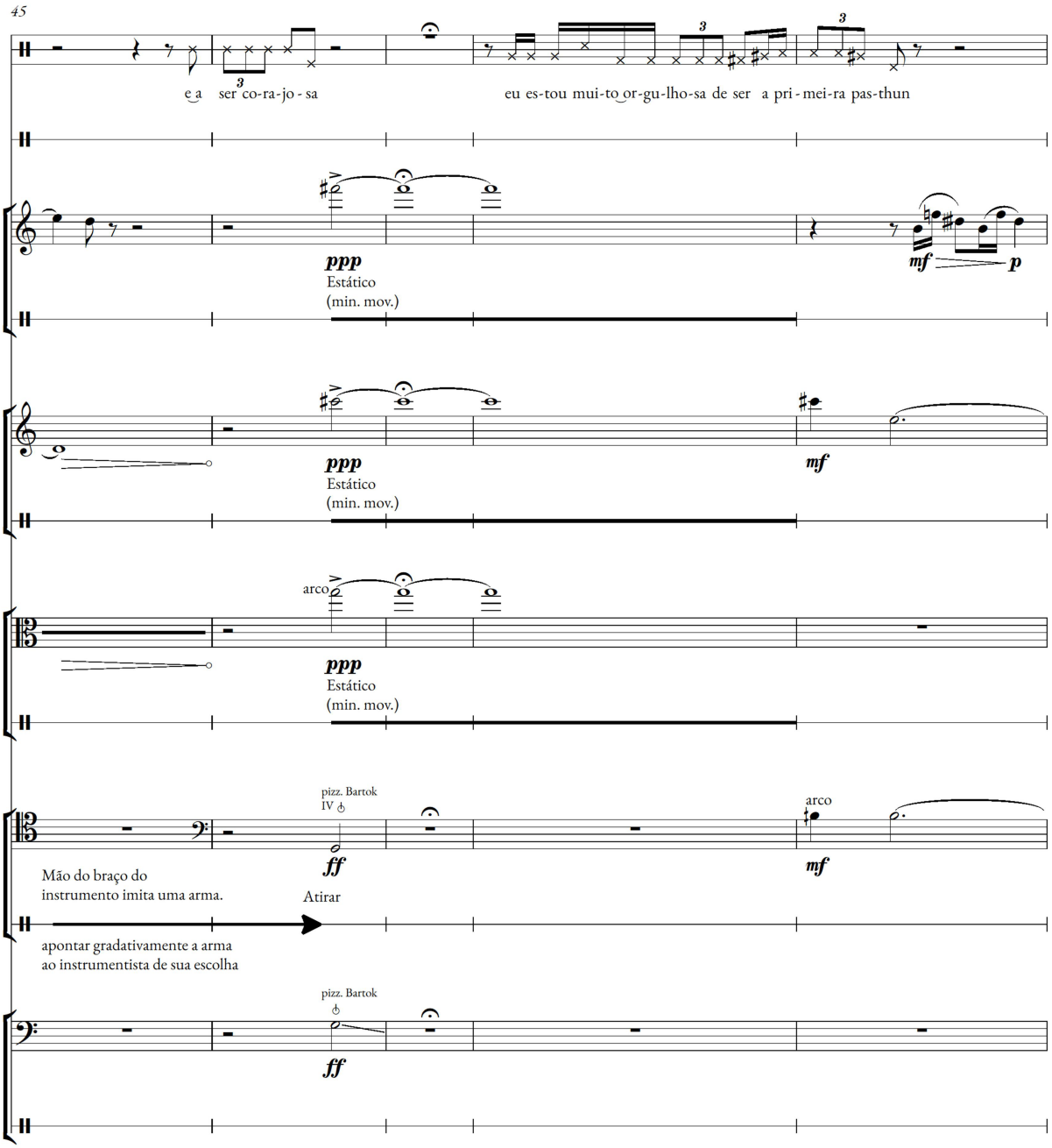


Fig. 7: Gesto cênico-musical no 2.º segmento da apresentação.

Em um primeiro momento do terceiro segmento da Apresentação (c. 48-62), o discurso de Malala ressalta o orgulho que sente de receber o prêmio Nobel e enumera sua etnia, nacionalidade e idade pelo ineditismo da conquista. Nota-se, na parte da narradora/cantora, alternâncias entre uma parte de três linhas (indicando acentuações e términos de frase à intérprete) e um pentagrama tradicional, fazendo uso do *Sprechgesang*. Essa alternância perdurará por toda a obra, não se limitando a um segmento ou parte

específica. Em seguida, Malala comenta, de forma jocosa, que deseja paz no mundo inteiro, mas, pela tenra idade, ainda briga com os seus irmãos. Pela descontração pontual e quebra da formalidade da cerimônia, com a plateia rindo, foi importante trazer esse evento para a composição, pedindo aos músicos um gesto cênico-musical em que se executa um contorno descendente em *pizzicati*, enquanto os músicos riem junto de sua execução.

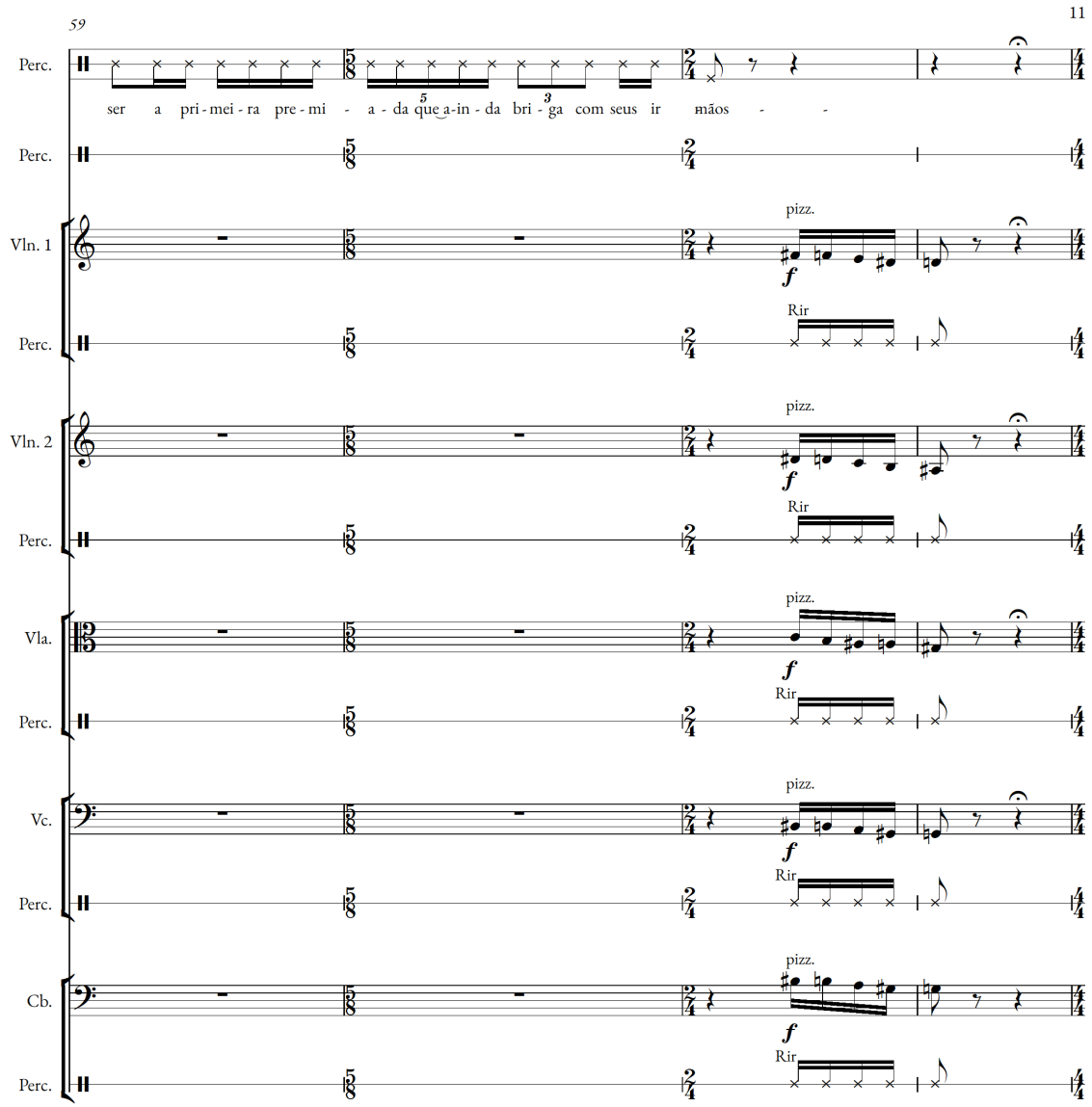


Fig. 8: Gesto cênico-musical em que os *pizzicati* reagem à fala jocosa de Malala.

No último segmento da Apresentação (c. 71-84), Malala, agora, explica de onde veio a inspiração para seu nome: da personalidade Malalai de Maiwand, grande heroína do Afeganistão, onde os *pashtuns* também habitam. Malala discorre sobre a história dessa heroína em seu livro:

> Malalai era filha de um pastor de Maiwand, pequena cidade de planícies empoeiradas a oeste de Kandahar. Quando tinha dezessete anos, seu pai e seu noivo se juntaram às forças que lutavam para pôr fim à ocupação britânica. Malalai foi para o campo de batalha com outras mulheres da aldeia, para cuidar dos feridos e levar-lhes água. Então viu que

> os afegãos estavam perdendo a luta e, quando o porta-bandeira caiu, ergueu no ar seu véu branco e marchou no campo, diante das tropas […]. Malalai foi morta pelos britânicos, mas suas palavras e sua coragem inspiraram os homens a virar a batalha (Yousafzai; Lamb, 2013, p. 22-23).

Em seu discurso, Malala comenta que, embora seu nome venha de nobre figura histórica, também significa pesar e tristeza. O avô de Malala desaprovava o nome, mas, para gerar caráter mais positivo, chamava a neta de "Malala, a menina mais feliz do mundo". Essa dicotomia que o nome de Malala leva foi retratada por diferentes elementos cênicos em combinação. Enquanto se fala de tristeza e perda, alguns músicos realizam o gesto cênico de abaixar a cabeça, e outros realizam um gesto cênico-musical que reproduza uma respiração ofegante, ao mesmo tempo em que eles sustentam uma nota prolongada.

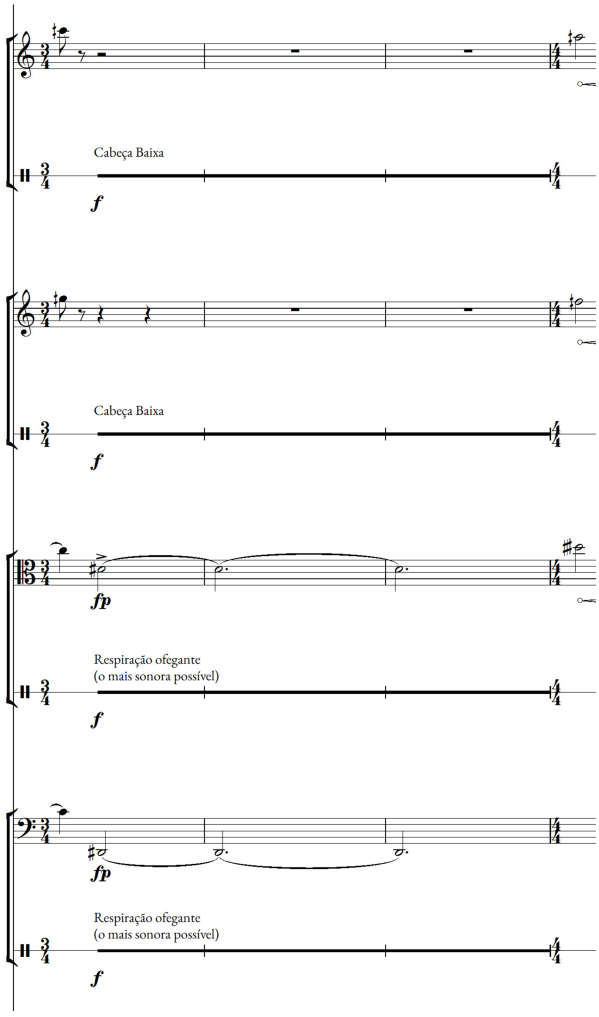


Fig. 9: Gestos cênicos e cênicos-musicais quando a narradora/cantora trata de tristeza em seu discurso, presente no 5.º segmento da Apresentação.

Por fim, os violinos realizam um gesto musical que quebra a seriedade das notas prolongadas com um acelerando coordenado com o texto da narradora/cantora, quando se refere à felicidade. O texto de Malala finda o segmento falando da alegria de estar na cerimônia do Nobel, novamente com a rítmica replicada pelos violinos.

2.4 Enfrentamento

Nessa parte (c. 85-200), o texto de Malala discursa sobre as injustiças vividas por ela e por tantas outras crianças. Aponta a desigualdade, tão própria da sua situação, mas que, ao mesmo tempo, não conhece fronteiras e aflige crianças de nacionalidades plurais. Nesse momento, Malala se coloca como porta-voz de uma infância marginalizada. Em especial, trata da limitação cultural e religiosa que gera uma ruptura na educação para meninas. Essa parte engloba cinco segmentos demarcados em função do distinto foco dado pela ativista, quando aborda a educação: crianças em situação precária, diferenciação entre meninos e meninas, a penalidade a quem questiona essa segregação de gênero, a percepção de Malala sobre o Islã e a narrativa de uma colega que sofreu com tal segregação.

Partes	Texto	Palavras-chave	Gesto
▼ Enfrentamento	5 segmentos		
	Este prêmio não é só para mim. É para aquelas crianças **esquecidas** que querem uma educação. É para aquelas crianças **assustadas** que querem paz. É para aquelas crianças sem **voz** que querem mudança. Estou aqui para defender os seus direitos, para levantar as suas vozes . não é hora para ter **pena** deles 2x. É hora de agir para que seja a última vez que veremos uma criança **privada** de educação.	Garotos e Garotas, Esquecidas, Assustadas, Sem Voz, Mudança, Sem Voz + Mudança	Tirar/por surdina, Estático, Boca Chiusa, fingir tocar instrumento, aplauso
	A educação é uma das **bênçãos** da vida – e uma das suas **necessidades**. Tínhamos **sede** de educação, porque o nosso futuro estava ali mesmo, naquela sala de aula. Sentávamos, aprendíamos e líamos juntos. Adorávamos nos vestir bem com uniformes escolares arrumados e ficávamos ali sentados com grandes **sonhos** nos olhos. Queríamos deixar nossos pais orgulhosos e provar que também poderíamos nos destacar em nossos estudos e **atingir** esses objetivos, que algumas pessoas pensam que só os **meninos** conseguem.	Bênçãos, necessidades, sede, Sala de aula, sonhos, atingir	divisão de partes por gênero
	A educação deixou de se tornar um **direito** para se tornar um **crime**. As **meninas** foram **impedidas** de ir à escola. Quando meu mundo mudou repentinamente, minhas prioridades também mudaram. Eu tinha duas opções. Uma delas era permanecer em silêncio e esperar ser **morta**. E a a segunda era falar e depois ser **morta**. Eu escolhi o segunda opção. Eu decidi **falar**	Direito, Falar	divisão de partes por gênero, fingir desconforto, Tiro, aplausos, balbuciar palavras
	Você não sabe 2x que **Maomé**, que a paz esteja com ele, o profeta da **misericórdia**, ele diz: "não **machuque** a si mesmo ou aos outros". E você não sabe que a primeira palavra do Alcorão Sagrado é a palavra "**Iqra**", que significa "**ler**"? Conto a minha história, não porque seja única, mas porque não é. É a história de muitas **meninas**.	Iqra, Ler, Muitas	

Qua. 3: Planejamento estrutural da parte Enfrentamento.

No primeiro segmento da 2.ª parte (c. 85-111), Malala declara que o prêmio a ser recebido não é somente dela e começa a elencar várias crianças em situação precária, em que os direitos básicos são, em muitos casos, ausentes. Malala caracteriza essas crianças como "esquecidas", "amedrontadas" e "sem voz" – nesse contexto, o 2.º violino e a viola se levantam de suas cadeiras, deixando seus instrumentos lá. Com uma surdina de estudo em mãos, passarão do compasso 91 ao 100 colocando e retirando as surdinas nos instrumentos do 1.º violino e do violoncelo. O gesto repartido entre a dupla de músicos se caracteriza como cênico-musical, pois procura retratar o ato de emudecer uma voz.

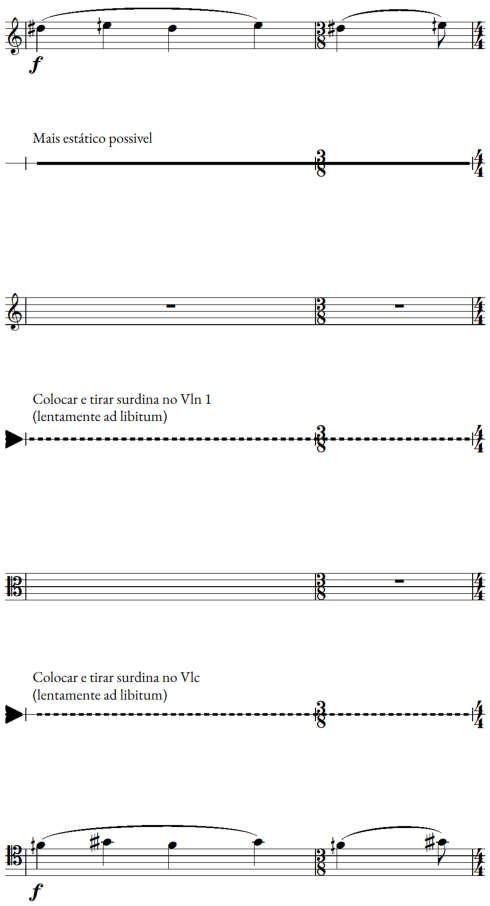


Fig. 10: 1.º violino e violoncelo têm sua execução com e sem surdinas.

Quando Malala afirma que é hora de levantar as vozes dessas crianças, as surdinas são retiradas permanentemente e, logo após essa afirmação, no compasso 101, 2.º violino e viola, até então em pé, próximos ao 1.º violino e violoncelo, respectivamente, iniciam o trajeto retornando aos seus lugares, mas entoando uma nota qualquer em boca *chiusa*. Esse gesto cênico-musical se espalha pelos outros instrumentistas de cordas (com exceção do contrabaixo), que fingem tocar no instrumento. A nota cantada, na passagem, toma o lugar da nota tocada, buscando dar voz a todos.

A transição do segmento anterior para o terceiro (c. 145-171) reflete a disparidade entre os gêneros masculino e feminino e as limitações sofridas por mulheres no ciclo sociocultural vivenciado por

Malala. Os músicos de cordas, de acordo com a sua própria identificação de gênero, devem executar um de dois papéis: se entendidos do sexo masculino, devem executar sua parte sem maiores problemas, mas, caso se identifiquem como do sexo feminino ou em alguma categoria não binária, uma parte específica é escrita, buscando emular uma instrumentista com grandes dificuldades na execução do seu instrumento.

A proposta cênico-musical é evidenciar a diferenciação que a realidade cultural imprime sobre os gêneros. Instrumentistas que se identificam como mulheres ou como pessoas não binárias fingem ter perdido suas capacidades como instrumentistas, emulando uma pouca instrução vinda dessa disparidade. Em outras palavras, do compasso 138 ao 161, o instrumentista busca encenar o homem, munido de maiores oportunidades, que possui ferramentas adequadas para uma execução; enquanto a instrumentista ou pessoa não binária encena a mulher, desprovida das mesmas oportunidades, apresentando com muita dificuldade o que ao outro gênero parece simples. A Figura 11 retrata essa dualidade:

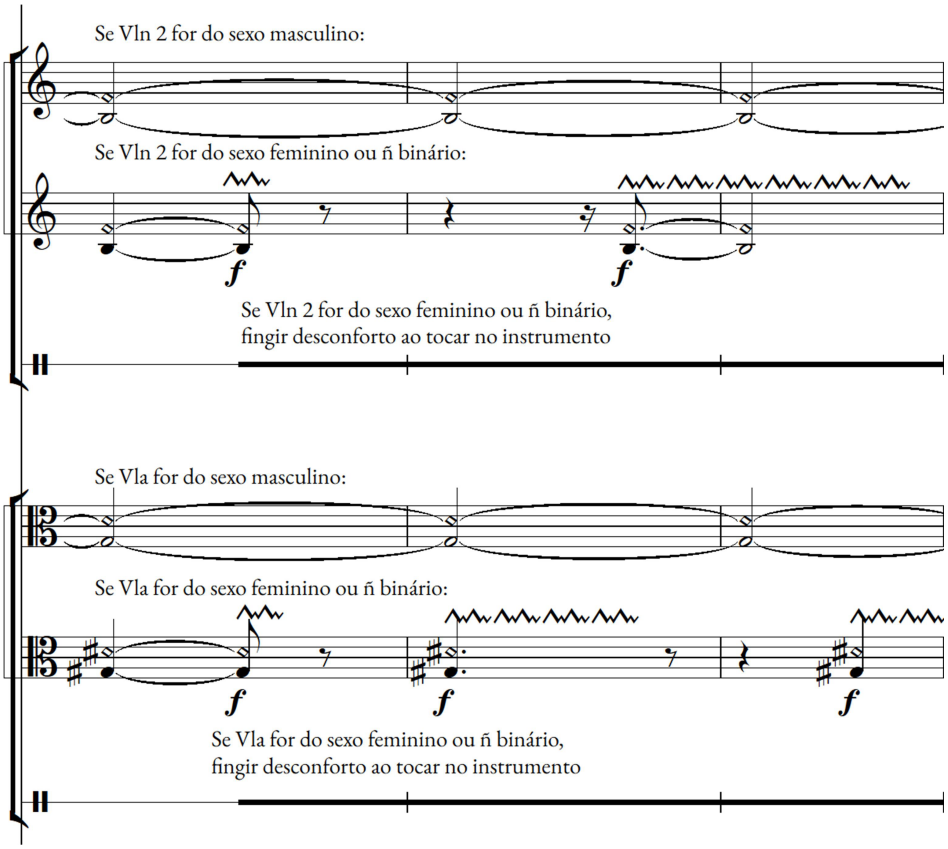


Fig. 11: Duas execuções a depender do gênero identificado pelo próprio instrumentista

Logo adiante, no compasso 163, o texto de Malala afirma que, entre ficar calada e ser morta ou falar e ser morta, ela preferiu falar. Nesse momento, rememora-se o som do tiro apresentado no segundo segmento da apresentação (c. 45-48), dessa vez sem o gesto cênico do contrabaixo, apenas o gesto estático dos violinos e da viola.

O texto de Malala, no quinto segmento (c. 194-200), cita uma colega de sua escola, com sua mesma idade, que sonhava em ser médica; porém, seu destino foi o casamento e a maternidade com apenas quatorze anos, afastando-a de seu sonho. Apresenta-se, na passagem, outra interação entre os

instrumentistas e a narradora/cantora. Todo esse segmento é escrito em uma caixa de texto, sendo a narradora/cantora responsável pela rítmica e pelos contornos melódicos da fala. Enquanto isso, os instrumentistas realizam um *loop* a ser mantido até a sentença "mas ela não conseguiu" ser dita pela narradora/cantora. Ao ataque *fp*, se soma o elemento cênico de mover o corpo lateralmente, suscitando a dureza da impossibilidade, descrito na figura a seguir.

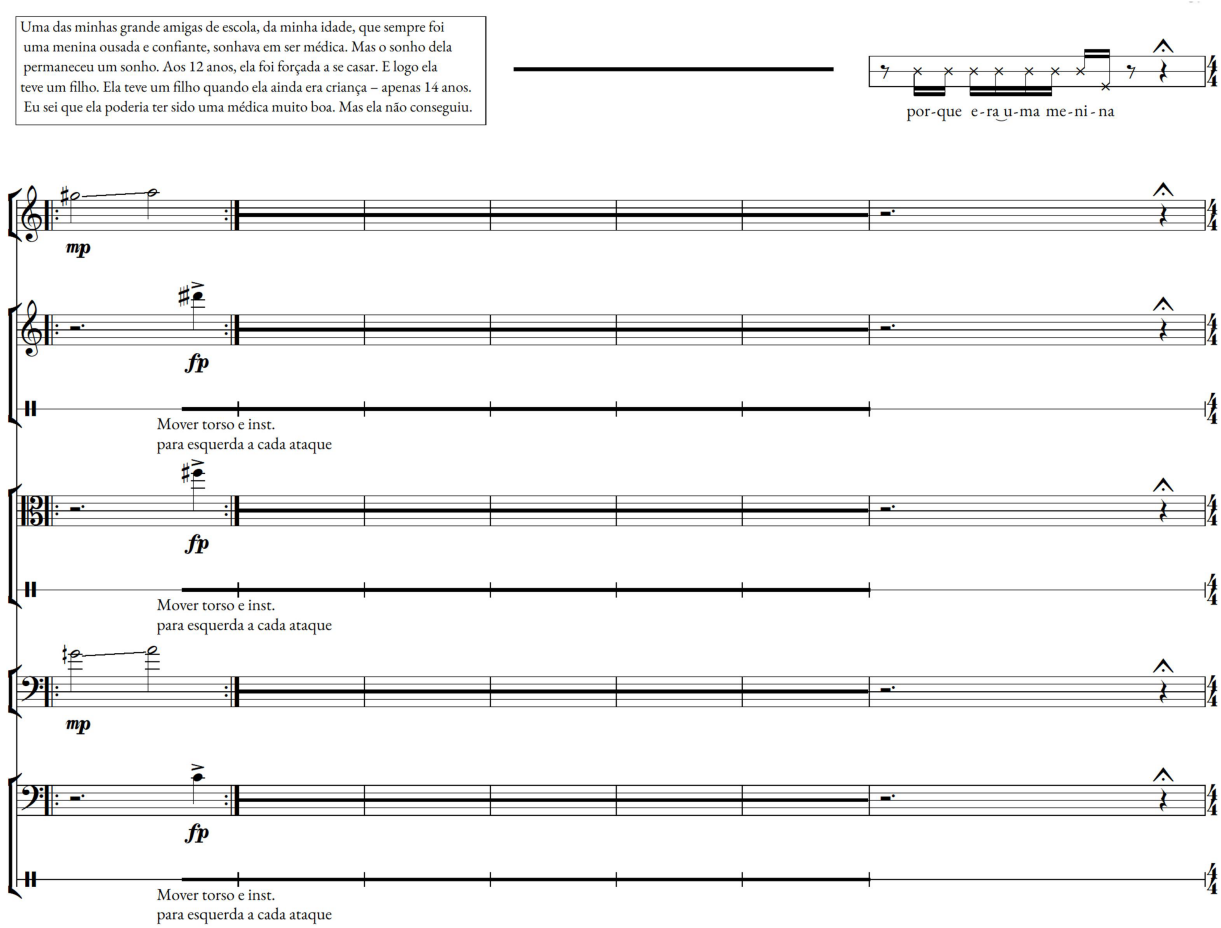


Fig. 12: Elemento cênico de mover o corpo lateralmente

Com a interrupção do *loop* no compasso 200, salienta-se a conclusão do motivo de a sua colega não ter alcançado seu sonho: "porque era uma menina", encerrando a história de sua colega e o segmento.

2.5 Encorajamento

O texto de Malala, nesse momento de desfecho (c. 209-257), refere-se às personalidades que já passaram pelo Nobel e à demanda por mudanças drásticas, não somente dos governantes, mas da sociedade como um todo, pedindo pela educação, segurança e bem-estar da criança. Por fim, almeja-se que essa seja a última vez que jovens são expostos a condições vindas da guerra e da exploração infantil. A quarta parte é subdividida em quatro segmentos, divididos novamente pelos argumentos da ativista.

Partes	Texto	Palavras-chave	Gesto
▼ Encorajamento	4 Segmentos		
	Queridos irmãos e irmãs, grandes pessoas que trouxeram mudanças, como Martin Luther King e Nelson Mandela, Madre Teresa e Aung San Suu Kyi, uma vez estaviveram, aqui neste palco. Espero que os passos que Kailash Satyarthi e eu tomamos até agora e que empreenderemos nesta jornada também trarão mudanças – mudanças duradouras.		
	Vivemos na era moderna e acreditamos que nada é impossível. Chegamos à Lua há 45 anos e talvez em breve pousemos em Marte. Então neste século 21, devemos ser capazes de oferecer a todas as crianças uma educação de qualidade	Impossível	Andar de Astrounauta
▶ ABRIR	Já demos muitos passos. Agora é hora de dar um **salto**. Não é hora de dizer aos líderes mundiais que entendam o quão importante é a educação - eles já sabem disso e seus próprios **filhos** estão em boas escolas. Agora é é a hora de **convocá-los** a agir pelo resto das crianças do **mundo**.	Salto, Filhos, Mundo	postura baixa/postura ereta
	Que esta seja a **última vez** que uma menina ou um menino passe a infância numa **fábrica**. Que esta seja a **última vez** que uma menina é **forçada** ao casamento precoce. Que esta seja a **última vez** que uma criança perde a vida na **guerra**. Que esta seja a última vez que veremos uma criança **fora** da escola. Deixe isso acabar **conosco**. Vamos começar esse final. . . juntos . . . hoje . . . aqui e agora. Vamos começar esse final **agora**.	Última vez, Fábrica, Forçada, Guerra, Fora, Conosco	aplausos

Qua. 4: Planejamento estrutural da parte Encorajamento

Outra interação entre caixa de texto e *loop* ocorre no segundo segmento da última parte (c. 209-212). O texto de Malala expõe conquistas humanas do século XX como inspiração para possíveis conquistas do século XXI. A ativista cita a chegada do homem à lua. No excerto, concretizam-se gestos musicais, mimetizando os passos de um astronauta na gravidade lunar, como elemento cênico. No trecho, os músicos têm um grande acelerando sucedido de um *loop*, que é encerrado somente pela indicação do maestro, recomeçando o processo de acelerando seguido do *loop* novamente.

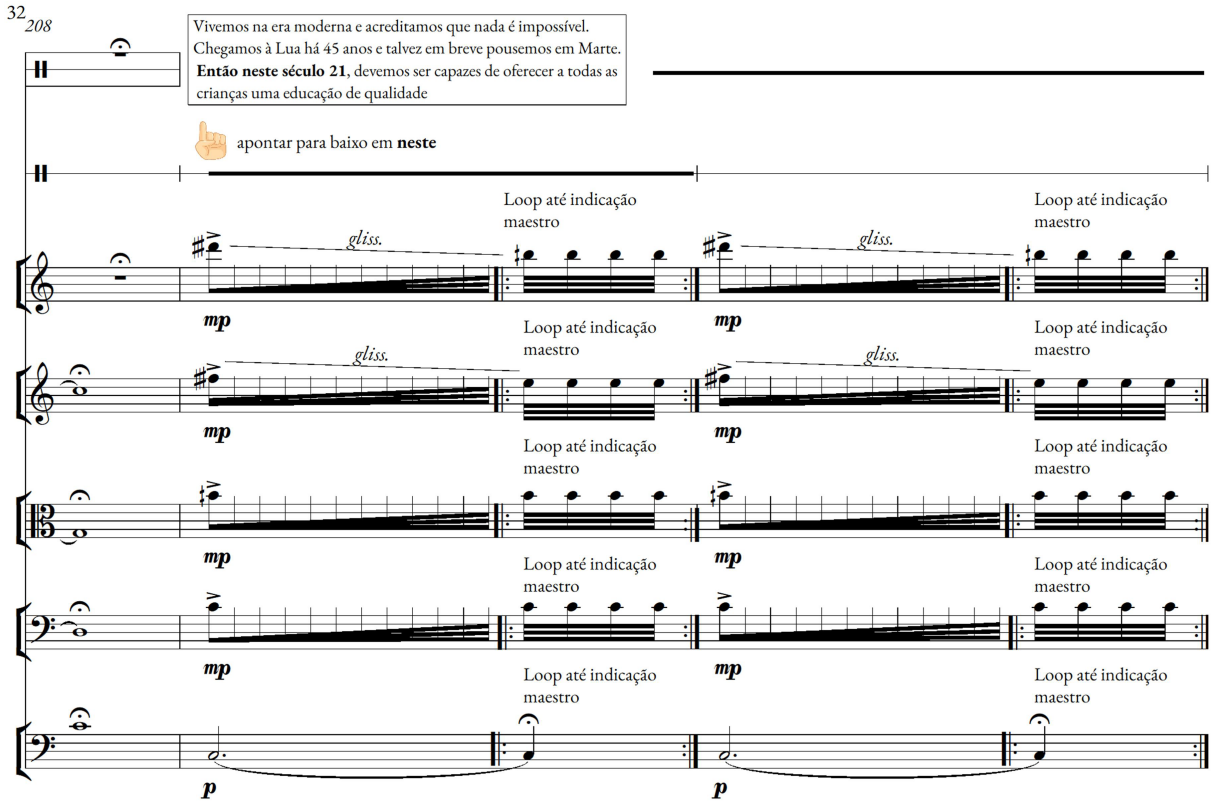


Fig. 13: Gestos musicais em *loop* acionados pela indicação do maestro, presentes no 2.º segmento

No terceiro segmento (c. 213-228), a mudança no acompanhamento da fala vem assistida por uma indicação postural na linha de gesto dos instrumentistas. Primeiramente, enquanto se fala de passos, os instrumentistas devem estar com uma postura retraída. Em seguida, quando se fala de saltos, todos devem manter uma postura imponente. Essa mesma diferenciação acontece nos compassos 223 e 226, em que a narradora/cantora se refere à diferença entre os governantes manterem somente seus filhos em boas escolas e agirem em prol de todas as crianças do mundo: postura retraída e, em seguida, a postura imponente.

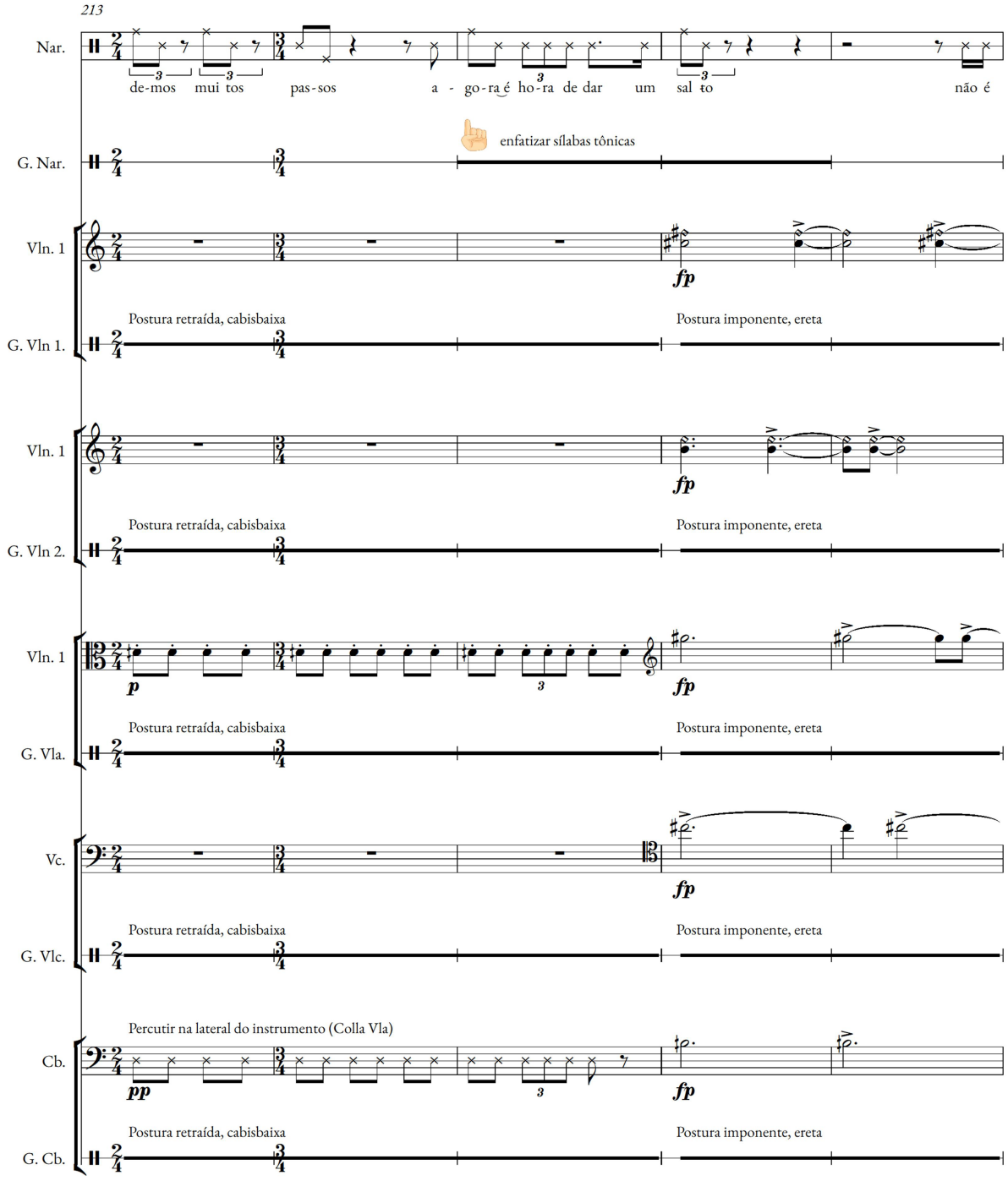


Fig. 14: Viola e contrabaixo imitam a rítmica da fala com a indicação postural

O último dos segmentos (c. 229-257) cristaliza os desejos de uma menina, então com quatorze anos, para o futuro, pedindo que sua geração seja a última a sofrer os males discorridos durante o discurso. Por isso, há o título da peça, que resume o discurso inteiro: que essa seja a última vez…

A obra finda com a supressão da palavra "obrigado" (que terminaria o discurso verbal) e insere um elemento intertextual: uma melodia *pashtun* em forma de alusão que remete à cultura de Malala, substituindo o agradecimento, acompanhado pelos aplausos dos músicos com os pés.

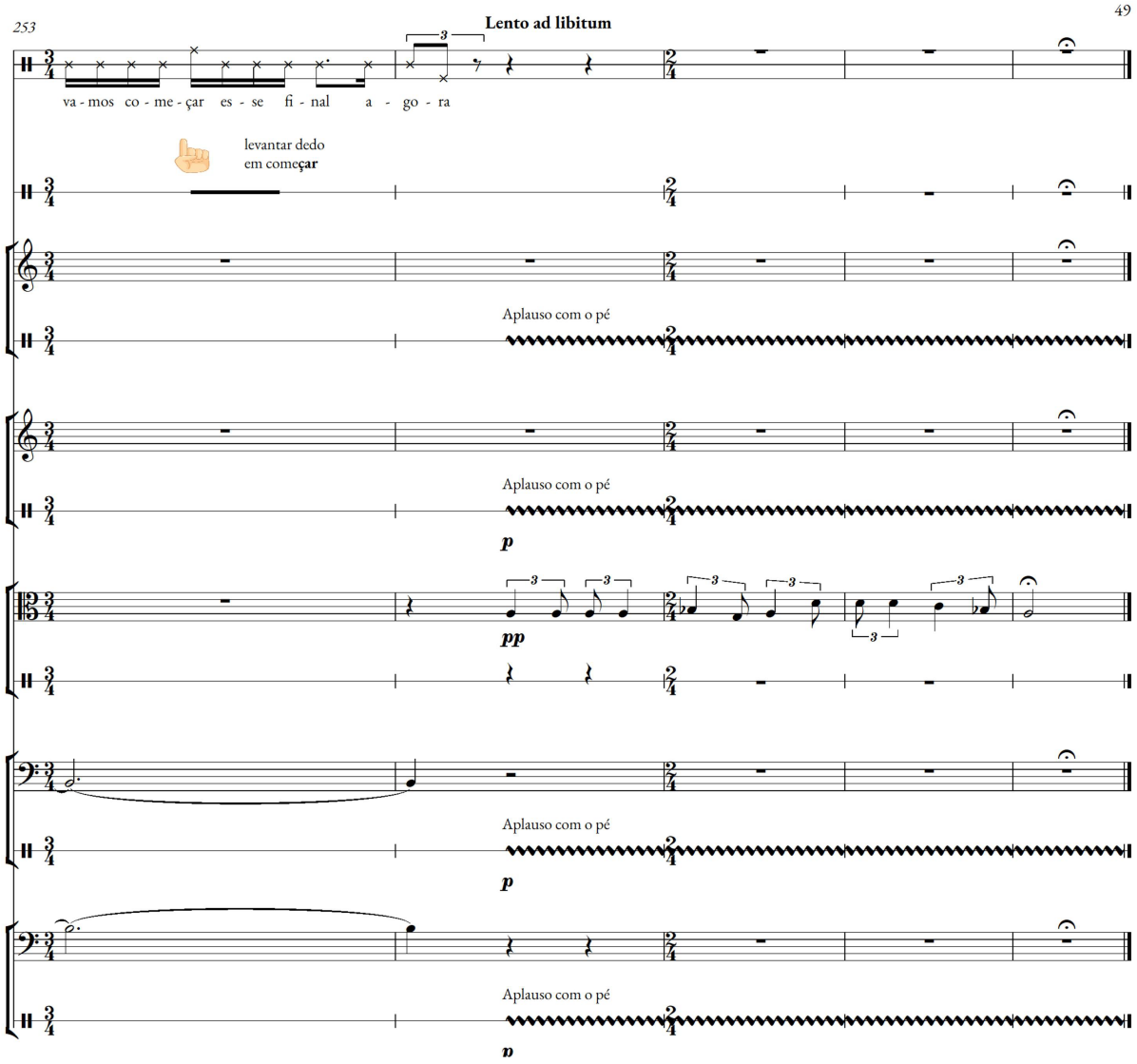


Fig. 15: Melodia *pashtun* no lugar do agradecimento proferido pela narradora/cantora no final da peça

3. Considerações finais

Texto, música e gestos cênicos tiveram papéis centrais na pesquisa desenvolvida durante o mestrado, realizado pelo primeiro autor, não de forma isolada, em seus próprios âmbitos, mas em sua convergência, na sua justaposição, na tradução de um elemento para o outro. Como já explicitado na introdução do artigo, essa relação central, tão valorosa para a minha pesquisa, parece ser um tópico inesgotável, pois ambas as formas de comunicação (textual e musical) seguem em constante mutação. Na obra aqui discutida, o texto, em sua dimensão escrita e declamada, termina por embasar e nortear as decisões musicais aqui tomadas, reforçando esse elo de plurais possibilidades. A inserção da fala impôs

novos desafios, sendo o discurso provedor de subsídios para a construção musical. Também foram necessárias novas soluções, que almejaram o contracenar musical, sem que o texto perdesse seus argumentos, suas linhas de raciocínio e alguns traços das personalidades que os emitiram. Foi uma contundente experiência que permitiu o conhecimento de novas ferramentas composicionais e o aprofundamento daquelas já conhecidas.

O discurso pesquisado e retratado aqui apresenta, de forma emblemática, desafios do nosso século, pertinentes à nossa atualidade. A música-teatro, nascida de um momento de instabilidade política no pós-guerra, terminou por absorver e retratar as condições socioculturais vigentes, sendo um gênero que, no cenário nacional, comumente levanta temas políticos (Magre, 2022, p. 226). A peça *Última vez* também representa esse engajamento, não só pelas ideias presentes no discurso, mas também pelas personalidades que as carregam. Malala representa as jovens mulheres que raramente tiveram voz sobre assuntos tão pertinentes, como a educação. A primordial diretriz do primeiro autor, como compositor, foi reverberar esse discurso, preservando o máximo possível os ideais propostos pela ativista.

Em *Última vez*, o gesto cênico, não limitado ao âmbito musical, foi proposto aos *performers*, de modo a ressaltar e a ilustrar o que era dito pela fala. Embasadas por autores como Salzman e Desi (2008) e Magre (2022), na referida peça apresentada aqui, insistimos em hibridizar o papel dos instrumentistas que, sem abdicar de sua função convencional, alcançam o cênico, colaborando com a oratória.

Reforço aqui a importância da colaboração de meus colegas *performers* que participaram da montagem da peça, tal como postulado na quarta característica de Rebstock (2012, p. 261) ao se referir ao gênero música-teatro. De fato, a música-teatro toma forma no palco e, por mais minuciosa que seja a notação, ainda haverá espaço para discutir como determinado gesto, por exemplo, deve ser realizado. Tendo consciência de que o músico raramente possui alguma expertise no universo teatral, é primordial um diálogo entre compositor e instrumentista para que possíveis adaptações sejam realizadas em prol de uma execução mais confortável ao *performer* sem, no entanto, descaracterizar o que foi proposto na obra.

A ferramenta de análise proposta por Magre (2022, p. 120), explanada anteriormente neste artigo, colaborou para uma percepção em macroescala da peça composta e de como ela se insere no gênero música-teatro. Acreditamos que a análise da peça como um todo se adequa à conclusão, uma vez que o leitor já percorreu cada segmento exposto anteriormente.

Em se tratando do nível sintático, especificamente dos modos de composição, percebemos que *Última vez* se aproxima da categoria teatralização da *performance*, uma vez que, em determinados momentos, os gestos dos instrumentistas são teatralizados. *Última vez* não se situa na categoria musicalização da cena, já que a proposta da obra é referenciar o momento em que Malala discursa, acrescentando-lhe o elemento musical; porém, é o texto que define a forma da obra, e não a música, descaracterizando essa categoria, como explicita Magre (2022, p. 122). Sobre o discurso dominante, inegavelmente, na composição prevalece o elemento textual/verbal. Um processo composicional que parte da oratória de uma personalidade e estrutura os elementos musicais ao redor do texto, buscando evidenciá-lo, e não desconstruí-lo, deixa clara a intenção de estabelecer a narradora/cantora e seu texto como centro

da obra.

Nos modos de organização interna, existe uma hierarquia constante entre o material textual e musical, sendo o texto elemento constante em primeiro plano. Dessa forma, considera-se a organização como hipotaxe, no intuito de produzir um "discurso lógico" (Magre, 2022, p. 139). Também se percebe a simultaneidade como uma característica da obra, raramente apresentando o material musical ou textual de forma isolada. No espectro entre privação e pletora, *Última vez* não se aproxima dos extremos, como ocorre em *Cidade* (1964) e *Gota e Conta-gotas* (1973), ambas de Gilberto Mendes. No entanto, apesar do esforço composicional em convergir texto e música, há a possibilidade de que a plateia perceba os elementos cênicos, musicais e textuais como fragmentados, resultando em uma possível característica pletórica.

Em nível semântico, tratamos de aspectos extramusicais, ampliando todo o discurso de caráter político de Malala em prol da juventude, em específico, da educação de qualidade para todos.

Com relação ao nível musical, a categoria função da música apresenta um desdobramento estético majoritário, abarcando, também, a utilização de elementos intertextuais, não abordados neste artigo, que dialogam com outros elementos já estabelecidos na obra. Por vezes, entendemos que gestos cênicos-musicais também apresentam valor semântico: o elemento musical frequentemente participa da cena, porém, da mesma forma como Heile (*apud* Magre, 2022, p. 147) percebe nas obras de Kagel, acreditamos que haja uma diluição nas fronteiras dessas duas funções, havendo uma certa duplicidade nas características musicais, no caso de *Última vez*.

No modo de organização dos elementos musicais, percebemos que, pela estratégia notacional majoritariamente utilizada em *Última vez*, a categoria "determinada" é a que melhor se adequa à nossa peça.

O papel do músico e da narradora/cantora exige atuação, pertencendo-lhe não somente o pentagrama tradicional, como uma linha de gesto específica para cada *performer*. Aos instrumentistas, por vezes, a atuação será discreta, envolvendo algum comportamento corporal em sua execução (c. 91) e, em outros casos, necessitando de uma movimentação no palco (c. 85) ou um gesto externo ao universo musical (c. 17), delegado a eles. Cabe ressaltar que, com exceção da narradora/cantora que busca o papel da ativista em questão, os *performers* continuam como *performers*, cabendo a eles lidar com o gesto cênico.

Finalizando as categorias expostas por Magre (2022) sobre a lógica do discurso, a música não se sustenta sozinha, necessitando de suas outras partes, o texto e o gesto cênico, para um real entendimento de seu propósito.

Como desdobramento da pesquisa aqui relatada, podemos afirmar que o elemento cênico, utilizado de forma discreta na prática atual de compor do primeiro autor, pode ser expandido, enfatizando o potencial comunicativo do gesto e da sua pouca utilização no repertório das instituições musicais da cidade de João Pessoa (PB). Por fim, podemos perceber, como outro desdobramento, a utilização do gesto cênico para alcançar crianças de 8 a 12 anos em um projeto idealizado pelo primeiro autor, desde 2018, denominado "OSUFPB para crianças". As possibilidades cênicas, em especial, permitem à criança um contato interativo com a orquestra, sendo o gesto ferramenta que a insere nesse universo musical, participando e criando com ele.

Referências

ANDRADE, Mário de. Aspectos da música brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1965.

BORÉM, Fausto. O anticlímax da História do Soldado de Stravinsky: proporção, coerência harmônica e relação texto música na sequência Pequeno Coral, Canção do Diabo e Grande Coral. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 12, n. 18/19, p. 131-154, 2001. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/8539. Acesso em: 1 mar. 2023.

CARVALHO, Régis de. Técnicas Estendidas para a Voz: a vocalidade contemporânea nas obras de Cage, Berio, Ligeti e Schoenberg. *Vórtex*, Curitiba, v. 6, n. 1, p. 1-25, 2018. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2403. Acesso em: 1 set. 2022.

DANIELSEN, Anne. Music, Media and Technological Creativity in the Digital Age. *Nordic Research in Music Education*, Kongeriket Norge, v. 18, p. 9-22, 2017. Disponível em: https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/2490532. Acesso em: 3 fev. 2024.

GUISAN, Pierre. Charles-Ferdinand Ramuz: história de um mal-entendido. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 195-199, 2004.

KIEFER, Bruno. *Elementos da Linguagem Musical*. Porto Alegre: Movimento, 1987.

MAGRE, Fernando de Oliveira. Entre a Vanguarda e o Experimentalismo: o surgimento da Música-Teatro. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4., 2016, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p. 906-915. Disponível em: http://seer.unirio.br/simpom/article/view/5789. Acesso em: 15 jan. 2023.

MAGRE, Fernando de Oliveira. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. São Paulo, 2017. 190 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07112017-151442/pt-br.php. Acesso em: 15 jan. 2023.

MAGRE, Fernando de Oliveira. *A Música-teatro como Prática Permanente na Música Contemporânea Brasileira*: aspectos históricos e composicionais. São Paulo, 2022. 303 p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07112017-151442/pt-br.php. Acesso em: 05 fev. 2024.

MALALA Yousafzai: Nobel Peace Prize Lecture 2014. [*S. l.*: *s. n.*], 2020. 1 vídeo (28 min). Publicado pelo canal Nobel Prize. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c2DHzlkUl6s. Acesso em: 20 jun. 2024.

MERRILL, Julia. *Die Sprechstimme in der Musik*: Komposition, Notation, Transkription. Kassel: SpringerVS, 2016.

MIRANDA, Antonio Luiz Drummond; ALVES, José Orlando. Aspectos do gesto cênico-musical na interação entre texto e música na composição. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 33., 2023. *Anais* [...]. São João del-Rei, 2023. p. 1-17. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1472/public/1472-7806-1-PB.pdf. Acesso em: 3 abr. 2024.

MIRANDA, Antonio Luiz Drummond. *A relação entre discurso verbal e musical na elaboração das obras* Última Vez *e* Como Ousam. Dissertação (Mestrado em Processos Criativos) – Departamento de Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2024. Disponível em: https://tede.biblioteca.ufpb.br/jspui/handle/123456789/32616.

PEREZ, Felipe Rodrigues Ferreira; MIGUEL, Fábio. A inteligibilidade do texto como recurso expressivo na música vocal contemporânea. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30., 2020. *Anais* […]. Campina Grande, 2020. p. 1-10. Disponível em: https://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/view/84/56. Acesso em: 1 mar. 2022.

PICKLER, Débora Cristina Bérgamo. *A Teatralidade no Teatro Instrumental*: aspectos composicionais, notacionais e de realização. Curitiba, 2015. 105 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/72627. Acesso em: 15 jan. 2023.

REBSTOCK, Matthias. Composed theatre: mapping the field. *In*: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David (ed.). *Composed Theatre*: aesthetics, practices, processes. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.

RESENDE FILHO, Laércio Costa. *3 Vezes Pierrot*: subsídios para uma interpretação do canto falado de Pierrô Lunar com a recriação poética de Augusto de Campos para o português. 422 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-20052013-164447/es.php. Acesso em: 1 fev. 2022.

SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. *The New Music Theater*: seeing the voice, hearing the body. New York: Oxford University Press, 2008.

SERGL, Marcos Júlio. Voz e performance na música de Luciano Berio. *In*: ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA, 2., 2006. *Anais* […]. [*S. l.*: *s. n.*], 2006. p. 1-27. Disponível em: http://musimid.mus.br/2encontro/files/2EncontroMarcosSerglcompleto.pdf. Acesso em: 1 fev. 2023.

SILVA, Silvio Mansani da; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O Sprechgesang como técnica composicional no século XXI: comentários analíticos sobre obras vocais de Marcos Balter e Januíbe Tejera. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 31., 2021, João Pessoa. *Anais* […]. [S. l.]: ANPPOM, 2021. p. 1-14. Disponível em: https://anppomcongressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/746/445. Acesso em: 1 out. 2022.

STONES, Alan. Translation and John Cage: music, text, art and Schoenberg. *In*: MINORS, Helen Julia (ed.). *Music, Text and Translation*. London: Bloomsbury Academic, 2013. p. 121-134.

THE FISH Awakens: Songify the News #11. [*S. l.*: *s. n.*], 2015. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal schmoyoho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lCEQoA0qOic.

ÚLTIMA vez – Tom Drummond. [*S. l.*: *s. n.*], 2024. 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal Antonio Luiz Drummond Miranda. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FNy3WWLI9vc.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz*: entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

WEISS, Ledice Fernandes de Oliveira. Corporificando a criação de sonoridades expandidas. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29., 2019, Pelotas. *Anais* […]. [*S. l.*]: ANPPOM, 2019. p. 1-9. Disponível em: https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002984313.pdf. Acesso em: 13 ago. 2022.

YOUSAFZAI, Malala; LAMB, Christina. *Eu sou Malala*: a história da garota que defendeu o direito à educação e foi baleada pelo Talibã. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

Antonio Luiz Drummond Miranda é cantor, compositor e violoncelista, Mestre em Processos Criativos pelo PPGM/UFPB e membro do Laboratório de Composição da UFPB (COMPOMUS). Tom Drummond desenvolve seu trabalho transitando entre o popular e o erudito. Iniciou seus estudos no conservatório Alberto Nepomuceno sob a tutela da professora Elvira Drummond passando por vários instrumentos como flauta, piano e violão. Tem dois bacharelados, um em composição e outro em violoncelo, uma pós-graduação em Práticas interpretativas do Século XX e XXI pela UFRN. Trabalha hoje como violoncelista da OSUFPB e como professor na Orquestra Infantil do Estado da Paraíba. Também é coordenador e idealizador do projeto "OSUFPB para Crianças", apresentação direcionada diretamente para o público infantil da rede educacional de João Pessoa onde compõe e cria diversas obras para função didática.
E-mail: luizdrummond@hotmail.com

J. Orlando Alves é natural de Lavras - MG (13 mar. 1970). Bacharel e Mestre em Composição Musical pela UFRJ e Doutor em Música – Processos Criativos – pela UNICAMP (2005). Professor Titular de Composição Musical na UFPB, membro do PPGM/UFPB desde 2007. Faz parte do grupo Prelúdio 21, desde sua criação. Premiado em 1.º lugar no Primeiro Concurso FUNARTE de Composição. Recebeu Menção Honrosa no Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri, promovido pela Orquestra Sinfônica da USP. Em 2014 foi premiado no Concurso Funarte de Composições Clássicas com a obra Concerto Grosso, estreada na Bienal da Música Brasileira em 2015. A versão 2019 do Concerto para Trompa e Orquestração foi selecionada para apresentação na XXIII Bienal da Música Brasileira. Publicou artigos em diversas revistas (Hodie, OPUS, Orfeu, Debates, Claves) e em diversos anais dos congressos da ANPPOM.
E-mail: jorlandoalves2006@gmail.com

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.

Conflito de Interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cega por pares.

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.