

DRAMATURGIA DA HARMONIA: UMA ENCENAÇÃO MUSICAL POR ARNOLD SCHOENBERG

*Dramatization of harmony: a musical enactment by Arnold
Schoenberg*

Doriedison Coutinho de Sant'Ana ¹

Resumo: Este artigo pretende mostrar, sob a ótica da encenação, a ludicidade e imaginação do músico Arnold Schoenberg ao discursar sobre o comportamento dos eventos sonoros no processo de modulação, dentro da harmonia musical. “Desenhar” movimentos sonoros e transformá-los em arte musical é uma atividade que exige do inventor/compositor um olhar atento sobre as questões da arte do movimento. É necessário criar combinações que soem como arte. Para tanto, é fundamental conhecer bem a linguagem da música e, por outro lado, “enxergar” nos movimentos sonoros algo de extramusical, perceber além do óbvio, imaginar certa “fábula” acontecendo entre os sons. Para demonstrar isso, faremos paralelos entre a criação melódica e a encenação de ator, lançando um tipo de olhar fabuloso sobre as primeiras páginas do capítulo “Modulação”, do livro “Harmonia”.

Palavras-chave: música, harmonia, fábula, movimento.

Abstract: *This article intends to show, from the perspective of the staging, the playfulness and imagination of the musician Arnold Schoenberg when speaking about the behavior of sound events in the process modulation within the Musical Harmony. “Drawing” sound movements and transforming them into musical art is an activity that requires the inventor / composer to pay close attention to the issues of the art of movement. It is necessary to create combinations that sound like art. Therefore, it is essential to know the language of music well and, on the other hand, to “see” in the sound movements something extra-musical, to perceive beyond the obvious, to imagine a certain “fable” happening between the sounds. To demonstrate this, we will make parallels between the melodic creation and the staging of an actor, casting a kind of fabulous look on the first pages of the chapter “Modulation”, from the book “Harmonia”.*

Keywords: *music, harmony, fable, movement.*

¹ Mestre em Artes - Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Musicoterapia pela Universidade Federal de Pelotas, RS (2005). Possui graduação em Música - Bacharel em Composição pela Universidade Federal de Minas Gerais (2003). Atualmente, membro da diretoria da Associação de Musicoterapia do Espírito Santo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4811889759850106>

Introdução

É este um movimento – reflexo de nossa própria atividade humana – que nos permite sentir como vida o que criamos como arte. [...] E, se deve surgir vida, se deve nascer uma obra de arte, então há que interessar-se por esse conflito gerador do movimento.

(Arnold Schoenberg)

Se olharmos com atenção para um corpo artístico movendo-se em uma cena teatral, ou de dança, poderemos enxergar nuances que se assemelham às linhas do movimento de uma melodia. Basta olhar uma partitura musical, ou escutar com atenção os detalhes do movimento de uma melodia: as suas curvas, expressividade, inflexões, pontos de início e corte, intensidades, alturas (altos e baixos), espacialização, peso¹ e tempo. Depois, é só lançar outro olhar atento sobre o corpo artístico em ação e perceber que existe tudo isso no movimento, nas linhas, desenhos e ondas que são criadas pelo corpo, no espaço e no tempo. Por esse motivo, ao contrário, também é possível “visualizar” linhas de ações dentro da melodia, como as que existem nos movimentos corporais, num espetáculo teatral. Nas linhas de uma melodia, é possível visualizar, por analogia, intensidades, velocidade, expressividade, tal qual num corpo cênico em ação. Traçar um paralelo sobre esses dois fenômenos, melodia e corpo, é um desafio para um salto além das fronteiras que cada uma dessas áreas (Música e Artes Cênicas) delimitou para si. Para tanto, ao continuarmos, faz-se necessário deixar fluir a imaginação e ampliar as

¹ “Laban (1978) apresenta três definições interessantes sobre o fator peso. Inicialmente, em seu livro, ele diz que “o peso do corpo segue a gravidade” (LABAN, 1978, p. 48). Depois, que o fator peso pode se referir à “uma atitude relaxada ou uma atitude enérgica” (LABAN, 1978, p. 114) que qualquer pessoa toma. E por último que, na “faculdade de participar com intenção” para a realização de algo, o fator peso pode refletir um desejo que se apodera de uma pessoa “às vezes de modo poderoso e firme, e em outras, leve e suavemente” (LABAN, 1978, p. 185). Isso nos faz refletir sobre como o peso afeta a energia de realização do movimento em todos os sentidos (físico, psicomotor). Também acontece assim com a música. Pode ser percebido por meio das variações de energia na execução de sons que acontecem dentro da dimensão da intensidade.

perspectivas de uma visão sobre uma arte específica, que demarca seus territórios, e aventurar-se rumo ao outro terreno, da outra arte.

Talvez, uma das análises mais imaginativas e “teatralizadas” do movimento musical da harmonia tenha sido feita por Arnold Schoenberg (2001). No seu livro “Harmonia”, no capítulo intitulado “Modulação”, ao falar sobre as atrações naturais dos sons, faz uso de uma linguagem provocante. É possível perceber analogias existentes entre os movimentos harmônicos e ações humanas. Ele apresenta uma perspectiva do movimento bem mais primordial que a do estabelecimento de regras e diretrizes impostas pelo sistema tonal. É um olhar sobre a condição natural dos sons de se atraírem e serem atraídos, e de se interligarem por pontos centrais de força, dos quais se aproximam e distanciam-se. Revela-se, nisso, um paradoxo sonoro: com a mesma energia em que segue em direção a algum ponto central, o som pode realizar um movimento contrário ao mesmo ponto. A esse fenômeno ele se refere como a “autodeterminação dos semilibertos”, e alerta que esse gesto “pode provocar, em certas condições, revoluções e transformações na constituição de todo o complexo” (SCHOENBERG, 2001, pg. 223). Neste e em outros apontamentos, aparecem analogias “humanizadas” e imaginativas sobre os caminhos sonoros da harmonia.

Ele descreve as relações fundamentais dos sons (regiões), de maneira que torna possível fazer um paralelo entre as características dos seus movimentos e as de um ser humano. Isso fica mais claro na medida em que inicia o discurso com o som fundamental e discorre sobre ele, encontrando com outros “tipos” de sons pelo caminho. Logo no início do capítulo, fala da proximidade de um elemento com a sua fundamental e afirma que “ainda que a ela [fundamental] se refira, possui, dentro de certos limites, vida própria” (Idem). Nesse caso, ele fala da capacidade acústica que o som possui de ser “independente”, de seguir seu próprio caminho e “vontade”. Notoriamente, o som não possui um atributo humano, mas possui, de acordo com a série harmônica, um potencial

intrínseco de movimento, no mesmo instante do repouso.² Schoenberg (2001) segue em sua elaboração e relaciona, sob forma de ilustrações e analogias, som e homem, o som fundamental e vontade de potência,³ atração acústica e devir, função tonal e intenção, harmonia e gesto.

Para elaborar os elementos dessa “dramaturgia” (em analogia ao discurso musical), ele inicia o texto desse capítulo definindo o “território” onde se encontram os “atores”, ou seja, os sons. O “palco” é o campo, o “terreno” da tonalidade, tradicional e diatônica. É nesse “terreno” que os sons (atores) atuam. E quando Schoenberg (2001) fala sobre a tonalidade, diz ser ela “uma função do som fundamental”, e acrescenta: “tudo o que a integra procede da fundamental e a ela se refere”. (SCHOENBERG, 2001, p. 223). Atribui, dessa maneira, à fundamental, um poder acima de todos os outros sons coexistentes, que acontecem na música. A fundamental é apresentada como geradora e “encenadora-gestora” dos elementos sonoros da harmonia.

Em seguida, Schoenberg (2001) descreve, com alegoria, o rizoma⁴ dos entrecruzamentos de elementos sonoros, dentro da harmonia. Ele diz que,

² Uma nota fundamental possui, em sua série harmônica – entre os seus primeiros harmônicos, até o 7º harmônico – o complexo da tríade perfeita por um lado, e por outro, o complexo da téttrade com 7ª menor, que, no idioma tonal, carrega a dominância como característica. Esse duplo, está na potência do som, como acontecimento simultâneo. Na experiência da realização, o som fundamental traz nele mesmo uma dialética do movimento: ficar e sair, repousar e tensionar, parar e mover-se.

³ “Vontade de Potência” é um conceito do filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) que se apresenta como um desejo para a vida. Ele afirma que “temos de continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós”. E “viver – isto significa, para nós, transformar continuamente em luz e flama tudo o que somos, e também tudo o que nos atinge; não podemos agir de outro modo.” (NIETZSCHE, 2001, p.13). Para Nietzsche “o corpo é o fio condutor do prodigioso fenômeno da vida como expressão singular da vontade de potência.” (NETO, 2017, p. 13).

⁴ Deleuze e Guattari, no livro *Mil Platôs* (1995), vol. 1, usam a Árvore como símbolo, como ilustração para “filiação”, estância, sustentação para-si e lugar da presença de-si. A partir disso, Deleuze e Guattari (1995) designam o rizoma como o elo, o *entre*, que não está nem em um começo e nem em algum final. Baseado nessa concepção, no contexto em questão, da Harmonia musical, o sentido de Rizoma está referido aqui pela condição do som fundamental de poder ser análogo à árvore de Deleuze e Guattari (1995), que impõe a ele o “verbo ser”, e pelos sons, gerados a partir dessa fundamental, em potência de atração e repulsão, em contante devir, que se apresentam *entre*. Estes mesmos sons, garantirão as transformações para as diferenças, em direção ao novo som, em busca de novos “territórios” harmônicos. Essa trama, produz um “rizoma harmônico” de constantes investidas em novos “campos”, com a “força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser”. (DELEUZE, Guiles; GUATTARI, Félix. Capa do Livro. Capa do Livro. In: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquisofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995).

quando os “seguidores” da fundamental chegam às fronteiras do terreno ocupado por ela, encontram o (outro) ponto central para onde irão convergir. Nesse ponto do “terreno”, os sons são atraídos pela nova fundamental. Porém, acontece um fenômeno conflituoso: ao mesmo tempo que esses sons, longe da primeira fundamental, possuem mais forças para se desprender, ainda sentem a energia de atração por sua “velha” fundamental. Para “decidirem-se” por qual caminho seguir, faz-se necessário que outros sons apareçam e estabeleçam vínculos, tais quais os laços que uma vez criaram com a sua primeira fundamental e, por ora, afrouxaram-se. Tais conexões são possíveis de acontecer, pois os sons, mesmo sob a pressão da sua fundamental, também se relacionam entre si. A própria fundamental, por sua vez, movimenta-se. No jogo de forças harmônicas, naturalmente, uma fundamental, que possui os seus “súditos”, também já pertenceu ao “território” de outra fundamental. Cada fundamental, que hoje gera e “gerencia” o seu campo (palco), encontra-se nesse posto porque procurou o caminho em direção à fronteira, e ao diminuir a força de atração pelo ponto central, seguiu adiante. É esse fenômeno da harmonia, da modulação, que impulsiona todas as forças e potências do próprio som, desestabiliza suas energias de atração e expulsão e cria a possibilidade de se afastar ou se aproximar de outra potência sonora semelhante. Tal movimento desvela autonomia e equipolência nos sons e a possibilidade da troca de “poder” (protagonismo) entre eles.

Schoenberg (2001) fala desse movimento sonoro de forma ilustrada, criando a imagem de personagens em conflitos, seguindo os seus caminhos, propósitos, necessidades e escolhas. Chega ao ponto de inscrever, no seu discurso analítico sobre a harmonia de modulação, uma situação dramática que torna possível visualizar um lugar hipotético, quase épico, onde se correlacionam sons, por “afinidade”, por “necessidade”, por “vontade”, formando uma espécie de “sociedade” sonora que coexiste no “território” de uma fundamental. “Seguindo-se através de seu território, as pegadas da influência da fundamental, chega-

se facilmente àquelas fronteiras onde a força de atração exercida pelo ponto central torna-se mais fraca, onde a potência de domínio se afrouxa”. (SCHOENBERG, 2001, pg. 223).

Uma dramaturgia da harmonia, por Schoenberg

Seguindo os rumos da sua própria natureza, o som movimenta-se e direciona-se, desenhando uma trajetória recheada de experiências e de “aprisionamentos”, “desligamentos”, “fugas”, “estabelecimentos” de novos laços, “autoafirmação”, “descolamentos”, “dúvidas”, “desvios”, “retornos”, “idas”, “vindas”, “encontros” e “reencontros”, “escolhas”, “revoluções”, “revoltas”, “deslocamentos”. Trajetória sonora que se assemelha à humana. É possível, a partir disso, acreditar que as analogias de Schoenberg (2001), entre som e ser humano, visassem inscrever-se em uma espécie de esboço literário ou “dramatúrgico”, sobre os caminhos naturais da harmonia musical. Porém, é inegável o quanto ele foi imaginativo ao escrever, quase em parábolas, sobre modulação e os processos de ação dos sons para seguirem adiante, em busca de nova centralidade. Os movimentos de som para som, entre os sons, de som contra som, gerados pelas atrações e repulsas das energias acústicas, parecem-nos, nesse “drama harmônico”, estar carregados de estados emocionais e gestos. Tudo isso nos inspira a imaginar. E assim seguimos.

“Modulação” é título dessa “peça” (capítulo) que relata certa estória da harmonia. Com tal ludicidade, Schoenberg apresenta uma análise da harmonia da modulação e, por meio dela, descreve movimentos, atrações, rumos, ações e conflitos entre os elementos sonoros na harmonia, da mesma forma que um escritor/dramaturgo desenvolveria sobre personagens de um conto literário ou peça teatral. Eis uma fábula para o som. “Contracenando” com outros “personagens” desse espetáculo

sonoro, o som interage, criando “fortes relações com a fundamental”. Finalmente, apresentando “os efeitos de seus próprios impulsos”, eles (os sons) criam, através do contato uns com os outros, “relações de reciprocidade” (SCHOENBERG, 2001, 223). O autor delinea uma história ilustrada do som com analogias, com as hierarquias e políticas humanas.

Convém, neste momento, adentrar mais uma vez no campo das artes cênicas e verificar um conceito de dramaturgia que nos atenda melhor. De acordo com Mota (2008, p. 21), a dramaturgia “não é apenas a atividade de se escrever para a cena”, e acrescenta que “o fim da dramaturgia é a representação do mundo” (PAVIS, 1998, p. 149 apud MOTA, 2008, p. 21). O sentido de dramaturgia extrapola a bidimensionalidade do texto escrito e adentra em outras dimensões, como a do movimento, do corpo, e de outras linguagens da arte.

A amplitude da questão da dramaturgia refere-se à especificidade de processos criativos, não sendo privilégio do teatro falado. Eisenstein (1990a, p. 49-69) advoga uma “dramaturgia da forma fílmica”, evidenciando sua hesitação entre a busca de uma formalização da linguagem cinematográfica e os limites dessa formalização. [...] A reivindicação de uma dramaturgia é a forma de se explorar a continuidade inteligível das opções estéticas da representação. (MOTA, 2008, p.21-22)

É através dessa perspectiva que reivindicamos uma dramaturgia para os movimentos acústicos da Harmonia, quando descritos por Schoenberg (2001), no capítulo “Modulação”. Por meio da ampliação desse olhar, torna-se possível “enxergar” os desenhos harmônicos de uma movimentação sonora dentro da “Harmonia”. Os conflitos, clímax, mudanças de ação e transformações dentro do tecido harmônico, num devir modulatório, em direção a outros terrenos, estão, de forma lúdica e ilustrativa, muito bem delineados e contados por Schoenberg (2001).

Por meio do estilo da escrita usada no capítulo (peça) “Modulação”, ele autoriza o leitor a ser imaginativo e inventivo, a buscar novas formas de processos mentais que o libertem e o ajudem a compreender “Harmonia”

através da fábula épica narrada nas primeiras páginas de seu texto. Ali, aparecem descrições de sons com características de personagens de um conto literário ou de espetáculos teatrais. Como, por exemplo: sons que transitam com elevado grau de titulação no território que lhes foi concedido pela fundamental (Soberana) ele diz que são os “relativos senhores das regiões da dominante e subdominante”. Essencialmente, os sons não possuem condições humanas para assumirem funções como a de um superior do exército de alta patente, ou aristocrata, rei, ou chefes de setores, a ponto de carregarem esse título: “senhores”. Porém, Schoenberg, utiliza o termo, o que faz surgir um paralelo com a condição humana para esclarecer a posição e importância das fundamentais (e/ou acordes) da citada região harmônica.

Nessa trama, surgem movimentos harmônicos próprios da acústica sonora.⁵ Entretanto, para falar sobre eles, Schoenberg imputa aos movimentos sonoros características sociais e psicológicas. Ele os descreve ao dizer que as regiões são “mantidas sob coação”, mas que ao mesmo tempo, estão “dispostas a ceder perante os atrativos de outra tonalidade”. Ora, se tem um lugar onde o som pode coagir-se, é na imaginação de um dramaturgo, criador de histórias, onde qualquer elemento (bola, carro, animais, até mesmo uma nota musical) pode adquirir vida e produzir conflitos psicológicos para terem a condição de desenvolver uma história tipicamente humana. Tais elementos tornam-se seres humanizados (personagens), com o intuito de atrair a atenção do fruidor atento, por meio de características psicossociais imputadas a eles. Essas características que os tornam capazes de provocar a identificação e a proximidade do expectador/ouvinte com o personagem.

⁵ “Segundo Edmond Costère no livro *Mort ou Transfigurations de l’harmonie*, os sons são harmonizados por relações de dois tipos: ressonância harmônica e deslizamento. Um dó, por exemplo, é polarizado por si mesmo (em uníssono), por sua oitava (outro dó), pela quinta superior (sol) e inferior (fá). Essas relações correspondem aos primeiros intervalos dados pela própria série harmônica e são dotados de grande estabilidade. Mas um dó também é polarizado pelas duas notas que lhe são vizinhas a uma distância de um semitom: o dó sustenido (segunda menor superior) e o si (segunda menor inferior). Essas duas notas travam com ele relações atrativas de outra natureza: por contigüidade, deslizamento, deslocamento do eixo atrativo dado pelas similaridades da escala harmônica.” WISNIK (2001, pg 65)

Traçando o perfil psicossocial dos personagens, é necessário colocá-los em “situação”, ou seja, dá-lhes um propósito para que aconteçam os conflitos. Eles imputam nos graus da escala diatônica, um “pendor” para converterem-se em tônica, e diz que fazem surgir um “torneio” entre eles para alcançar posições mais elevadas. Um lugar onde acontecem as batalhas é fundamental para que os personagens possuam algum “vínculo parental” e possam relacionar-se, através de jogos, demonstrando relações de poder. Nesse lugar, podem exercer a sua autonomia, como consequência de um processo de afastamento e descolamento do poder central. Se fosse uma “família”, esse poder estaria nos pais. Se esse lugar fosse um reino, o rei seria o detentor do poder central. É dentro dessa ilustração que ele menciona os “esforços revolucionários dos subordinados, tanto de suas próprias inclinações como da necessidade de dominação do tirano” (SCHOENBERG, 2001). Nesse caso, Schoenberg se refere ao personagem central como um tirano. A batalha necessária para os personagens (sons) conquistarem a sua liberdade é quase épica. O que fica subentendido⁶ é que seria exigido deles uma dose alta de coragem, elaboração de estratégias, preparo, luta, incansáveis tentativas de idas para longe do centro, revolução, encontro e reunião de outros personagens condescendentes (sons), que estabeleçam laços tão fortes, que sejam capazes de criar um novo “lugar de repouso” (tônica).

Abaixo, arrisco a elaboração de uma pequena fábula, como dramaturgia, baseada no esboço “dramatúrgico-musical” imanente à teoria harmônica proposta por Schoenberg no capítulo “Modulação”:

⁶ O conceito de subtexto no teatro surgiu com o ator, diretor e pedagogo Constantin Stanislavski (1863 – 1938). O subtexto mostra as intenções e construções psicológicas da personagem, ou seja, revela o seu estado interior. O que é mostrado na cena pelo ator, pode carregar “algo a mais” do que está dito no texto. O subtexto se destaca na forma psicológica que o ator interpreta o texto.

Modulação

Ato único – Inserido num território, dominado pela “Soberana Fundamental”, cercado por fronteiras, permeado por regiões cujo direito de posse se encontra nas mãos de um senhor e seu substituto, o “Som serviente”, personagem seguidor – ressonante – nascido sob o julgo da “Soberana Fundamental”, vive, servindo aos senhores mais graves – donos de territórios mais vastos – e guiado pelos desejos de sair de perto, de libertar-se dos seus maiorais. No seu trajeto, encontra outros iguais, que vivem de acordo e desejam o mesmo: ir para longe. Atendendo aos ensejos, apoiado pelos que se aproximam dele, segue em direção ao terreno mais longínquo e promissor: a fronteira. Lá, tão longe das suas raízes, distante da influência forte e atrativa da “Soberana Fundamental”, os laços que o amarravam à sua genitora se afrouxam. Um leque de possibilidades universais se abre em seu caminho. Nesse momento, o servo se torna Soberano, e descobre a capacidade de ser gerador de outros novos “mundos sonoros”. Numa trama épica, cíclica, e incansável, o movimento não é interrompido.

Para melhor esclarecimento do que está por trás da inventividade “fabulosa” do autor, é importante frisar que ele se refere à relação entre os graus (regiões) de menor força e os graus (regiões) mais fortes da escala diatônica musical, e como eles se comportam nesse “drama”. Schoenberg propõe mais: uma forma de poder se apropriar dessas diretrizes para realizar suas obras, utilizando as funções naturais do movimento entre os sons e reorganizando-os ao prazer do compositor de música.

“A-Final”, uma encenação musical

De acordo com Roubine (1998), a encenação teatral é mais que definir onde o ator fica em cena e para onde ele vai sair. Para esse autor, a encenação dá um sentido global à peça e ao teatro. Assim, é possível perceber que a melodia pode ser vista como um desenho de ações e conflitos teatrais. Ela exprime o pensamento do compositor, a forma dele enxergar a vida, a sua ótica sobre ela e é uma maneira de demonstrar seus sentimentos e sensações. Portanto, pode ser desenhada e organizada como uma encenação teatral é montada. Um artista expõe a sua visão de mundo através da sua criação. Assim como o dramaturgo elabora as linhas de ação de uma peça teatral, o compositor musical conta com sua própria história e elabora linhas melódicas em uma música. A dramaturgia musical representa a visão dramática do artista musical sobre as relações naturais, “instintivas” do som.

O inventor de música desenha movimentos sonoros inspirado na sua experiência de vida e sobre o movimento do seu corpo. Imprime, na melodia, caminhos que só ele conhece e pode conceber, pois é sua a experiência do gesto no movimento corporal e o efeito que ele pode provocar. Qualquer referência mais precisa sobre qualidades (fatores) de movimento extrai de si, não de outro. Conhece, de maneira peculiar e particular, o significado das variações de energia (intensidade),⁷ das velocidades, das precisões e imprecisões na direção do movimento, da fluidez e interrupção deles porque conhece a si mesmo. Sabe quais as características do medo, tristeza, raiva, desconforto ou alegria, pois vive seus efeitos e causas. É por meio dessas memórias que baseia a sua vivência, e se artista for, o seu fazer artístico. Por isso, é capaz de reproduzir o que conhece da vida.

⁷ dinâmica forte-piano-mezzoforte

A função do compositor de melodias é organizar musicalmente os sons e, ao agir sobre eles, criar experiências sonoro/musicais a partir das próprias experiências corporais/afetivas. Cabe ao compositor dos movimentos musicais encontrar maneiras, caminhos e situações para transmutar os sons, suas nuances e dimensões, ao status de arte, num devir de transcendência da substância do som cotidiano. Encenar, nos conceitos de Roubine (1998) é criar, fazer aparecer a teatralidade do elemento que antes era comum, mas, depois de certa organização, torna-se cênico. Criar melodias tem a mesma função, no que se refere a “capturar” sons do cotidiano e organizá-los em formas-melodias, o que lhe confere a condição de arte.

Referências

- BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos chave**. 2. Ed. – São Paulo: Contexto, 2005.
- DELEUZE, G.; GUATTARRI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- MOTA, Marcus. **A Dramaturgia Musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- NETO, Euclides Silvestre Pereira. **Nietzsche: Corpo como Expressão da Vida como Fio Condutor da Vontade de Poder**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Artes. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, p. 85. 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de Potência**. Póstumo. 1906. Disponível em: <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/autores/Nietzsche,%20Friedrich/Friedrich%20Nietzsche%20-%20Vontade%20de%20Pot%C3%Aancia.pdf>. Acesso em: 09/11/2020.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo. Perspectiva, 2003.
- _____. **Diccionario Del Teatro: dramaturgia, estética, semiologia**. Paidós, 1998 (1996).
- PICON-VALLIN, Béatrice. **A música no jogo do ator meyerholdiano**. In: **Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov**. Paris, T. III, p.35-56, 1989. Tradução:

Roberto Mallet. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/342920482/A-Musica-No-Jogo-Do-Ator-Meyerholdiano-Beatrice-Picon-Vallin-pdf>

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. 2ª ed. Rio de Janeiro – Jorge Zahar editor, 1998.

SANT'ANA, Dori. **Melodia cênica: um paralelo entre a melodia musical e o movimento corporal do ator** / Doriedison Coutinho de Sant'Ana – Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8UDP5S>

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

____. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: EDUSP, 1991.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do Ator**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1997.

____. **Poética Musical em 6 lições**. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 1996.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. 3a edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Texto recebido em: 15 mai. 2021.

Publicado em: 19 jul. 2021..

Como citar este artigo: Sant'Ana, D. C. de . Dramaturgia da harmonia: uma encenação musical por Arnold Schoenberg. *Revista Do Colóquio*, (20), 138–150. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35532>