

UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB

INSTITUTO DE ARTES – IDA

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN

BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS (DIURNO)

A INTERDISCIPLINARIDADE DA MÚSICA EM CENA: UMA ANÁLISE DE CASO
GABRIEL VITOR FERREIRA VERLANGIERI

BRASÍLIA – DF
2025

GABRIEL VITOR FERREIRA VERLANGIERI

A INTERDISCIPLINARIDADE DA MÚSICA EM CENA: UMA ANÁLISE DE CASO

Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado
em Artes Cênicas, apresentado ao Departamento
de Artes Cênicas do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. César Lignelli

**Brasília
2025**

Agradecimentos

Dedico meu primeiro agradecimento ao orientador, César Lignelli. Agradeço enormemente a disposição para dar continuidade à orientação deste trabalho apesar de inúmeros contratempos que acabaram por adiar sua apresentação, muitíssimo obrigado por manter a promessa de me orientar, sempre demonstrando estar ali disposto a me auxiliar e me acompanhar até sua conclusão.

Agradeço meus pais, que viram em primeira mão muito do que passei durante minha caminhada e mesmo assim continuaram e continuam ao meu lado, sem eles, eu não teria sequer ingressado na universidade, quem diria ter a força para concluir a graduação. Obrigado mãe, por ser um exemplo ímpar de força de vontade e resiliência, sem essa inspiração na minha vida, tenho minhas dúvidas se seria capaz de lidar com o caos dentro de mim e que me rodeia. Obrigado pai, por me proporcionar a música, que hoje se tornou minha vida. Se não fosse seu violão e sua voz lá no começo, eu talvez não teria encontrado minha grande paixão. Obrigado também por seu maior conselho, o qual sigo aprendendo sobre até hoje: foco.

Um enorme agradecimento aos meus amigos. Tenho a sorte de poder contar com várias amizades profundas, que permaneceram ao meu lado e que se preocuparam comigo até em momentos em que eu mesmo não tinha essa preocupação. Sem eles, eu estaria sozinho em minha loucura. Obrigado por me ajudarem com esse trabalho, obrigado por me ajudarem em outros trabalhos, obrigado por me proporcionarem forças para continuar tudo.

RESUMO

Esse trabalho de conclusão de curso aborda a interdisciplinaridade da criação e produção de sons para a cena, com foco na “música de efeito” de Roberto Gill Camargo (1986). A utilização de sons em cena com o intuito de intensificar a experiência tanto do espectador quanto de quem atua se faz presente por toda a história da humanidade, e tal interdisciplinaridade é observável, porém não limitada, na conexão entre a psicologia das emoções e as práticas sonoras como a própria música em cena. Para uma exploração pontual das conexões mencionadas, será feito o estudo de caso da cena Terça-feira Gorda, realizada em 2018 no exercício final da disciplina Interpretação Teatral 3, do Departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Os conhecimentos e possibilidades descobertas através de diversos avanços científicos e tecnológicos acerca das áreas de estudo mencionadas possibilitam que o criador de sons para a cena obtenha mais eficientemente uma conexão com as emoções humanas por meio do som, assim como a criação de novos sentidos e mensagens. Palavras-chave: Música. Teatro. Psicologia das emoções.

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Figura 1 – Zanni, Pantaloni e o *slapstick*

Figura 2 – Roda das emoções de Plutchik

Figura 3 – Turma de Interpretação Teatral 3 no período 2018.1

Figura 4 – Espaço cênico das primeiras duas cenas

Figura 5 – Fotografia da nona cena do exercício

Figura 6 – Primeiro momento da cena Terça-feira Gorda

Figura 7 – Início da seção Plêiades

Figura 8 – O Tempo não Para

Figura 9 – Eduardo Görck e Dora Salles em cena

Figura 10 – Representação gráfica do contorno melódico da cena “Terça-feira Gorda”

SUMÁRIO

RESUMO.....	2
Introdução.....	5
1. As Origens da Música em Cena e suas Possíveis Funções: um breve apontamento.....	8
1.1 Origens.....	8
1.2 Possíveis funções.....	9
1.3 As Emoções.....	11
2. A minha música em cena e Inter 3.....	15
2.1 Morangos sambando numa terça-feira.....	18
2.1.1 Festa.....	19
2.1.2 Expulsão.....	22
2.1.3 Silêncio.....	23
2.1.4 Plêiades.....	25
2.1.5 Brilho.....	27
2.1.6 Briga.....	28
2.1.7 Coda.....	28
2.1.8 Uns passos pra trás.....	30
Conclusão.....	34
Apêndices.....	37
Referências.....	38

Introdução

O problema da vida é que, ao contrário dos filmes, ela não tem música de fundo.

Nunca sabemos como devemos nos sentir.

Lewis Gardner

Segundo Deena Kaye e James Lebrecht no livro *“Sounds and Music for the Theatre”*, dos anos 1999, o *design* de som é o “processo criativo e técnico que resulta em um ambiente sonoro completo para o teatro ao vivo – assim como a música e o som que acompanham o filme” (p. 2, tradução nossa). O diretor e os atores em uma produção atribuem um valor e uma razão a cada ação e a cada expressão; essas decisões são feitas com propósito de afetar o público da maneira desejada pelo criador ou pela equipe criadora. A criação dos sons para a cena funciona da mesma forma, todas as decisões estéticas como silêncios, sons de ambiente, deixas sonoras, assim como a textura desses sons, também são determinados por decisões estéticas específicas (p. 3).

Visando uma exploração da interdisciplinaridade do processo de composição e produção de música e outros sons para a cena, utilizarei de embasamento teórico de diversas áreas do conhecimento; com foco na psicologia, por meio dos estudos de Robert Plutchik (1991), na música, com a teoria musical básica de Bohumil Med (1996), e no teatro, com as reflexões acerca dos sons em cena de César Lignelli (2020) e Roberto Gill Camargo (1986). Essa exploração será executada no presente estudo por meio de pesquisa teórico prática em conjunto com a revisão bibliográfica das obras de tais autores dentre outras, a qual realizarei por análise do processo de composição da música utilizada e execução da última cena do espetáculo Réquiem para Caio (2018).

A estreia exercício final Réquiem para Caio foi feita no primeiro semestre letivo de 2018, na Universidade de Brasília (UnB) sob a disciplina Interpretação Teatral 3 do curso de Artes Cênicas, a qual se situa no terceiro semestre da grade de disciplinas obrigatórias do curso de bacharelado em Interpretação Teatral. Dirigido por Denis Camargo, o exercício consistiu de um recorte de variados contos do livro Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu; contou com um elenco de 25 pessoas e dispôs as cenas pelos mais variados espaços do Departamento de Artes Cênicas (IdA). A última cena desse exercício, Terça-feira Gorda, é o objeto de análise desse trabalho, em que relatarei sobre o processo da criação e dos meus motivadores para as decisões acerca do desenvolvimento de diferentes seções da música para os diferentes momentos da cena. Recomendo que o(a) leitor(a) assista à cena em questão para melhor entendimento acerca das temáticas aqui tratadas assim como a observação dos efeitos

mencionados; o vídeo do exercício na íntegra está disponibilizado na plataforma de vídeos YouTube e pode ser acessado via link¹.

Para dissertar sobre a composição de sons para a cena, ao mesmo tempo técnica e processo de criação que engloba tanto o teatro quanto a música (CAMARGO, 1986, p. 9), dedico **1.1** e **1.2** a uma brevíssima contextualização das pré-histórias de ambas as artes assim como a conexão entre essas duas linhas históricas. Com auxílio dos autores e autoras Margot Berthold (2014), Kurt Pahlen (1962), Deena Kaye e James LeBrecht (1999), dentre outros, trago atenção ao quanto essas duas linhas históricas se cruzam, assim como variadas formas que as duas áreas demonstram mútua interseção. Mais à frente, em **1.2**, exploro a relação emocional da criação de sons para a cena; como o criador tem como objetivo “humanizar” o som, ou, em outras palavras, trazer emoções humanas para o som. Para contextualizar a teoria que serve como base para o que chamo de “emoção” ou “tom emocional”, termos que utilizo no decorrer da análise da cena, utilizarei da teoria da Roda das Emoções de Robert Plutchik; esta faz uso da relação de um círculo cromático, com oito emoções primárias dispostas em oposição uma à outra. A dualidade dos quatro pares de emoções primárias é um aspecto chave desse trecho; esses pares de emoções funcionam de uma forma cuja uma emoção é o polar oposto da outra, como, por exemplo, felicidade em oposição à tristeza ou raiva em oposição ao medo. Outro tópico do capítulo relevante ao trabalho é o estudo da vasta complexidade das possíveis combinações de cores dentro desse círculo; formando emoções secundárias, terciárias, etc.

No início do segundo capítulo, faço um breve relato de parte da minha caminhada pelo curso de Interpretação Teatral, com atenção voltada às minhas tendências de assumir a função do que apelidei carinhosamente de “cara da música”. Na mesma seção, a disciplina Interpretação Teatral 3, regida por Denis Camargo, é explorada por meio de seus objetivos, relatos acerca de exercícios executados em aula e reflexões acerca de suas nuances, alcances e possibilidades. Do meio ao final da seção **2**, é abordada parte do processo de criação do exercício final da disciplina, abarcando a seleção da obra a ser executada, meus motivadores para a escolha da cena a ser trabalhada por mim e um curto apanhado de tal exercício final, até o momento em que a cena sujeita a análise do presente trabalho ocorre.

O início da seção **2.1** consiste de um breve resumo história de Caio Fernando Abreu, assim como sua importância relativa à representatividade e resistência das pessoas que viviam e vivem à margem da sociedade e que, por isso, sofrem de preconceitos, discriminações e

¹ Vídeo na íntegra: <<https://youtu.be/NXmiCi2Pdg8>>

intolerâncias. Logo após, a obra em questão, *Morangos Mofados*, é contextualizada em relação à qual momento da sociedade brasileira foi lançada assim como um breve resumo da mesma. Em seguida, teço comentário sobre o início do processo de criação da cena *Terça-feira Gorda*; a escolha do gênero musical samba, sua história, relevância social e conexão com as temáticas apresentadas na obra de Caio, as repercussões relacionadas à tal escolha, como a instrumentação selecionada, são trabalhadas no momento do texto em questão. Nas seções **2.1.1, 2.1.2, 2.1.3, 2.1.4, 2.1.5, 2.1.6 e 2.1.7**, é feita a análise de cada uma das seções da música presente na cena, unindo as bases teóricas das sonoridades da cena e da psicologia das emoções desenvolvidas no primeiro capítulo com conceitos relacionados principalmente, porém não limitados, à música. Utilizo do último momento segundo capítulo, **2.1.8**, para demonstrar um ponto de vista diferente acerca da cena em análise; por meio da observação de tal cena como um todo, realizo abordagem de temas como as justificativas para minha escolha de executar a música ao vivo e um interessante conceito a mim apresentado por César Lignelli; o contorno melódico.

A questão central é: como é possível que a música de cena esteja conectada às emoções? O estudo aqui apresentado tem como objetivo demonstrar e exemplificar alguns fatores que podem ser levados em conta acerca das decisões criativas para a concepção de ambientes sonoros, músicas de efeito, dentre outras práticas sonoras que, quando conscientemente utilizadas, podem proporcionar uma experiência multissensorial com interessantes efeitos emocionais ambos ao espectador quanto ao próprio artista em cena.

1. As Origens da Música em Cena e suas Possíveis Funções: um breve apontamento.

1.1 Origens

Durante a realização da pesquisa bibliográfica para a elaboração deste trabalho me deparei com uma coincidência interessante, também relevante para o que será discutido nas próximas páginas. Dois livros distintos, um abordando a história do teatro e o outro a história da música, lançados com um intervalo de mais de meio século entre si, apresentam uma escolha de palavras extremamente similar para a abertura dos capítulos dedicados à pré-história de suas respectivas áreas de estudo; Margot Berthold, em *História Mundial do Teatro* (2014), inicia o primeiro capítulo do livro com a frase “O Teatro é tão velho quanto a humanidade”(p.1); Já Kurt Pahlen, em *História Universal da Música* (1962), escreve, também no início de seu livro, “A música é velha como a humanidade” (p.17). A semelhança entre essas duas citações nos serve para destacar a profunda conexão entre ambas as expressões artísticas desde os primórdios da raça humana, que vão muito além da pré-história destas artes em si; tanto a música quanto o teatro se permeiam por expressões que respiram, evoluem e se movimentam juntas.

Um traço em comum entre estas duas artes que repetidamente se prova historicamente é seu uso em rituais religiosos; Berthold contextualiza a utilização da música e da prática teatral nos ritos e cerimônias religiosas dos tempos mais remotos ao apresentar os xamãs como sendo porta-voz do deus (2014, p. 1), esses xamãs seriam os responsáveis pela cerimônia mágica em que “Meditação, drogas, dança, música e ruídos ensurdecedores causam o estado de transe no qual o xamã estabelece um diálogo com deuses e demônios.”(p. 3). Essas cerimônias se utilizavam do aparato cênico e musical, dentre outros, para então facilitar a imersão dos participantes no ato que estava sendo realizado naquele momento.

No livro *Sound and Music for the Theatre* (1999) de Deena Kaye e James LeBrecht, o tópico sobre o nascimento e desenvolvimento do *design* de som é aberto com o relato de antigos “eventos” teatrais; segundo os autores, estes momentos “usavam de efeitos sonoros e trilha sonora [...] O teatro na China e na Índia durante a Idade do Bronze (4000-2000 a.C.) dependia pouco de cenários ou adereços, mas era sempre acompanhado e sublinhado por música e som.” (p.4, tradução nossa)². O que pode se retirar disso é que a prática dos sons em cena é, sob esse ponto de vista, tão antiga quanto os humanos.

² No original: “used sound effects and under scoring [...] Theatre in China and India during the Bronze Age (4000-2000 BC) depended little on scenery or props, but was always accompanied and underscored by music and sound.”

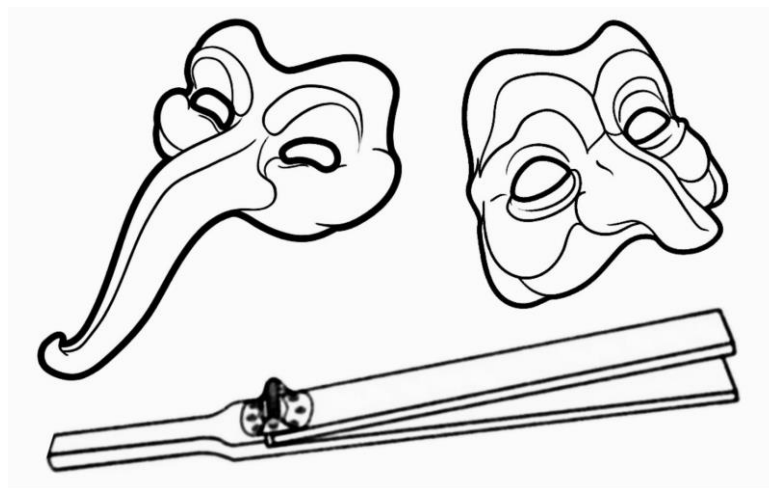
1.2 Possíveis funções

Um dos objetivos possíveis de tal prática é “humanizar” o som, como Kaye e LeBrecht colocam ao dizer que seus criadores “devem ser muito mais do que técnicos – eles devem entender como os sons funcionam na psique” (p. xvi, tradução nossa)³. Os autores usam como exemplo os sons do clima:

O som tem características humanas. Veja os sons do clima, por exemplo. A chuva ou a neve podem ser calmas, ameaçadoras, convidativas ou pressagiosas. [...] Uma vez que você possa atribuir qualidades humanas aos sons que está criando, poderá obter a textura necessária para uma cena específica. E, depois de determinar a emoção que deseja que o efeito ilustre, você pode variar o tom, o ritmo, o volume, a equalização, o tempo e o andamento de uma deixa para moderar sua sensação básica dentro dos limites. (KAYE, LEBRECHT, 1999, p. 15, tradução nossa)⁴

A “humanização” do som consiste, então, da atribuição de emoções humanas a sons específicos; seguindo o exemplo mencionado acima, pode-se dizer que o som de chuva pode soar extremamente intimidador se, digamos, for reproduzida a gravação de uma tempestade, o som da água batendo no solo ou no telhado com grande intensidade nos traz a sensação de estarmos sob perigo.

Figura 1 – Zanni, Pantaloni e o *slapstick*



Fonte: autoria própria

³ No original: “Sound designers must be far more than technicians – they should understand how sounds work on the psyche”

⁴ No original: “Sound has human characteristics. Take the sounds of weather, for instance. Rain or snow can be calm, menacing, inviting, or foreboding. [...] Once you can attribute human qualities to the sounds you are creating, you can achieve the texture you need for a particular scene. And once you determine the emotion that you want your effect to illustrate, you can vary the pitch, rhythm, volume, equalization, timing, and tempo of a cue to temper its basic feel within limits”

Um exemplo de uso de artifícios sonoros para cena provém da *Commedia dell'arte*⁵; forma de teatro que também aplicava efeitos sonoros às ações, sendo o mais reconhecido o som suplementar do instrumento *slapstick* ou, em português, pastelão, o qual consiste de duas chapas de madeira conectadas em uma das pontas por uma dobradiça e que, quando chacoalhadas com energia, se encontram de supetão e produzem um estalo similar ao de um chicote, era usado para aumentar o impacto farsesco dos golpes físicos (KAYE; LEBRECHT, 1999, p.4). A figura 1 representa duas das máscaras de personagens presentes na *Commedia dell'arte* e o instrumento mencionado. O teatro Elisabetano⁶ apresenta um outro exemplo de efeito sonoro; os *thunder runs*, ou percursos de trovão, eram “becos inclinados de madeira ou ferro com degraus rasos nos quais balas de canhão eram roladas para produzir as batidas do trovão.” (p. 5, tradução nossa)⁷. Esses efeitos visavam e visam amplificar a imersão do público no espetáculo, criando uma “paisagem sonora”⁸ que vai além da voz dos atores.

Roberto Gill Camargo, em sua obra *A Sonoplastia no Teatro* (1986), nos apresenta uma análise mais direcionada sobre possíveis papéis da música em cena; no subcapítulo *A Música de Efeito*, o autor aponta uma subdivisão acerca de seu uso, categorizando-as como “componente orgânico ou como recurso de expressão” (p.22); como componente orgânico, é distinguida por ser o fator que guia as ações e/ou o texto da cena, como, por exemplo, nos espetáculos musicais ou óperas, para os quais a música é “um elemento orgânico, vinculado ao texto ou é o próprio texto” (p.22); por outro lado, quando utilizada como recurso de expressão, se torna um artifício secundário que agrega aos significados e às significâncias das cenas, podendo ser utilizada como um “poderoso elemento de efeito, na medida que traduz *moods*, estados de espírito, sentimentos e emoções correspondentes à peça” (p.22). Gill nomeia tal uso da música em cena com o termo “música de efeito”. Kaye e LeBrecht também apresentam sua terminologia à tal uso da música em cena; Kaye e LeBrecht definem essa subdivisão como “sublinhado”; responsável por acompanhar “a ação de uma cena e não é ouvido pelos personagens no palco. Seu objetivo é enfatizar as emoções do momento.” (p. 21, tradução nossa)⁹.

⁵ A *Commedia dell'arte* “surgiu na Itália no começo do século XVI” (BERTHOLD, 2014, p. 353)

⁶ Referente às práticas teatrais na Inglaterra do período em que Elizabeth I (1533 – 1603) reinou.

⁷ No original: “sloping wooden or iron alleys with shallow steps on which cannonballs would be rolled to produce the claps of thunder.”

⁸ Raymond Murray Schafer descreve paisagem sonora como “um conjunto de sons ouvidos num determinado lugar” (1991, p. 214)

⁹ No original: “accompanies the action of a scene, and is not heard by the characters onstage. Its purpose is to underline the emotions of the moment.”

Esta subdivisão dos sons em cena será o foco do presente trabalho, tal qual a supracitada “humanização” do som, tendo em vista que a cena a ser analisada, Terça-feira Gorda, conta com diferentes seções de música de efeito no decorrer de toda a cena, inclusive em um dado momento o qual a instrumentação cessa e apenas a voz permanece como fonte sonora.

1.3 As Emoções

Na seção anterior, ao dissertar brevemente acerca da história dos sons em cena no teatro, comentei da possível busca do criador ou criadores por uma determinada humanização do som; definida por ser a atribuição de emoções humanas a sons específicos ou músicas, visando agregar à tradução de estados de espírito e sentimentos de uma cena. Mas o que exatamente seriam essas “emoções humanas”?

Robert Plutchik, em seu livro *The Emotions* (1991), dá início à obra com a contextualização do longo e pluriforme estudo da psicologia das emoções, citando autores como Descartes, Spinoza, Hobbes, McDougall, dentre outros (p.42 – 44), para argumentar que não existe um consenso sobre a nomenclatura e designação da vasta gama de emoções e intensidade de tais emoções, porém mais à frente na obra, apresenta sua definição breve para as emoções, colocando-as como “uma reação corporal padronizada [...] que é provocada por um estímulo.”(p. 151, tradução nossa)¹⁰.

A teoria das emoções desenvolvida por Plutchik, com objetivo de mais precisamente defini-las, parte de uma lista com seis postulados, na seguinte ordem:

Postulado 1 – Há um pequeno número de emoções puras ou primárias.

Postulado 2 – Todas as outras emoções são mistas, ou seja, podem ser sintetizadas por várias combinações das emoções primárias.

Postulado 3 – As emoções primárias diferem umas das outras com relação à fisiologia e ao comportamento.

Postulado 4 – As emoções primárias em sua forma pura são construções hipotéticas ou estados idealizados cujas propriedades só podem ser inferidas a partir de vários tipos de evidências.

Postulado 5 – As emoções primárias podem ser conceituadas em termos de pares de opostos polares.

¹⁰ No original: “a patterned bodily reaction [...] which is brought about by a stimulus.”

Postulado 6 – Cada emoção pode existir em diferentes graus de intensidade ou níveis de excitação (p. 42, tradução nossa).

O postulado 1 apresenta a ideia de emoções primárias; Plutchik argumenta que tais emoções “não devem depender de introspecções para sua definição” (p. 56, tradução nossa)¹¹, ou seja, são emoções puras como, por exemplo, alegria, medo ou surpresa.

O segundo postulado argumenta que a mistura de emoções diferentes gera uma outra emoção, chamada emoção secundária (p. 41). Exemplos de emoções secundárias são a aversão, que consiste da mistura de medo e nojo; ou então o amor, que resulta da mistura entre alegria e confiança.

Enquanto o terceiro e quarto postulados apresentam questões fisiológicas e clínicas, não relevantes ao presente trabalho, o postulado 5 abre caminho para um tópico interessante, a dualidade das emoções. Parte do que fez Plutchik definir as emoções primárias foi a oposição entre as emoções; segundo ele, as oito emoções primárias funcionam de uma forma bipolar; a alegria em oposição à tristeza, aceitação em oposição ao nojo, raiva em oposição ao medo e surpresa em oposição à expectativa (p. 109).

O último postulado trabalha a ideia de discernir intensidade de todas as diferentes emoções; o autor cita a diferença nas próprias palavras que utilizamos para distinguir diferentes graus das emoções, como terror, medo e apreensão; ou então ódio e raiva (p. 52). Esse discernimento nos ajuda a delinear o “grau”, ou a intensidade, da emoção em voga.

Os postulados apresentados demonstram uma visão mais pragmática do autor advinda de suas observações acerca não apenas das emoções e dados graus de intensidade de cada uma, mas de sua dualidade e intercambialidade; Plutchik argumenta que tais observações sugerem a necessidade da criação de algum tipo de modelo estrutural para representar a organização das emoções (p. 109). A Teoria das Cores de McDougall é citada:

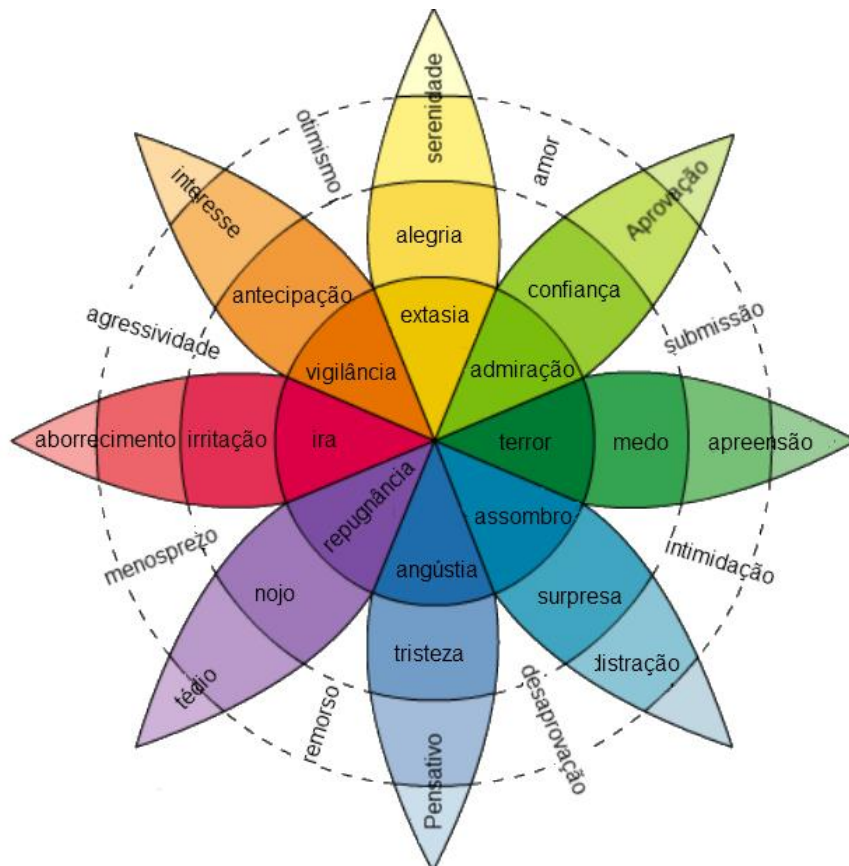
As sensações de cor apresentam, assim como as emoções, uma variedade indefinidamente grande de qualidades que se sombreiam umas às outras por meio de gradações imperceptíveis; mas esse fato não nos impede de considerar todas essas muitas variedades delicadas como redutíveis por análise a algumas qualidades primárias simples, a partir das quais elas são formadas por fusão ou mistura, em todas as proporções. Em vez disso, é a variedade indefinidamente grande de qualidades de cores, suas gradações sutis e as afinidades peculiares entre elas que nos justificam na tentativa de as exibir como fusões em muitas proporções diferentes de algumas qualidades primárias. E o mesmo se aplica às emoções. (PLUTCHIK, 1991, p. 109, tradução nossa)¹².

¹¹ No original: “not depend for definition on introspections”

¹² No original: “The color-sensations present, like the emotions, an indefinitely great variety of qualities shading into one another by imperceptible gradations; but this fact does not prevent us regarding all these many delicate varieties as reducible by analysis to a few simple primary qualities from which they are

Plutchik argumenta ainda que “para desenvolver essa analogia, é necessário conceber as emoções primárias como matizes que podem variar em grau de mistura (saturação) e em intensidade”(p. 109, tradução nossa)¹³. Essa mistura dispõe as emoções numa roda de cores, como na figura 2 a seguir:

Figura 2 – Roda das emoções de Plutchik



Fonte: autoria própria

Esta é a roda de emoções de Plutchik; engloba não apenas as emoções primárias em si, mas a relação entre elas de uma forma clara e, de certa forma, também artística; o uso das cores, saturação e possíveis misturas nos serve para demonstrar um recorte das nuances emocionais dentro do espectro das emoções humanas que experienciamos. Se o objetivo do criador ou criadores dos sons para a cena, como anteriormente mencionado, for o de trazer tais emoções humanas ao som, logo, o conhecimento de tais nuances emocionais pode vir a

formed by fusion, or blending, in all proportions. Rather it is the indefinitely great variety of color qualities, their subtle gradations, and the peculiar affinities between them, that justify us in seeking to exhibit them as fusions. in many different proportions of a few primary qualities. And the same is true of the emotions.”

¹³ No original: “In order to develop this analogy, it is necessary to conceive of the primary emotions as hues which may vary in degree of intermixture (saturation) as well as intensity”

ser uma ferramenta muito útil para que haja uma exploração sonora consciente de seus possíveis impactos emocionais. Em alguns momentos, o termo “tom emocional” será utilizado para delimitar ou apontar uma emoção; esse tom é então uma emoção encontrada neste mapa, podendo ser uma emoção primária de cor pura ou algum dos incontáveis gradientes que existem entre essas emoções.

2. A Minha música em Cena e Inter 3

No decorrer da minha caminhada pelo curso de Interpretação Teatral, pelos mais variados momentos me deparei com oportunidades para utilizar de meus estudos e descobertas relacionados aos sons em cena para trazer uma camada sonora que agregasse significado aos exercícios ou cenas propostas em disciplinas do curso, oficinas, experimentações e até mesmo brincadeiras de cena com meus colegas de curso; eu era, na grande maioria das vezes, o “cara da música” nessas situações. Tais espaços me trouxeram diversos entendimentos acerca do papel e das possibilidades dos sons em cena; desde o mais sutil sublinhado das ações até a cacofonia de ruídos aparentemente sem sentido, passando pela música de efeito e ambientação sonora. Uma dessas oportunidades se apresentou no exercício final da disciplina Interpretação Teatral 3, objeto de análise do presente trabalho.

Parte da grade de disciplinas obrigatórias do curso para formação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB), a disciplina Interpretação Teatral 3 dá continuidade aos trabalhos e experimentações iniciados nas disciplinas Interpretação Teatral 1 e 2; por sua vez focando no processo de construção de personagem e exercício da cena e contracena a partir de análise de textos teatrais e do cruzamento de metodologias e práticas interpretativas desenvolvidas no século XX.

Figura 3 – Turma de Interpretação Teatral 3 no período 2018.1



Fonte: autoria própria

Denis Camargo, professor doutor formado pela UnB, foi o responsável por ministrar a disciplina no semestre 2018.1. Nesta, foram abordadas técnicas para cultivar a atenção, explorar a dimensão da expressão de diferentes emoções e também a construção de uma cena com menos direcionamento externo quando comparado aos semestres anteriores, dentre outras técnicas. Um exemplo dos exercícios realizados durante a disciplina consistia de, em média, três alunos sentados em um banco no centro da sala, enquanto os demais observavam sentados; os alunos no banco iniciavam a expressão de uma emoção específica, indicada por Denis, eram orientados a primeiro trazer esse sentimento e tentar de fato senti-lo, para depois expressá-lo de forma sutil. Após um determinado tempo, Denis sugeria aos alunos ampliar essa expressão ao mesmo tempo que deixassem a emoção se manifestar em sua psique, ou então, comunicava o fim do exercício.

A exploração consciente das conexões entre atuação e cargas emocionais, com o devido foco em suas possíveis nuances e intensidades, me deixou extremamente curioso com as possibilidades de se fazer o mesmo tipo de exercício por meio da composição de uma música de efeito para uma cena ou momento cênico, já que anteriormente na minha experiência, minha expressão na música era puramente instintiva; eu não trazia essa consciência sobre o que sentir ou no quanto estava sentindo, apenas expressava o que me vinha. A oportunidade dessa prática viria no mesmo período, quando a turma começou a fazer as decisões acerca do exercício final da disciplina.

Figura 4 – Espaço cênico das primeiras duas cenas



Fonte: Requiem para Caio

No desenrolar do semestre, ocorreram diálogos a respeito de qual seria a obra escolhida para servir de base para a turma construir o exercício que seria apresentado ao final do semestre; por sugestão de Denis, a obra selecionada foi *Morangos Mofados* (2005), livro de Caio Fernando Abreu. Cada aluno teve a liberdade de escolher de que forma sua cena seria construída; se seria feita como monólogo, um diálogo, se teriam influências externas, em qual espaço do departamento se passaria, etc.

Ao ler o texto sugerido, optei por trabalhar a cena *Terça-feira Gorda*, sétimo conto da obra. Minha percepção no momento da decisão era que a denotação de variados espaços dentro da mesma sequência, assim como momentos em que emoções também variadas ganham foco, me permitiriam uma exploração da conexão entre nuances emocionais e música antes mencionada.

Figura 5 – Fotografia da nona cena do exercício



Fonte: Réquiem para Caio

O espetáculo *Réquiem para Caio*, produto do exercício final realizado na disciplina, foi apresentado ao final do mesmo semestre letivo, no dia três de julho de 2018. Teve sua estreia no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e contou com cenas dispostas por diversos espaços do local; cada cena ou conjunto de cenas se utilizava de algum arranjo diferente de público e palco, como, por exemplo, as duas cenas iniciais, em que o público se situou no gramado à frente da porta de entrada do departamento, como mostrado na figura 4, ou também a nona cena do exercício, que se passou na escadaria localizada no centro do mesmo edifício, como mostra a figura 5. Após a passagem pelos mais variados espaços do

departamento, o exercício se concluiu com a minha cena, Terça-feira Gorda, encenada na sala BSS-59, última sala do subsolo do departamento.

2.1 Morangos Sambando numa Terça-feira

Caio Fernando Abreu foi um escritor, dramaturgo e jornalista brasileiro; o autor evoluiu sua escrita através de artigos em revistas, trabalhos jornalísticos e, principalmente, por meio de seus contos e romances. Caio nunca fez uma declaração pública acerca de sua sexualidade, mas falava abertamente sobre o tópico em entrevistas e em suas próprias obras; ele cumpria e até hoje cumpre o papel de representatividade da comunidade LGBTQIAP+ na arte e na sociedade como um todo, assim como a resistência ao medo e preconceito direcionados a tal comunidade.

Ao ler o livro *Morangos Mofados*, me ficou claro o quanto que sua obra representa a realidade das pessoas que, assim como o autor, viviam à margem da sociedade brasileira na época; escrita e publicada no ano de 1982, a obra consiste de dezoito contos divididos em três partes, dezessete deles nas primeiras duas partes, nomeadas “O Mofo” e “Os Morangos”, e o último conto, homônimo da obra. As primeiras duas partes contam com dezessete contos não conectados que contemplam temas como repressão das liberdades, desesperança, melancolia, uso de drogas, preconceito, homossexualidade, depressão, loucura e solidão; temas esses relevantes às pessoas que sofrem represálias pela sua forma de ver o mundo e como se expressam no período em que vivem. O último conto, diferente do restante da obra, acaba com um tom emocional diferente; o da esperança trazida por um momento de revelação.

Essa é uma obra publicada à luz da ditadura militar brasileira; período em que as pessoas que expressavam formas de se pensar que desviavam do proposto pelas forças vigentes eram brutalmente suprimidas, mas que, mesmo assim, tentavam seguir suas vidas na medida do possível, buscando manter a beleza e a felicidade no que faziam.

A cena Terça-feira Gorda é um dos expoentes dessa sensação; a cena se abre com uma festa; as personagens estão se divertindo e ouvindo samba, como proposto no início do texto com a frase “De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo pra mim” (ABREU, 2001, p. 56). Tal abertura serviu como pontapé inicial para meus pensamentos acerca de qual seria o tipo de ambiente sonoro que eu estava buscando, assistindo na escolha de gênero musical escolhido para a composição da música do primeiro bloco da cena.

Com este primeiro momento da trama em mente, cogitei basear tal música no próprio samba; gênero musical não exatamente brasileiro, mas que é fortemente associado à cultura

brasileira, como dito por Henrique L. Alves no livro *Sua Excelência – O Samba* (1976, p. 13); o “samba perde-se nas raízes da cultura africana, sua história é uma evocação de um passado integrado na própria história do Brasil.”. Até a própria palavra “samba” é um abasileiramento do termo quimbundo *semba*, como descrito por Luís da Câmara Cascudo no livro *Made in Africa* (1965, p. 139); “Semba é umbigo em quimbundo. Dissemba, Singular; massemba, plural.”. No mesmo capítulo da obra de Cascudo, são mostrados variados relatos sobre a “umbigada”, “elemento essencial nas mais tradicionais danças angolanas” (p. 139), e sobre os ritmos que acompanhavam esta dança; como por exemplo o batuque (p. 141). Seguindo essa linha de raciocínio, o samba me surgiu como a música perfeita para tal cena; uma união cultural de povos subjugados; uma resistência por meio da beleza.

Ao refletir acerca de como seria feita a reprodução ao vivo de um samba, avaliei a instrumentação que seria necessária e também possível levando em consideração os instrumentos e instrumentistas disponíveis para o momento da apresentação da cena no exercício. Ao longo de conversas e trocas com o grupo, optei por um grupo musical pequeno quando comparado às rodas de samba comuns, contando com três integrantes; eu no cavaquinho, Dora Salles no pandeiro e Eduardo Görck no violão. A criação de tal grupo, assim como as limitações atreladas ao seu pequeno tamanho, acabou por me auxiliar no processo criativo de composição da música de efeito da cena; optei por não trazer mudanças de instrumentos ou introdução de outros objetos sonoros para que as funções de cada um fossem mais facilmente exploradas e, eventualmente, ensaiadas para a execução da cena. Em seguida, farei a análise de cada momento da cena, com sua devida minutagem para referência ao vídeo gravado no dia da estreia, o link está disponível na seção **Apêndices**. No presente trabalho, não explorarei a temática da teoria musical tão a fundo quanto outros tópicos mais relevantes ao objetivo da pesquisa, mas, aos interessados, disponibilizarei nomenclatura referente aos acordes¹⁴ apresentados em cada seção em notas de rodapé, em forma de cifras¹⁵.

2.1.1 Festa

Eu estava todo suado. Todos estavam suados, mas eu não via mais ninguém além dele.

(ABREU, 2005, p. 56)

¹⁴ Bohumil Med define acordes como “a combinação de três ou mais sons simultâneos diferentes.” (1996, p. 271).

¹⁵ Cifras “são abreviaturas (letras, números e sinais) que representam os acordes” (MED, 1996, p. 276).

A cena é aberta com a personagem principal recontando os passos que observa uma pessoa fazer na sua frente; a pessoa, suada, usando apenas uma tanga e brilhando de purpurina, está sambando e aparentemente pedindo para se aproximar. (ABREU, 2005, p. 56). Nesse primeiro momento da cena, é possível inferir que as personagens se encontram num ambiente de festa, provavelmente num samba ou algum bloco de carnaval. Mais à frente no texto, o trecho “Então pensei devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no Carnaval.” (p. 58) deixa claro que esse é de fato o ambiente. Para esse momento, nada me pareceu mais justo do que buscar uma sonoridade similar à do próprio samba, usando de uma marcação de ritmo¹⁶ semelhante à do samba carioca tradicional, como utilizada nas mais consagradas músicas de Martinho da Vila, Clara Nunes, Noel Rosa, Alcione, Beth Carvalho, dentre tantos outros ícones do samba brasileiro. Essa “batida” é levada à frente pelo cavaquinho e pelo violão com acompanhamento rítmico do pandeiro. Nesse momento, demonstrado na figura 6, o violão e o cavaquinho (os quais se encontram fora do quadro da fotografia demonstrada) seguem numa progressão de apenas dois acordes que se repetem por toda a primeira parte da cena; de seu início até a marca dos 5min10s. A repetição duradoura de tais acordes os torna redundantes, diferentemente do texto, que toma o primeiro plano da atenção do espectador. Dizer o texto sem conexão com o ritmo instaurado pela instrumentação da música se provou um grande desafio, em alguns trechos no decorrer da cena são notáveis breves assincronias entre eu, Dora e Eduardo. No momento de sua execução, meu foco consistia de manter o ritmo em meu instrumento e recitar o texto sem titubear, mas em alguns momentos falhei em algum dos pontos, seja no meu ritmo individual, na sincronia com os outros músicos ou mesmo no próprio texto.

¹⁶ José Miguel Wisnik estabelece o ritmo como “a forma do movimento, ou a forma em movimento, que a música dá a perceber geralmente através de um pulso, um batimento regular e periódico [...] que serve de base a variações de motivos longos e curtos, rebatidos entre os tempos e contratempos.” (1989, p. 66)

Figura 6 – Primeiro momento da cena Terça-feira Gorda



Fonte: Requiem para Caio

O primeiro acorde destes¹⁷ é composto por quatro notas musicais tocadas simultaneamente, também chamado de téttrade (MED, 1996, p. 348). Uma particularidade da téttrade utilizada é que possui um intervalo¹⁸ dissonante afamado na música chamado trítono: “Do ponto de vista harmônico, o trítono é o intervalo mais instável da música ocidental, trazendo, portanto, uma carga perceptiva muito forte de busca da resolução [...], o acorde “quer” resolver-se novamente” (LEVITIN, 2010, p. 313). Conhecido como “*diabolus in musica*” (LIGNELLI, 2020, p. 158), o trítono representa fortíssima dissonância, a qual é o polar oposto da consonância; enquanto a consonância tem o caráter conclusivo e estável, proporcionando uma sensação de repouso, a dissonância é o que chamamos de “desafinado”; possui um caráter ativo, instável e dinâmico, proporcionando uma sensação de movimento e tensão (MED, 1996, p. 97).

A dissonância inerente do primeiro acorde encontra sua resolução no segundo acorde da sequência¹⁹; formado por três notas musicais, ou tríade (MED, 1996, p. 273), cria “a impressão de estabilidade, relaxamento e tranquilidade.” (p. 274).

Optei por uma progressão de acordes simples visando a criação de uma música de efeito com temática e ritmo de festa de samba, comportando um tom emocional de felicidade, conforto e liberdade, mas sem ser complexo em demasia ao ponto de desviar a atenção do

¹⁷ Acorde: B7

¹⁸ Consiste da “diferença de altura entre dois sons”. (MED, 1996, p. 60).

¹⁹ Acorde: E

espectador do monólogo que estava sendo recitado. Como diz Kaye e LeBrecht, “Como sonoplasta, você deve determinar quais sons são essenciais para representar a realidade que deseja criar no palco [...] Sua arte está em encontrar o meio-termo, ajudando o público a entender o clima, o tempo, o lugar ou a situação sem atrapalhar.” (1999, p. 3, tradução nossa)²⁰.

O monólogo, por sua vez, é recitado sem conexão com o ritmo dos instrumentos, salvo por três curtos momentos, aos 1min18s, 2min23s e aos 8min40s. O último de tais momentos será objeto de análise em seu próprio subcapítulo, intitulado **O Brilho**; por agora o foco é a análise dos dois primeiros, em que são descritos os passos da dança que o afeto do protagonista ou o próprio protagonista estão executando. No primeiro momento, as falas são brevemente “encaixadas” no ritmo; no segundo momento, toda a seção “quadris, coxas, pés, ondulado, olhar pra baixo, subir de novo, onda ao contrário, da cintura até os ombros” é articulado em sintonia com o ritmo da música de efeito. A escolha de “ritmar”, ou seja, trazer ritmo ao texto, deu-se por minha vontade de salientar a questão rítmica da dança por meio da fala, utilizando também do momento para fazer uma aproximação dessa dança com o corpo, como executado aos 2min24s.

Uma questão interessante desta primeira seção da cena surge aos 4min24s, quando ocorre uma intervenção sonora por parte de Eduardo Görck ao pronunciar a fala “O que?!” com espanto; tal intervenção é acompanhada pelo súbito cessar dos instrumentos, fato que retira todas as camadas da música de efeito, soando apenas o silêncio. Voltarei ao tocante do silêncio e suas influências ao aprofundar sobre a terceira seção da cena, porém, o momento em questão consiste de uma quebra brusca da música e do ritmo instaurados desde o início da seção, trazendo uma sensação momentânea de “vazio sonoro”; com o cessar dos instrumentos, resta só a voz, a qual vem após uma curta pausa. Ao construir a cena, tal momento me remeteu às vinhetas de discos de vinil arranhando e parando a música, com objetivo de dar ênfase a tal pausa como se causada por um suposto absurdo da fala anterior.

Após uma curta fala em tal pausa, a instrumentação retorna e permanece da mesma forma que anteriormente até o fim da seção.

2.1.2 Expulsão

Nos empurravam em volta, tentei protegê-lo com meu corpo, mas aiai repetiam

²⁰ No original: “As a sound designer, you must determine what sounds are essential to represent the reality you want to create onstage. [...] Your artistry lies in finding the middle ground - helping the audience's understanding of mood, time, place, or situation without getting in the way.”

empurrando, olha as loucas.
(ABREU, 2005, p. 58)

Logo após a frase “do meio dos pentelhos dele”, aos 5min07s, há uma quebra brusca com o tom emocional que o texto da cena estava propondo, o qual, até então, consistia do tom dourado da alegria plena ou êxtase. Tal quebra estabelece o novo momento da cena, o qual as personagens são empurradas e importunadas verbalmente (ABREU, 2005, p. 58), denotando que não eram mais bem-vindas na festa; o ambiente se tornara hostil e as personagens buscam sair do local.

Tendo em vista tal ruptura do tom emocional da situação, busquei introduzir uma mudança igualmente brusca na música de efeito. A ideia executada consiste do abandono do ritmo percussivo e dançante do samba à favor da adoção de um mais energético, com batidas mais rápidas e agressivas por parte do pandeiro e violão, tendo em vista que paro de tocar o cavaquinho durante a seção. Outro ângulo importante que denota essa mudança vem por parte da alteração dos acordes da seção anterior, os quais traziam a sensação de instabilidade e movimento porém eram resolutivos, por uma sequência mais complexa. O primeiro acorde da presente seção²¹ é uma tríade, entretanto, o segundo²² é composto por seis notas musicais, também contém um trítone e é permeado por outras salientes dissonâncias, trazendo a carga perceptiva em busca da resolução ainda mais potente, o terceiro acorde²³, também uma tríade, atua como uma resolução para um caminho alternativo; extremamente similar ao primeiro acorde, porém alterado. Quando o ciclo de tais acordes se inicia novamente, fica explícito que não se tem uma resolução clara para as dissonâncias, como se não houvesse um “porto seguro” ou um acorde onde se tem estabilidade.

O efeito que busquei com tal mudança foi de explicitar e realçar o ambiente subitamente caótico e perigoso que as personagens se encontravam, assim permanecendo até o fim da seção, marcado pela intervenção sonora de Dora Salles, que expressa num grito: “Veados!”.

2.1.3 Silêncio

A música era só um tumtutum de pés e tambores batendo
(ABREU, 2005, p.58)

²¹ Acorde: E

²² Acorde: Esus^{b6(b9)}

²³ Acorde: Em7

Na marca dos 5min25s dá-se o início ao trecho mais “silencioso” de toda a música presente na cena; todos os instrumentos cessam, porém o texto segue sendo recitado.

O silêncio é um aspecto não apenas da música mas do som, em seu maior âmbito, que é repetidamente negligenciado; o mais comum é se falar sobre sons do ambiente, sons musicais, deixas sonoras dentre outras inúmeras formas de percepções ou influências sonoras. César Lignelli traz atenção ao fato de como “é interessante observar como a música está presente não apenas quando as notas soam, mas também nas pausas” (2020, p. 110). A fala representa a importância do silêncio para as composições; no mesmo trecho do livro, é mencionada uma reflexão de Miles Davis acerca do valor do silêncio para sua música: o trompetista norte-americano afirmava que “a parte mais importante de seus solos era o espaço vazio entre as notas, o “ar” que colocava entre uma nota e a seguinte” (p. 110). Schafer comenta sobre o silêncio:

O silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, indistintamente, o silêncio soa. (SCHAFFER, 1991, p. 71)

O silêncio soa. Usei este termo poucas páginas atrás, ao elucidar minha análise a respeito de um silêncio momentâneo na primeira seção da cena, mas tal frase representa uma questão realmente curiosa: a existência de uma memória sonora.

Ao realizar a pesquisa referente ao presente trabalho, me deparei com estudos a respeito da capacidade neurológica humana de se habituar com estímulos referentes à diferentes sistemas sensoriais, como a visão, paladar, tato, ou ao sentido mais pertinente para o tema aqui abordado, a audição; temos uma propensão natural a adaptar nossas percepções acerca do ambiente sonoro ou sons específicos à nossa volta, ao alcance de normalizar, ou acomodar, os mais variados estímulos. Tais estímulos ultimamente passam a integrar nossas percepções e expectativas relacionadas ao ambiente que ocupamos; quando ocorre uma quebra desse padrão, como, por exemplo, a música repentinamente cessar após ser reproduzida por um determinado período em que o ouvinte passa a se acomodar àquele estímulo, há uma subversão de tais expectativas, causando um momento de alerta sensorial. O pesquisador húngaro Georg Von Békésy oferece uma outra anedota relativa à tais momentos:

Um exemplo familiar é o moleiro que acorda quando o moinho para. Ele é apto a inibir todos os sons normais produzidos pelo moinho e seu sono não é

perturbado. Ele acorda quando as inibições rotineiras param porque os processos neurais produzidos pelo estímulo habitual não estão mais presentes. (BÉKÉSY, 2017, p. 220, tradução nossa)²⁴

Tal inibição é a habituação anteriormente citada; existe com o propósito evolutivo de suprimir o excesso de informação que chega ao cérebro que pode acabar por atrapalhar as funções cognitivas; o mecanismo da inibição sensorial funciona com o objetivo de “filtrar” as informações relevantes para o cérebro. Eduardo Ghisolfi, ao refletir sobre o conceito que chama de “filtro sensorial” (2006, p. 5), aponta que tal mecanismo, chamado *sensory gating* em inglês, “tem sido utilizado para representar uma função neurofisiológica que se caracteriza pela passagem de alguns estímulos (os relevantes) em detrimento de outros (os irrelevantes)” (p. 5).

Voltando ao tocante do bloco da cena em análise, optei por introduzir um segmento sem instrumentação, especialmente por vir após um momento onde a instrumentação é energética e de alta intensidade²⁵. Busquei causar tal sensação de desconforto através do contraste com a habituação causada pelo bloco anterior, como se estivesse faltando algo, para só daí o novo momento e tom emocional se instaurar aos poucos, também remetendo ao afastamento físico das personagens da festa. Imaginei esse segmento como uma espécie de limpeza do palato, com o objetivo de deixar que os sons anteriores reverberassem na memória até que outro som o fizesse obsoleto.

2.1.4 Plêiades

Brilhávamos, os dois, nos olhando sobre a areia.

(ABREU, 2005, p. 58)

O silêncio musical é quebrado aos 5min40s após a fala “Você vai pegar um resfriado”, que parte de Eduardo Görck; a instrumentação volta a soar, dessa vez contando apenas com o violão e o pandeiro.

²⁴ No original: “A familiar example is the miller who awakes when the mill stops. He is able to inhibit all the normal noises made by the mill and his sleep is not disturbed. He wakes up when the routine inhibitions stop because the neural processes produced by the usual stimulation are no longer present.”

²⁵ É a “amplitude das vibrações; é determinada pelo volume do agente que as produz. É o grau de volume sonoro” (MED, 1996, p. 12).

Figura 7 – Início da seção Plêiades



Fonte: Requiem para Caio

No texto da cena, as personagens se encontram à beira-mar, num momento muito mais íntimo entre ambos (ABREU, 2005, p. 58). O tom emocional desse momento passa a ser uma mistura de confiança com serenidade, após passar pelo medo e apreensão causados pela situação que os fizeram sair da festa. Na busca da criação de um ambiente sonoro para esse momento, me recordei da música *Breathe*, da banda de rock psicodélico inglesa *Pink Floyd*²⁶; a canção me proporciona uma sensação de calma e serenidade similar ao que gostaria de trazer com a música do momento. A harmonia²⁷ produzida pelo violão é extremamente similar à da música mencionada, compondo de dois acordes²⁸ sem fortes dissonâncias ou trítomos; tendo em vista a predominância da consonância em cada acorde, quando juntos trazem uma sensação de estabilidade e repouso, como se fossem resolutivos e trouxessem conclusividade um para o outro. O ritmo proporcionado pelo pandeiro também segue a mesma conotação; tem menos intensidade, não é tão dançante como anteriormente, mas sim traz uma marcação minimalista do andamento²⁹ da música.

Ao trazer a música proposta para tal momento de tranquilidade e aproximação das personagens, procurei realçar essas emoções através da simplicidade e resolutividade da instrumentação a qual ressoava com baixa intensidade e andamento lento. O texto é recitado

²⁶ BREATHE. Intérprete: Pink Floyd. Compositores: David Gilmour, Roger Waters e Rick Wright. In: *Dark Side of the Moon*. Intérprete: Pink Floyd. Londres: 1973. 1 CD, faixa 2.

²⁷ De acordo com Schoenberg, harmonia é “o ensino dos complexos sonoros (acordes) e de suas possibilidades de encadeamento”. SCHOENBERG, 2001, p. 49

²⁸ Acordes: E9, A7M

²⁹ “é a indicação da velocidade que se imprime à execução de um trecho musical”. MED, 1996, p. 187

com maiores pausas, numa cadência mais dilatada e igualmente de baixa intensidade. Também a música segue tal padrão até a marca dos 8min40s.

Era momento de respirar.

2.1.5 Brilho

Plâncton, ele disse, é um bicho que brilha quando faz amor. E brilhamos.

(ABREU, 2005, p. 58)

Logo após a fala acima mencionada, a qual ocorre aos 8min40s, pauso a recitação do texto e me utilizo do momento para dar início ao único trecho em que ocorre uma melodia³⁰ vocal dentro de toda a cena salvo os últimos momentos de tal, quando uma música é cantada na íntegra. Os acordes nesta seção são os mesmos da anterior.

César Lignelli traz uma visão menos pragmática e mais subjetiva sobre a temática melodia: “Parafraseando o pintor e poeta Paul Klee, melodia significa levar o som a um passeio” (2020, p. 152). No momento em questão, eu levei o som para “dar uma volta”; por meio de improvisações melódicas executadas através do meu canto, busquei dar ainda mais ênfase à qualidade de tranquilidade, alegria e amor do tom emocional vigente desde a última seção, visando simbolizar o aumento de sua intensidade. Com acompanhamento do violão, pandeiro, e agora também do cavaquinho, deixei fluir uma improvisação melódica desprovida de texto; um movimento melódico sem dissonâncias fortes, com o único propósito de unir a voz aos instrumentos e ao resto da música sendo executada. Neste momento, a música de efeito avança para o primeiro plano, não restando outras ações ou sons em cena fora os mencionados. Fiz tal escolha visando representar imagetivamente o momento do brilho entre as duas personagens; por meio de uma pausa na recitação do texto, procurei traduzir o cessar do diálogo entre as duas personagens.

Enquanto na obra original de Caio Fernando Abreu tal momento é adjunto da próxima seção, sendo estas separadas apenas pela quebra de parágrafo, optei por introduzir um momento de repouso por meio da música sem dar continuidade ao texto para que a passagem para a próxima seção não fosse tão brusca, tendo em vista o contraste que o texto original proporciona.

³⁰ “Conjunto dos sons dispostos em ordem sucessiva” MED, 1996, p. 11

2.1.6 Briga

Mas vieram vindo, então, e eram muitos.

(ABREU, 2005, p. 59)

De súbito, aos 9min10s, paro de tocar o cavaquinho e o violão volta a fazer a progressão harmônica³¹ e rítmica executada no decorrer da expulsão da festa; a sequência de 3 acordes que não tem uma resolução clara para as dissonâncias acompanhada por um ritmo de alta intensidade e veloz andamento.

No momento em questão, volto a recitar o monólogo, com similar intensidade e velocidade; busco rememorar o momento em que as personagens são expulsas da festa com vaias e empurrões (ABREU, 2005, p. 58). O texto marca um momento ainda mais explícito referente à violência sofrida pelas personagens, com falas como “O pontapé nas costas fez com que me levantasse” (p. 58) ou “o brilho de um dente caído na areia” (p. 58); para tal cenário, as decisões por mim feitas acerca da música de efeito visaram trazer um tom emocional de constante vigilância e terror, acompanhadas pela ânsia por uma resolução, o qual nunca vem de fato. Tal momento marca o início do fechamento da cena e, por consequência, do exercício; após aproximadamente vinte e seis segundos do ciclo mencionado, aos 9min36s, os acordes permanecem os mesmos, porém o ritmo e andamento são alterados e se tornam mais lentos, sem tantas batidas ou marcações rítmicas. Busquei trazer uma representação sonora que traduzisse a sensação que a briga ainda estava ocorrendo, mas, em tal momento, a personagem estava se afastando fisicamente dela, ou seja, um tom emocional de vigilância e angústia, porém ainda permeado pelo terror.

2.1.7 Coda³²

A queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos.

(ABREU, 2005, p. 59)

³¹ Acordes: E, Esus^{b6(b9)}, Em7

³² Termo adotado na notação musical; Bohumil Medo o define como “o trecho final de uma composição no qual se recordam, geralmente, seus temas principais.” (MED, 1996, p. 242)

No último momento da cena, com início aos 9min50s, a personagem principal se encontra em um momento de fuga da situação anteriormente estabelecida, com os supracitados tons emocionais de terror, tristeza e vigilância.

Um fato que me auxiliou nas escolhas referentes à harmonia desse momento foram as decisões tomadas pela turma e pelo professor, Denis Camargo, acerca do final do exercício. No decorrer do semestre, minha cena, Terça-feira Gorda, foi estabelecida como a última do exercício, e, como seria musicada, surgiu a ideia de finalizarmos o exercício com uma execução ao vivo da música O Tempo não Pára³³, do aclamado cantor e compositor brasileiro Cazuza, voltarei a dissertar sobre o momento brevemente. A primeira parte da canção mencionada conta com uma sequência de três acordes curiosamente similares aos utilizados na primeira seção da cena; optei por utilizar da repetição de dois desses³⁴ para compor a harmonia da música de efeito vigente em tal momento da cena, também volto a tocar o cavaquinho enquanto recito o restante do monólogo. Essa escolha partiu dos sentimentos que buscava explicitar com tal música de efeito; busquei uma sonoridade similar à da canção de Cazuza, a qual me remete sentimentos de tristeza, antecipação e até um certo medo porém com um tom de interesse ou antecipação, ou seja, sentimentos análogos aos explorados na seção anterior mas que, por possuírem uma intensidade mais moderada, denotam um afastamento emocional do acontecido. Outro motivador que me pensei ao fazer tal escolha foi o rebuscar de uma sonoridade similar à música de efeito empregada ao começo da cena, para relembrar o espectador do início da cena e de todas as nuances emocionais que foram exploradas em seu decorrer, assim como toda a “caminhada emocional” até tal ponto.

Aos 10min12s, recito a última frase do monólogo, “até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos” (ABREU, 2005, p. 59). Após o término da frase, é iniciada a reprodução da canção de Cazuza; nesse momento começo a cantar a letra sozinho, mas logo após o primeiro verso, já é possível ouvir outras vozes se unindo ao cantar de tal música gradualmente. Juntamente a tais vozes, é possível ouvir outros sons advindos do elenco como risadas, choro e, mais importantemente, a movimentação dos atores que lentamente se juntam e caminham em direção ao centro da sala, onde a cena é finalizada com um coro composto de toda a turma de Interpretação Teatral 3, a qual canta o restante da música em uníssono, visível na figura 8.

³³ O TEMPO não Para. Intérprete: Cazuza. Compositores: Arnaldo Brandão e Cazuza. In: O Tempo Não Para. Intérprete: Cazuza. Rio de Janeiro: Phillips, 1988. 1 CD, faixa 6.

³⁴ Acordes: Am, Em

Figura 8 – O Tempo não Para



Fonte: Requiem para Caio

Ao final da música, todo o elenco se encontra disposto em linha no centro da sala, e, assim, é finalizado o exercício.

2.1.8 Uns Passos pra Trás

Finalizada a análise direcionada de cada seção da música de efeito da cena Terça-feira Gorda, utilizarei do presente subcapítulo para apresentar meus entendimentos acerca do tal trabalho de composição da música executada como um todo, tendo em vista que ao apresentar uma versão anterior do presente Trabalho de Conclusão de Curso ao meu orientador, César Lignelli, alguns questionamentos muito interessantes foram levantados sobre a cena.

O primeiro aspecto que comentarei sobre é o porquê de a música da cena ser executada ao vivo. Ao decorrer do semestre, outros grupos de alunos que montavam suas respectivas cenas demonstraram interesse em construí-las com auxílio de música de fundo reproduzida eletronicamente; em alguns momentos de fato foi utilizada música advinda de meios eletrônicos, como, por exemplo, na cena de Eduardo Göreck e Dora Salles³⁵, a qual ocorreu minutos antes da cena Terça-feira Gorda. A figura 9 representa um momento no meio da cena.

³⁵ TEATRO UNB, 2018, 1:36:47; link disponível na seção **Referências**.

Figura 9 – Eduardo Görck e Dora Salles em cena



Fonte: Requiem para Caio

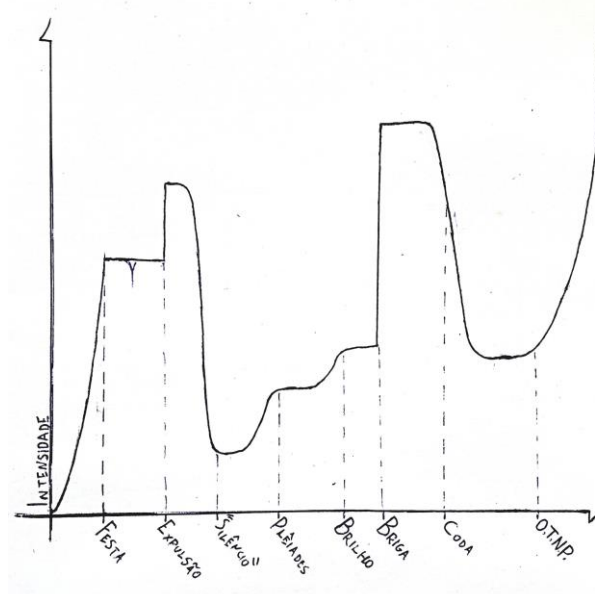
Quando dei início à construção da música que tinha imaginado, me pareceu clara a necessidade de que seus sons fossem executados sem intervenções tecnológicas como músicas gravadas ou outras influências sonoras que demandariam de aparato eletrônico, tal qual caixas de som, computadores ou outros meios eletrônicos de amplificação sonora; tal clareza me foi justificada pelo meu objetivo de fazer com que sua execução se desse o mais organicamente o possível, pois a cena é composta de variados momentos com andamentos, durações e intensidades diferentes. Por se tratar de um monólogo em que a música de efeito respondia às deixas do texto e vice-versa, optei por ensaiar cada momento separadamente com os instrumentistas para que as mudanças entre as seções ocorressem de forma fluida. Gill comenta que a “percussão ao vivo é o modo mais antigo de sonoplastia que se conhece e está ligada às origens do teatro. [...] se integra plenamente na constituição material do espetáculo” (1986, p. 11). Em outros termos, a música ao vivo representa o aqui e agora; uma forma de fazer com que tal música esteja sendo executada concomitantemente à elucidação dos fatos da cena, produzindo um senso de causalidade mútua.

Os instrumentos utilizados na execução da cena, nomeadamente o cavaquinho, violão e pandeiro, foram selecionados por serem instrumentos comumente utilizados nas gravações e reproduções de canções do gênero musical da primeira seção da cena, o samba (ALVES, 1976, p. 135). Todas as decisões acerca da composição da música de efeito de tal cena, a

partir desse ponto, partiram desse “esqueleto” instrumental; no decorrer de sua criação cogitei introduzir outros instrumentos como chocalhos ou tambores para trazer sonoridades alternativas mas, no fim das contas, considerei o uso de tal instrumentação sem tais introduções como um desafio de composição; eu gostaria ver o que seria possível de ser executado sob tais parâmetros.

Outro parâmetro interessante é o qual Lignelli chama de contorno, o qual consiste do delineamento de uma melodia, levando em consideração os movimentos entre sequências de notas graves e agudas, podendo da mesma forma sugerir momentos de estabilidade (2020, p. 249), também diz respeito às qualidades trazidas por tal contorno, como, por exemplo, ritmo e intensidade (p. 251) ou até a textura, termo mencionado algumas páginas atrás, observada quando “o número de contornos é muito grande, [...] podem gerar efeitos texturais, em contraste com o que poderíamos chamar contorno” (p. 253). Tais texturas “ajudam a produzir climas, sobre os quais poderão se desenvolver os contornos” (p. 254), ou seja, são sons outros que não exatamente estão em primeiro plano mas que igualmente têm seu papel na construção do som em cena. A figura 10, disposta a seguir, representa uma interpretação gráfica do contorno referente à intensidade da voz e música de efeito no decorrer da cena Terça-feira Gorda:

Figura 10 – Representação gráfica do contorno melódico da cena “Terça-feira Gorda”



Fonte: autoria própria

O começo da cena ocorre no absoluto zero sonoro, onde só o cavaquinho começa a

soar, e segue numa lenta subida de intensidade com a entrada do violão e pandeiro até o ponto em que o texto da seção **Festa** tem seu início, logo após, a estabilidade referenciada é representada pela linha reta; no momento em questão tanto a voz quanto a música permanecem no mesmo nível de intensidade por um determinado tempo, salvo o momento da breve pausa advinda da intervenção sonora de Eduardo Görck, representada na figura por um curto desvio apontado para baixo. **Expulsão** marca a primeira quebra súbita de intensidade; por meio do contorno apresentado fica clara a rapidez da mudança de energia da cena, e assim permanece brevemente, até diminuir rapidamente porém não tão bruscamente quanto começou. Logo chegamos no momento **Silêncio**, grafado na figura envolto por aspas por denotar que o silêncio, tema tratado algumas páginas atrás, não significa silêncio da forma que imaginamos ao primeiro ler tal palavra, mas sim o contraste com as demais partes. O caminho sinuoso que segue, passando por **Plêiades** e **Brilho**, denota tanto a sutileza das transições entre tais partes quanto a suavidade de suas execuções. Mais uma quebra súbita de intensidade acontece no momento sinalizado como **Briga**; tal quebra leva o contorno melódico ao maior gradiente de intensidade do monólogo, e assim permanece até logo antes do início da próxima seção, intitulada **Coda**, a qual consiste da contínua diminuição de intensidade até o início da execução da música *O Tempo não Para*.

Ao produzir tal desenho do contorno melódico, me ficou evidente o quão bruscas são algumas transições de intensidade em contrapartida de outras mais sutis; segundo Lignelli, “as variações de intensidade são determinantes para a dinâmica da performance” (2020, p. 137). Tal dinâmica consiste da amplitude ou o contraste dos pontos mais e menos energéticos dentro de uma cena; Roberto Gill Camargo comenta sobre os momentos que mais favorecem o uso da música de efeito, são as transições ou “mutações: mudança de tempo dramático, de clima psicológico, mudança de espaço, de assunto, etc.” (1986, p. 23). Busquei explorar tais variações de intensidade, assim como se suas entradas e saídas seriam sutis ou súbitas, com objetivo de representar sonoramente as emoções vigentes, suas mudanças e entoá-las, utilizar do contraste com as seções anteriores para mais eficientemente salientar as emoções propostas.

Conclusão

O som é inerentemente plural, e infinitamente mais plurais são as percepções e entendimentos de cada pessoa que experiencia tal som; incontáveis gêneros musicais, particularidades culturais e as mais diversas práticas sonoras nos mostram o alcance da influência que o som tem em nossa psique. Na criação de sons para a cena o mesmo fato se prova, inúmeros são os exemplos de sons musicais ou não musicais utilizados com o intuito de abarcar sentido e significância; por vezes passam despercebidos, processados como silêncio, em outros momentos toma o primeiro plano da atenção e se tornam mensagem autossuficiente relevante ou não ao contexto inseridos, e, por outras vezes, se une a tal contexto de uma forma parecida com uma dança; cada um tem seu espaço, seu tempo e seus movimentos, mas se movimentam e respiram juntas, possuem um propósito mútuo.

Quando optei por compor uma música de efeito para a cena Terça-feira Gorda, não imaginava a dimensão do desafio que tinha proposto a mim mesmo; logo após o início do processo de composição da música de efeito para a cena em questão, percebi que seria necessário um grau de atenção voltado para a criação de cada seção, suas conexões e também a coerência da cena como um todo que eu, até tal ponto, não havia me permitido experienciar tão à fundo. A partir desse momento de percepção e aceitação, voltei a ler sobre a teoria musical, tópico por mim abandonado por muitos anos, assim como resumi minhas explorações acerca das emoções, suas dualidades e confluências. Tais estudos me trouxeram novos conhecimentos valiosíssimos para meu processo de criação; eu tinha como objetivo me utilizar de tais conhecimentos para conscientemente realizar a construção da música de efeito para a cena.

Tenho esperanças que, por meio deste trabalho, tenha alcançado meu objetivo de exemplificar alguns fatores que podem ser levados em consideração ao se criar sons para a cena, ainda assim, é um tópico riquíssimo, digno de mais estudos e análises. Se o questionamento for acerca da minha convicção da efetividade de tal música de efeito aplicada à cena Terça-feira Gorda, acredito ter obtido êxito em meus objetivos de intensificar as emoções propostas no texto por meio da música, logo, sim, é notável a possibilidade que a música de cena esteja conectada às emoções. Após tal construção, execução e agora sua análise apresentada no presente trabalho, tal música e cena em questão me remetem uma relação simbiótica. As duas formas de expressão se sustentam mutuamente ao ponto de trazer uma sensação de estranheza o imaginar da cena sem a música ou vice-versa.

No início do livro Sons e(m) Cena, um trecho me pegou de surpresa:

Num sentido mais poético, o som – como quase tudo – nasce, cresce e morre. Tem nascimentos desenvolvimentos, ápices e mortes muito diferentes. Pode gerar a paz e matar; ser selecionado para propiciar de deleites até pânico, de alegrias a ameaças, de figurações precisas a abstrações radicais. Pode determinar, confundir ou transfigurar um espaço, sendo capaz de alterar inclusive as suas dimensões. (LIGNELLI, 2020, P. 43)

Tal passagem me chamou atenção por traduzir uma sensação que eu sempre tive mas só conseguia expressar por meio da música que me vinha como intuição; a visão poética porém acadêmica de Lignelli proporciona uma ponte entre a ciência exata da audição, psicologia, teoria musical e conceitos da física acústica e o lado lúdico e artístico vinculado a expressão. Uma questão de vital importância para a justificativa do presente trabalho advém de tais reflexões; o criador que visa não apenas produzir sons, mas compreender o que se está sendo produzido, os efeitos desejados e como alcançá-los, assim como os motivadores acerca de tais decisões está praticando a apropriação. Tomar para si tais questões é algo que, para mim, é parte essencial do processo de criação com os sons em cena.

Pelos mais variados momentos em minha vida, tornei minha atenção aos sons ao redor e suas implicações; a diferença trazida pelos contrastes possíveis de entonação da voz para uma eficiente comunicação, a disparidade sutil porém notável da permutação entre guitarras, amplificadores e pedais, as texturas sonoras trazidas pela cacofonia de músicas ou peças experimentais, as complexas emoções advindas de um simples gotejar num filtro de barro. Tais observações, dentre muitas outras, foram o fato que me fizeram apaixonar pelos sons; no início da minha vida na arte eu os tinha como apenas sons, não música, mas, em um determinado momento, me surgiu o questionamento: quando um som deixa de ser apenas um som e se torna música? Os sons são música para meus ouvidos, todos eles, inclusive os mais mundanos e recorrentes. Aprendi a brincar com o som, não apenas com a relação de notas, acordes, dentre outras técnicas exploradas pela teoria musical; busco por meio desse trabalho mostrar e analisar uma de minhas brincadeiras para que, a quem interesse, também explore tais possibilidades e outras, e crie novos sentidos únicos, advindos da união entre o que se sabe que funciona e o que pode vir a funcionar para o que se visa.

No decorrer da formulação do presente trabalho, tive contatos com conhecimentos para muito além dos alcançados por mim em 2018, momento em que trabalhei na cena, alguns desses infelizmente não encontraram seu lugar no contexto que eu visava explorar; conceitos como “miragens auditivas” citadas por César Lignelli (2020, p. 60), o universo das relações tímbricas do som (MED, 1996, p. 95), as relações entre a intensidade percebida de um som e sua altura (LIGNELLI, 2020, p. 133), dentre tantas outras. Recomendando ao leitor interessado

em aprofundar seus conhecimentos acerca de tais temas e muitos outros que leiam as obras referenciadas para maior apropriação dessa área do conhecimento com um potencial tão vasto para a expressão cênica. Muito já foi dito acerca de tal assunto, porém sempre haverá novos relatos, estudos e experimentações que podem agregar à tais entendimentos.

Logo, apresento minha sugestão magna ao leitor: Brinque!

Apêndices

Gravação da cena Terça-feira gorda na íntegra + execução da música O Tempo não Pára:

<<https://youtu.be/NXmiCi2Pdg8>>

Gravação do exercício Requiem para Caio na íntegra:

<https://youtu.be/4jS5KUhb_I?si=DZ2aZeEXxYQNSyYK>

Referências

- ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ALVES, Henrique Losinkas. **Sua Excelência** – O Samba. 2. ed. São Paulo: Símbolo, 1976.
- BÉKÉSY, Georg Von. **Sensory Inhibition**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2017.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BREATHE. Intérprete: Pink Floyd. Compositores: David Gilmour, Roger Waters e Rick Wright. *In*: Dark Side of the Moon. Intérprete: Pink Floyd. Londres: 1973. 1 CD, faixa 2.
- CAMARGO, Roberto Gill. **A Sonoplastia no Teatro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Made in Africa**: Pesquisas e Notas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- FRIAS, Luis. **Origem da Palavra**, 2016. Disponível em:
<<https://origemdapalavra.com.br/palavras/sonoplastia/>>. Acesso em: 20/12/2023
- GHISOLFI, Eduardo Sörensen. **O Filtro Sensorial P50 em Transtornos Neuropsiquiátricos e sua Modulação por Caféina**. Orientador: Prof. Dr. Diogo Rizzato Lara. 2006. Tese (Pós-graduação em Ciências Biológicas: Bioquímica) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em:
<https://www.academia.edu/59702118/O_filtro_sensorial-P50_em_transtornos_neuropsiqui%C3%A1tricos_e_sua_modula%C3%A7%C3%A3o_por_cafe%C3%Adna#loswp-work-container>. Acesso em 15/3/2025.
- KAYE, Deena; LEBRECHT, James. **Sound and Music for the Theatre: The Art and Technique of Design**. 2. ed. Waltham, Massachusetts: Focal Press, 1999.
- LEVITIN, Daniel J.. **A Música no seu Cérebro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LIGNELLI, César. **Sons e(m) Cena**: Parâmetros do Som (Tomo I). 2. ed. Curitiba: Appris,

2020.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

TEATRO UNB. **Requiem para Caio**. YouTube, 30 de julho de 2018. 1 vídeo (131 min). Disponível em: <<https://youtu.be/NXmiCi2Pd8>>. Acesso em: 15/10/2024

O TEMPO não Para. Intérprete: Cazuzza. Compositores: Arnaldo Brandão e Cazuzza. *In*: O Tempo Não Para. Intérprete: Cazuzza. Rio de Janeiro: Phillips, 1988. 1 CD, faixa 6.

PAHLEN, Kurt. **História Universal da Música**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

PLUTCHIK, Robert. **The Emotions**. Rev. ed. Lanham, Maryland: University Press of America, 1991.

SCHAFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 2001.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.