UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO / ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

UIBITU SMETAK

A TRILHA SONORA NO TEATRO DE ANIMAÇÃO:
O CASO DO ESPETÁCULO *O PÁSSARO DO SOL* DO GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS

Salvador
2013

UIBITU SMETAK

A TRILHA SONORA NO TEATRO DE ANIMAÇÃO:
O CASO DO ESPETÁCULO *O PÁSSARO DO SOL* DO GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Profª Drª Célida Salume

Salvador
2013

Escola de Teatro - UFBA

Smetak, Uibitu.
A trilha sonora no teatro de animação: o caso do espetáculo O Pássaro do Sol do Grupo A Roda de Teatro de Bonecos / Uibitu Smetak. - 2013.
190 f. il.

Orientadora: Profª. Drª. Célida Salume.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

1. Música nos teatros. 2. Teatro musical. 3. Dramaturgia - Música. 4. Teatro de fantoches. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 781.17

UIBITU SMETAK

A TRILHA SONORA NO TEATRO DE ANIMAÇÃO: O CASO DO ESPETÁCULO O PÁSSARO DO SOL DO GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 29 de janeiro de 2014.

Banca Examinadora

Profª. Drª. Célida Salume Mendonça (Orientadora)

Profª. Drª. Jacyan Castilho de Oliveira (PPGAC/UFBA)

Prof. Dr. Dante Augusto Galeffi (UFBA)

AGRADECIMENTOS

A Deus que me deu o dom da vida e a graça de poder fazer música com as mãos, os ouvidos, os olhos, o coração e um violino.

Aos meus queridos pais Walter Smetak e Julieta Esmerin Rodrigues.

Ao Professor Armindo Bião (*in memoriam*), meu primeiro orientador, por sua generosidade e confiança em me acolher.

Ao Professor Sérgio Farias, meu segundo orientador.

A minha querida e definitiva orientadora, Professora Célida Salume Mendonça.

A Lívio Tragtenberg, artista inspirador, exemplo que procurarei sempre seguir.

À Professora Deolinda Vilhena, pelos textos do Théâtre du Soleil.

A Jean-Jacques Lemêtre, *poète*, *musicien*, *magicien*.

À querida Olga Gomez e a Amanda Smetak, nossa filha, presente de Deus, alegria de nossas vidas.

A minha irmã e amiga Bárbara Smetak, pelo dedicado amor maternal.

A Raimundo Áquila, querido amigo, irmão e conselheiro de todas as horas.

A João Omar, caríssimo amigo, irmão na arte da música e no pensamento.

A Marcus Sampaio e Stella Carrozzo, companheiros d'A Roda que se tornaram companheiros na vida.

A Anthony Bergamin, por toda uma floresta feita com sua voz.

A Fábio Pinheiro, por sua gentil colaboração.

Ao GRUPO A RODA que me deu a oportunidade de realizar este trabalho.

SMETAK, Uibitu. *A Trilha Sonora no Teatro de Animação***:** o espetáculo *O Pássaro do Sol* do GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

RESUMO

A presente dissertação buscou efetuar uma análise reflexiva sobre os processos criativos da trilha sonora do espetáculo de teatro de animação *O Pássaro do Sol*, do GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS, tendo por foco principal a sua função dramatúrgica, em oposição à sua função ornamental. Este trabalho também visou contribuir para o desenvolvimento das artes do espetáculo na Bahia no domínio da criação de música de cena para teatro de bonecos e/ou sombras especificamente, ainda pouco explorado e carente de trabalhos acadêmicos. As reflexões estão apoiadas nas teorias de Lívio Tragtenberg, Roberto Gill e Jean-Jacques Lemêtre, entre outros autores, e no próprio relato da diretora do espetáculo e de um dos atores-animadores. Além da confirmação da função dramatúrgica da trilha sonora, esta pesquisa ofereceu a descoberta da dinâmica de um processo e método pessoal, de elaboração, construção e escrita musical para teatro de animação.

Palavras-chave: Música, Teatro de Animação, Dramaturgia Sonora, Compositor.

ABSTRACT

This dissertation intended to make a reflective analysis about the creative processes related to the soundtrack of the animation theater play *O Pássaro do Sol* by the company GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS, especially focusing its dramaturgical function, as opposed to its ornamental function. This work also aimed to contribute to the development of the performing arts in Bahia in the music creation field for puppet or shadow theater specifically, not very explored and lacking in academic papers. The reflections are supported by the theories of Lívio Tragtenberg, Robert Gill and Jean-Jacques Lemêtre, among other authors, and by the director's own account of the show and one of the actors (animators). Besides the confirmation of dramaturgical function of the soundtrack, this research offered the discovery of the dynamics of a process and personal method of design, construction, and writing music for animation theater.

Keywords: Music, Animation Theater, Sound Dramaturgy, Composer.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Trecho de partitura: Prelúdio de abertura da ópera *Carmen*, de Georges Bizet..... 27
Figura 2 – Trecho de partitura: *Habanera* da ópera *Carmen*, de Bizet. 27
Figura 3 – Trecho de partitura: Melodia do Pássaro do Sol, de Uibitu Smetak..... 35
Figura 4 – Trecho de partitura: Melodia do *Tema da Natureza*, de Uibitu Smetak.... 35
Figura 5 – Trecho de partitura: *Tema da Tribo*..... 35
Figura 6 – Trecho de partitura: *Pajé*, de Uibitu Smetak..... 38
Figura 7 – Foto: Sombra em couro do pajé com a serpente, vista por trás da tela..... 39
Figura 8 – Trecho de partitura: Melodia e acompanhamento de *Voadora Pluma*, de Uibitu Smetak..... 42
Figura 9 – Foto: Sombra de uma das atrizes-manipuladoras na cena da pluma cadente 42

Observação: As figuras a partir do n° 10 encontram-se nos Apêndices (B e C). E nos Anexos (Anexo A).

LISTA DE QUADRO

Quadro 1 – Correspondências entre as tonalidades e os afetos..... 30

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... **06**

1 A FUNÇÃO DRAMATÚRGICA DA MÚSICA..... **18**
1.1 A MÚSICA QUE PARTICIPA DA CENA..... 18
1.2 A MÚSICA QUE PRODUZ A EMOÇÃO..... 26
1.2.1 Som, Música e Imaginário..... 34
1.2.2 A Arte do Compositor..... 40

2 O FAZER DA MÚSICA PARA A CENA..... **46**
2.1 A COMPOSIÇÃO DA TRILHA SONORA PARA O ESPETÁCULO..... 46
2.1.1 Descrição das Músicas (CD do Espetáculo)..... 56
2.2 A LENDA..... 62
2.3 AS SOMBRAS..... 67

3 A RECEPÇÃO DA MÚSICA NA COMPOSIÇÃO DE *O PÁSSARO DO SOL* **73**
3.1. A VISÃO DA DIRETORA..... 73
3.1.1 A VISÃO DO ATOR-ANIMADOR..... 85

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....**95**

REFERÊNCIAS **99**

GLOSSÁRIO.....**104**

APÊNDICES **122**

ANEXOS **157**

INTRODUÇÃO

O uso de trilhas sonoras em espetáculos teatrais é fato registrado desde a Antiguidade, como expõe Livio Tragtenberg (1999, p.17):

> É importante ter em mente que hoje a chamada música aplicada ou trilha sonora, que designo genericamente como música de cena, é o resultado de uma tradição que remonta aos primórdios da expressão artística humana. Ela se insere numa tradição que no ocidente, já mesmo antes dos dramas gregos, dramatizava temas retirados do Antigo Testamento.

Há relatos de que as mais remotas manifestações teatrais já utilizavam som e efeitos sonoros. Reuniões tribais ritualísticas (e que podem ser consideradas parte do domínio da etnocenologia), como festas de colheita, ritos da primavera e funerais, eram acompanhadas, na maioria das vezes, por instrumentos membranofones[1]. O drama da Idade Média, em uma evolução que durou aproximadamente quatro séculos, experimentou muitas convenções que se tornaram lugar comum no teatro renascentista italiano e inglês. Na *Commedia dell'arte* a música colaborava com a ação e havia interferência musical antes e depois da peça, e o teatro elisabetano já incluía música ao vivo, acompanhando canções ou acentuando a atmosfera de uma cena.

Atualmente, a exploração das múltiplas possibilidades da trilha sonora pode ser considerada uma forte tendência no panorama internacional das artes do espetáculo no mundo contemporâneo. Por exemplo, espetáculos de circo que, com mais que uma orquestra tradicional, experimentam outras formações musicais e tecnológicas, em estreita associação com diversos usos da iluminação e da virtuose musical, seja com o uso de trilha sonora executada ao vivo, como no caso do *Cirque du Soleil*, seja com trilha sonora gravada, como no caso do *Circo Tihany*. Do mesmo modo, artes do espetáculo mais associadas diretamente à música ao vivo em espaços especiais, como a dança e a ópera, têm explorado seu repertório musical, sempre revisto e renovado, sobretudo pelos concertos musicais. Mas talvez seja no teatro (com destaque para o teatro de animação), arte do espetáculo menos explicitamente associada à música, que se tenha revelado essa tendência de exploração da trilha sonora, inclusive também musical.

---

[1] Categoria de instrumentos que produzem o som através da vibração de membranas distendidas, como os tambores.

Os profissionais da música de concerto, da ópera e da dança têm produzido farto material de pesquisa, gerado a partir dos *corpora* de partituras, dramaturgias e coreografias consolidados historicamente. Mesmo sobre o novo circo, começam a aparecer registros e estudos, mas, sobre o teatro, que já tem até motivado investigações acadêmicas, há pouca produção. Já, particularmente sobre o de animação, até o presente, não encontrei nenhuma pesquisa específica nos bancos de tese da CAPES e da ABRACE[2].

Assim nasceu a presente pesquisa, que teve por objeto um espetáculo de teatro de animação de personagens antropomórficos e zoomórficos, do GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS, do qual tenho feito parte já há 13 anos, como músico convidado e, depois, integrante permanente, em Salvador, Bahia, Brasil. O grupo tem-se destacado pela boa receptividade de público e crítica, com diversas premiações em nível local e nacional, além de excursão internacional, e representa bem a tendência contemporânea de exploração e experimentação expressiva da trilha sonora.

Considerei que a análise reflexiva sobre o processo de criação da trilha sonora que compus para um dos nossos espetáculos, mais exatamente *O Pássaro do Sol* (vencedor do Prêmio Braskem de Teatro 2010, na categoria Melhor Espetáculo Infanto-Juvenil, tendo também recebido a indicação de Melhor Direção Musical, na Categoria Especial), poderia constituir uma contribuição para o desenvolvimento das artes do espetáculo na Bahia, onde o grupo tem mantido constante produção, reconhecida e premiada. O meu envolvimento com o GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS me permitiu o exercício da competência única de já dispor de acesso a importante conjunto de informações, que puderam se constituir em *corpus* desta pesquisa na área das artes cênicas.

O desejo, por outro lado, de ampliar minhas vivências de criação de trilhas sonoras com outros grupos teatrais, que motivou, em parte, o presente trabalho, se beneficiou, portanto, da compreensão de uma experiência já realizada, ainda que apenas no âmbito do teatro de animação.

A trilha sonora está presente em espetáculos de sombras ou bonecos no Oriente. Em Bali, a cena é acompanhada pelo quarteto de metalofones *gendèr*[3]. Na tradição *bunraku* japonesa, é o *shamisen* que marca o ritmo da narrativa. Com bonecos inspirados no *bunraku* e

---

[2] Por exemplo, nas publicações de trabalhos apresentados na ABRACE, a expressão "trilha sonora" aparece apenas associada a outros tipos de espetáculo, de teatro e de dança (três ocorrências mais explícitas, dentre as quais a dissertação de mestrado *Trilha sonora ou não: eis a questão,* de Marcos Chaves, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRGS). No banco de teses da CAPES, foram exibidos 89 resultados, nenhum específico para teatro de animação.

[3] *Gendèr* significa metalofone e *gendèr wayang* é a expressão completa para nomear o conjunto que acompanha o teatro de sombras balinês. *Wayang* quer dizer boneco. Logo, *gendèr wayang* – metalofones para bonecos.

sombras inspiradas no teatro balinês, o GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS segue a linha de cena/narrativa intimamente interligada à música, o que espelha os modelos orientais mencionados, tanto pela presença quase contínua do elemento sonoro/musical, quanto pela natureza preponderantemente acústica dos instrumentos musicais utilizados, como violino, flautas, percussão, apitos, chocalhos e sinos, além do canto. Com frequência, o texto é muito reduzido na cena e é justamente aí que a música se metamorfoseia na voz e espírito dos personagens ou traduz a ambientação emocional da situação dramática. Nos anos em que trabalhei como compositor para o GRUPO*,* aprendi a explorar e adaptar esse modelo de construção musical às necessidades deste, e, nesta pesquisa, analisei e descrevi esse diálogo. As seguintes questões nortearam a minha análise reflexiva:

– Como se deu o processo criativo da trilha sonora para o espetáculo de teatro de animação *O Pássaro do Sol*, do GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS?

– Qual foi o impacto da inclusão da trilha sonora no processo de representação do espetáculo?

Lívio Tragtenberg (1999, p.21) afirma:

> A música de cena é um poderoso meio de narrativa, resultado de um repertório específico desenvolvido a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual. De início, podemos reconhecer a sua dupla identidade como veículo de símbolos abstratos e referenciais, ação que encontra na abstração e na associação os seus espaços de imaginação sensorial.

Essa explicação sugere que a música de cena só se estrutura plenamente no contato do elemento musical com o texto dramatúrgico (o verbal) e a interpretação dos atores-animadores (o gestual). É com a interação desses componentes, no fazer musical para o teatro, que surge esse repertório específico de som vinculado à imagem e à ação, visto que há a necessidade de significar a música a partir do que pedem o texto e a cena, cabendo ao compositor investigar materiais sonoros (como instrumentos, timbres e efeitos), criar melodias, harmonias e ritmos, referenciando-os com o imaginário do espectador que terá a sua leitura individual da proposta cênica. A música pode determinar o gesto, a manipulação, assim como o que acontece na manipulação pode levar o compositor a adaptar uma frase melódica ou um ritmo ao conteúdo e significado da cena. Do contrário, tratar-se-ia de música para escuta, desprovida da preocupação com essas inter-relações.

Roberto Gill Camargo (2001, p.101) diz que "[...] no teatro, o som não é apenas um elemento que traz informações sobre tempo, espaço e ação, mas é também um elemento expressivo". É um fato em que, muitas vezes, a trilha sonora é usada de maneira ornamental,

ora como paisagem sonora, ora como atmosfera e também como disparador emocional[4] como quando, por exemplo, se quer aumentar a carga dramática da cena, elevando o volume da música ou introduzindo um acorde dissonante que incomoda ou angustia o espectador (é o que acontece na famosa cena da ducha do filme *Psicose* de Alfred Hitchcock, de 1960, se transpusermos essas afirmações para o universo do cinema). Outras vezes, ela conta a história junto com a cena, quando simboliza um personagem ou uma situação através de um **Leitmotif**[5], como acontece na ópera, ou seja, quando a sua construção se baseia na própria construção dos personagens e momentos-chave de um espetáculo. Procurei, justamente, explorar a função dramatúrgica da trilha sonora, ao não considerá-la apenas como elemento ornamental de uma realidade cênica, pois a música, por si, tem a capacidade de convencer e narrar, além de servir de adorno ou fio condutor de emoções.

Uma música pode nos trazer tristeza ou alegria, independentemente de estar associada ao teatro, porém, na cena, ela potencializa a ação dramatúrgica, na medida em que participa da história, como, por exemplo, ao utilizar sons harmônicos de um violino para criar uma atmosfera de sonho, fantasia ou devaneio ou mesmo simbolizar o mundo psicológico de um personagem mentalmente transtornado. Mesmo na ausência do personagem que encarna essa música assim tecnicamente (no sentido de que criada propositadamente para atingir um objetivo, no caso, aqui, dramático) pensada, quando ela entra no contexto cênico, representa e personifica esse personagem, e isso pode ser considerado como o que proponho ser uma dramaturgia musical. Em *O Pássaro do Sol*, o som, no caso a trilha sonora, não apenas decorou a cena, mas também participou ativamente na criação da dramaturgia ao intensificar, compactar, contrastar ou comentar musicalmente a trama e/ou as ações cênicas do espetáculo.

Também tencionei, com esta pesquisa, além de afirmar a função dramatúrgica da trilha sonora e deslocá-la do seu lugar supostamente ornamental num espetáculo, confrontar o meu conceito de função e uso da música no teatro de animação com o conceito formulado pela diretora do espetáculo, Olga Gomez, e de um dos atores-animadores, Fábio Pinheiro, eleito pela sua experiência e maior tempo no grupo. Ademais, minha opção de trabalhar com essa temática também refletiu a necessidade que senti em contribuir com a produção de conhecimento sobre o processo de criação de dramaturgia sonora para teatro de animação, mais especificamente.

---

[4] Em inglês, o substantivo *underscoring*: destaque (tradução minha) ou o verbo *underline*: sublinhar (tradução minha) definem essa situação mais precisamente que em português.

[5] As palavras em negrito são termos musicais, explicados no Glossário que se encontra no final da dissertação.

O GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS ou A RODA TEATRO DE BONECOS foi criado em 1997, pela iniciativa de quatro artistas: Olga Gómez, Marcus Sampaio, Stella Carrozzo e Fábio Pinheiro. Sua trajetória inclui viagens de pesquisa e participação em diversos festivais internacionais, como o *Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Olinda* (1999), o *5th Toy Theater Festival* em Nova Iorque (2000) e o *XI Festival de Teatro de Bonecos* (2001) em Curitiba, Paraná. O grupo é detentor de várias premiações, de 2000 a 2012, como, entre outros, o Prêmio Copene de Teatro 1999, o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, recebido por quatro anos: 2006, 2007, 2009 e 2012, e o Prêmio Braskem de Teatro 2010, na categoria de melhor espetáculo infanto-juvenil, pela peça *O Pássaro do Sol*, de bonecos e sombras.

Um momento lembrado com muito carinho pelo grupo foi o contato estabelecido com a doutora e professora da Universidade de São Paulo (USP), Ana Maria Amaral, durante um curso por ela ministrado na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Esse encontro de cinco pessoas com interesses e aspirações artísticas comuns pode ser considerado um marco na trajetória do A RODA TEATRO DE BONECOS, e Olga comentou que o contato com Ana Maria Amaral "permitiu entender que há um lugar de saber e estudo dentro do teatro de animação, toda teoria permite que seja aceita ou não, mas é um antes e depois" (Salvador, entrevista em 3/7/2013).

Em 2008, a *troupe* participou do projeto *Palco Giratório*, percorrendo 15 Estados numa turnê nacional com a montagem *Amor & Loucura*, a convite de Ana Paolilo, gestora do Teatro SESC Pelourinho, em Salvador, Bahia.

A RODA também tem promovido atividades didáticas como a *Oficina de Animação* (2007) e o *Laboratório de Teatro de Sombras* (2010), ambos através do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, compartilhando, assim, a experiência adquirida em sua pesquisa, laboratórios, ensaios e apresentações ao longo dos anos. O repertório do A RODA TEATRO DE BONECOS se constitui de cinco montagens: *Histórias da Caixa* (1998), *A Cobra Morde o Rabo* (1999), *O Combate* (2000), *Amor & Loucura* (2006) e *O Pássaro do Sol* (2010). Os primeiros quatro espetáculos utilizam a técnica da manipulação direta e o último, a linguagem do teatro de sombras. Atualmente Olga Gómez e Marcus Sampaio estão à frente da companhia na organização das oficinas e produção dos espetáculos.

A música de cena sempre esteve presente na minha vida, antes mesmo de iniciar oficialmente os meus estudos musicais. Quando criança, costumava assistir pela televisão, no antigo programa *Concertos para a Juventude*, exibido somente aos domingos, à montagem do balé *O Lago dos Cisnes* com solistas e corpo de baile do *Teatro Bolshoi*, e me encantava com

a perfeita simetria entre a música de Tchaikovsky e a dança. Creio que nesse momento, sem ter consciência do fato, se iniciou o meu caminho na criação de trilhas sonoras, cuja concretização se daria muitos anos mais tarde, quando fui convidado pelo GRUPO A RODA[6] para tocar no espetáculo *A Cobra Morde o Rabo*, em 2000. Nessa época, já era violinista profissional e músico efetivo da Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA), que me proporcionou tocar em vários espetáculos de cena com música, como óperas e até mesmo, quem diria, com o *Balé Kirov e o Balé Bolshoi*!

Através do Maestro João Omar[7], autor da trilha sonora de *A Cobra Morde o Rabo* (1999) para violino e percussão, fui introduzido no GRUPO A RODA para substituir o violinista então em exercício. De João Omar executei também, um ano depois, a trilha do espetáculo *O Combate* (2000), para violino solo. *Amor & Loucura* (2006) já teve a música composta por mim e, em 2010, escrevi a trilha sonora (gravada em estúdio para ser utilizada no espetáculo) de *O Pássaro do Sol,* que me despertou o desejo de empreender a presente pesquisa. A experiência adquirida como compositor de música de cena contribui imensamente para minha carreira como músico, pois me brinda com uma percepção global, não somente aural[8] a respeito de uma manifestação sonora, seja ela musical ou apenas acústica.

Hoje, além de perceber e poder analisar as várias *nuances* em música, sinto dispor de habilidades a mais: a de traduzir em sons as imagens de uma cena e, em sentido inverso, também estimular o espectador a criar imagens mentais a partir da música, quando escrevo uma trilha. Além disso, o trabalho em equipe, mais intenso no teatro, me proporcionou uma nova compreensão acerca do processo criativo, porque, no GRUPO A RODA, as decisões são tomadas em conjunto, o que confere aos artistas um maior exercício da tolerância e uma mais acurada capacidade de análise dos problemas que podem surgir durante a preparação de uma montagem. Assim, a curva que me desviou do caminho da música me levou a um destino feliz: graças à experiência com o teatro de animação do GRUPO A RODA, transformei-me em um novo artista, um artista mais versátil, mais atento e com maior consciência estética.

Sou, dos cinco filhos de Walter Smetak[9], o caçula e o único a ter trilhado o caminho da música profissionalmente. Muitas vezes, escutei-o discorrer sobre o poder místico do som

---

[6] A partir daqui, para maior fluidez da escrita, utilizarei GRUPO A RODA ou simplesmente A RODA quando me referir a essa companhia.
[7] João Omar é filho do músico e pesquisador Elomar.
[8] Verbete que passou para o inglês do latim *auris*, "que pertence aos ouvidos". Apesar de já ser muito utilizado por nós na acepção de "auditivo", ainda não consta nos dicionários de língua portuguesa.
[9] Anton Walter Smetak (1913-1984): violoncelista, compositor e pesquisador suíço, naturalizado brasileiro. Smetak explorava a relação do som com a espiritualidade. Criou mais de cem instrumentos musicais não tradicionais. Escreveu livros, peças de teatro e coreografias.

e como, com os seus alunos, explorava a transformação espiritual que a experiência sonora poderia efetuar no homem. O entendimento musical, para Smetak, era metafísico e transcendia a análise técnica e estrutural da música. Suas práticas, mais voltadas para o fenômeno do som em si, com os novos instrumentos que criou (inclusive alguns coletivos e performáticos, como *A Grande Virgem*, uma flauta para ser tocada por 22 pessoas) e a extensa utilização do sistema de **microtons**, propunham um despertar, a construção de uma nova visão do fazer musical. Analogamente, a música de cena também propõe uma nova aproximação, na medida em que pode suscitar emoções a partir de estímulos sonoros, frases ou períodos musicais aliados à imagem, pois sem ela não se completa, e essa foi a razão pela qual escolhi o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) para elaborar esta dissertação, pois a música do *Pássaro do Sol* foi concebida para a cena e lhe cabe a possibilidade de ser apenas escutada, mas lhe faltaria sua contraparte, seu *alter ego*, a imagem. Jean-Jacques Lemêtre reitera essa opinião quando fala sobre a música que compõe para o *Théâtre du Soleil*:

> Há uma verdadeira pressão do público, que compra o disco em parte para poder lembrar-se do espetáculo, mas acho que, no disco, falta algo fundamental, falta o solista. Falta o ator. É como se a gente escutasse a 5ª de Beethoven sem a parte superior dos violinos. (apud PICON-VALLIN, 1995, p. 9, tradução minha).[10]

No teatro de animação do GRUPO A RODA acontece o mesmo, música e imagem trabalham em duo, como se a imagem fosse a primeira voz e a música a segunda, mas ambos movimentam-se em contraponto, complementando-se e invertendo os papéis, em um diálogo mais dinâmico que a simples relação melodia/acompanhamento.

A busca de materiais que servissem como guia para a minha pesquisa me levou a autores que descrevem o processo de criação de trilha sonora para teatro e audiovisual, mas não encontrei trabalhos específicos para trilha em teatro de animação. Assim, constatei certa carência de referências nesse âmbito. Felizmente, no universo da música para cena com atores, deparei-me com três autores que se revelaram fundamentais para a minha pesquisa. São eles: Livio Tragtenberg, Roberto Gill Camargo e Jean-Jacques Lemêtre.

Livio Tragtenberg é um compositor experimental e saxofonista brasileiro, nascido em São Paulo. Escreve música para teatro, vídeo, cinema e instalações sonoras. Seu catálogo

---

[10] "Il y a une vraie pression du public qui achète le disque em partie pour pouvoir se rappeler le spectacle, mais je pense que dans le disque, il manque quelque chose de fondamental, il manque le soliste. Il manque l'acteur. C'est comme si on écoutait la Cinquième de Beethoven sans la partie supérieure des violons".

inclui várias obras instrumentais, sinfônicas, eletroacústicas e também ópera. É autor dos livros *Artigos Musicais* e *Música de cena* (Editora Perspectiva) e *Contraponto,* publicado pela EDUSP. Foi professor de composição musical no Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), na Universidade Livre de Música (ULM) e na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)[11]. Em seu livro *Música de Cena* (1999), Tragtenberg discorre sobre a música como instrumento de dramaturgia, o que nega a suposta neutralidade da intervenção do compositor ao criar música para espetáculos teatrais, ou mesmo diversas outras linguagens, como cinema, televisão, vídeo e mídias eletrônicas. Através de exemplos tirados de sua própria experiência e aliando, de modo inseparável, teoria e prática, aborda o conjunto de elementos que possibilitam uma ressignificação do material musical ou de sonoplastia em favor de um novo produto, a música de cena, que age no espetáculo de maneira global, utilizando como referência além dos conteúdos do texto, outras dimensões, como explica:

> Não basta à música de cena ilustrar uma situação dramática a partir dos elementos fornecidos pela narrativa verbal. É preciso que ela explore os diferentes ângulos e que interfira com suas qualidades específicas na encenação como um todo, operando basicamente com os parâmetros de espaço e tempo, densidade e velocidade da cena e, finalmente, na curva dramática. De forma que sejam identificadas e exploradas de maneira diagonal as diversas camadas que compõem o fenômeno cênico. (TRAGTENBERG, 1999, p.22).

Tragtenberg (1999) também aborda o aspecto multifuncional que começou a se infiltrar no trabalho do compositor a partir do ponto em que direciona a sua criação para a cena, transformando a sua linguagem criativa e desempenhando novos papéis como os de intérprete ao executar sua própria trilha, produtor musical ao prover o material (técnico e humano) necessário para a realização de sua música, dramaturgo sonoro quando cria música direcionada para a cena em colaboração e cooperação com o diretor teatral, numa concepção outra que a música para deleite dos ouvidos e *sound designer*[12], função que se mescla com a de operador de som quando, além de criar a dramaturgia sonora, também opera o som durante a produção e apresentações do espetáculo. Para mim, esse aspecto é muito significativo, uma vez que, durante o processo de criação da trilha sonora do *Pássaro do Sol,* me encontrei em semelhante situação.

---

[11] Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Livio_tragtenberg >. Acesso em: 23 maio 2012 às 22h10min.
[12] Desenhista de som (tradução minha).

Roberto Gill Camargo é professor da Universidade de Sorocaba, diretor teatral e dramaturgo. Publicou os livros *Sonoplastia no Teatro* (1986), *A Função Estética da Luz* (2000) e *Som e Cena* (2001). Apaixonado pelo cinema, Camargo conta em seu livro *Som e Cena* (2001) como as imagens e as trilhas sonoras dos filmes a que assistiu, principalmente na década de 60, fazem parte do seu histórico e, quando começou trabalhar com teatro, por volta de 1967, manteve a influência do cinema nas suas produções, sobretudo na iluminação e na sonoplastia. *Som e Cena*, além de fazer uma abordagem histórica do uso do som no teatro e examinar como acontece a percepção do elemento sonoro na cena, oferece amplo material de reflexão e análise no que concerne à utilização do som e da música em um espetáculo, seja como referência, seja como expressão, e dá várias amostras desse emprego de música e sonoplastia, muitas delas oriundas da própria experiência prática do autor.

Jean-Jacques Lemêtre é multi-instrumentista e cria a música para o *Théâtre Du Soleil*:

> Ainda criança, Jean-Jacques Lemêtre aprendeu a tocar, sozinho, vários instrumentos. Aos 12 anos de idade se apresentava com bandas parisienses de rock, cantava e tocava saxofone e clarinete. Ele aborda períodos e estilos da música através do contato direto com certos instrumentos típicos no intuito de alcançar um entendimento profundo, "vindo de dentro", pode-se dizer. Paralelamente, começou um vasto e abrangente treinamento acadêmico, englobando canto gregoriano na Academia de Loretto, clarinete, saxofone, composição e construção de instrumentos musicais no Conservatório de Paris, e graduou-se com muitas honras. (LEMÊTRE, 2013[13]).

Em 1979, uniu-se a Ariane Mnouchkine[14] no *Théâtre du Soleil*, com a tarefa de compor a música para a montagem *Méphisto*, daquela companhia. Essa parceria tem durado até os dias de hoje e é impossível dissociar o nome de Jean Jacques Lemêtre do *Théâtre Du Soleil*. Foi nesse ambiente que Lemêtre encontrou o campo para dar o melhor de si no tocante à invenção e experimentação musical. Seu processo de composição para a música do *Théâtre Du Soleil* é único. Jean-Jacques Lemêtre não procura copiar estilos e tradições, antes, sim, inspira-se neles e os transpõe, colecionando instrumentos do mundo inteiro e criando outros tantos inspirados na Antiguidade ou mesmo modernos, e revela a sua percepção sem a preocupação de estabelecer moldes ou definições. Para Lemêtre, o que vale é a essência, a origem.

---

[13] Jean-Jacques. Biography. In: JEAN JACQUES LEMETRE: *Les Mille et*... Instruments. Disponível em: < www.artworksberlin.de/englisch/Lem%EAtre/index.html >. Acesso em: 14 fev. 2013 às 12h39min. Tradução minha.

[14] Ariane Mnouchkine é fundadora do *Théâtre Du Soleil*.

Pela sua grande importância no âmbito do teatro de animação, seja como pesquisadores, seja como encenadores, cito ainda dois nomes: Ana Maria Amaral e Valmor Beltrame, pois, ainda que a trilha sonora seja o foco deste trabalho, a construção e idealização de espetáculos de animação, como as experienciadas e exploradas por esses autores, apresentam-se como contraparte cênica, indissociável do processo de criação musical.

Ana Maria Amaral é referência em teatro de animação no Brasil. Professora titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), orienta pesquisas ligadas ao teatro de bonecos, teatro de animação, teatro de objetos e teatro de imagens, domínios nos quais tem contribuído solidamente, sobretudo como difusora das novas tendências no teatro de formas animadas. Sua tese de doutoramento é considerada como um dos maiores levantamentos em língua portuguesa sobre a interconexão das formas animadas. Por volta de 1970, fundou o grupo O CASULO – BonecObjeto (do qual permanece como diretora até hoje), detentor de vários prêmios pela excelência de seus espetáculos: *Fantoches e Fantolixos* (Troféu Mambembinho), *Palomares* (Prêmios Mambembe e Governador do Estado), *Zé da Vaca* (Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, APCA) e *Dicotomias-Fragmentos Skizofrê* (Prêmio no Festival Internacional de Praga), entre outros. Seus livros *Teatro de Formas Animadas* (São Paulo, Edusp, 1993), *Teatro de Animação* (São Caetano do Sul – SP, Ateliê Editorial, 1997) e *O Ator e seus Duplos* (São Paulo, Edusp, 2002) são referências fundamentais para todos os que se dedicam ao teatro de formas animadas, seja com objetos, seja com imagens.

Valmor Nini Beltrame é professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), no Mestrado e Doutorado em Teatro, desde 2002. Professor de Teatro de Animação daquela universidade há mais de vinte anos, também é o organizador do Seminário de Pesquisa sobre Teatro de Formas Animadas em Jaraguá do Sul, Santa Catarina, desde 2004. Beltrame tem formação em Filosofia pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul) e é Mestre e Doutor em Teatro pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com especialização no Institut International de la Marionnette, na França, em 1982. É também editor da *Móin-Móin*: *Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, criada em 2005. Organizou livros importantes para o teatro de animação como: *Teatro de Bonecos: Distintos Olhares Sobre Teoria e Prática* (Florianópolis: Udesc, 2007) e *Teatro de Sombras: Técnica e Linguagem* (Florianópolis: Udesc, 2005). Entre suas publicações, constam: *Poéticas Teatrais: Territórios de Passagem* (Florianópolis: Desing Editora/Fapesc, 2008) e "O Ator no Boi-de-Mamão: Reflexões sobre Tradição e Técnica" (artigo em *Móin-Móin*, n.3 Jaraguá do Sul, Scar/Udesc,

2007), além de inúmeros outros artigos. Sua pesquisa aborda as diversas formas de teatro de animação e sublinha a figura do ator-animador no teatro de hoje. Beltrame contribui para a divulgação e compilação histórica sobre teatro de marionetes popular no Brasil como o Boi-de-Mamão, Mamulengo, entre outras tradições. Também investiga as transformações que os espetáculos de teatro de animação no Sul do Brasil sofreram nos últimos anos, quais aspectos e procedimentos permaneceram e quais foram deixados de lado.

Outros autores contribuíram significativamente para esta pesquisa, como: José Miguel Wisnik na história da música, Robert Jourdain no domínio da psicoacústica, Daniel Barenboim e Patrice Chéreau na ópera wagneriana. Béatrice Picon-Vallin com suas entrevistas à trupe do Théâtre du Soleil e escritos no âmbito da teatrologia.

Também encontrei trabalhos acadêmicos significativos no domínio da música para a cena, entre os quais as dissertações de mestrado de Davi de Oliveira Pinto e Marcos Chaves e a tese de doutorado de Jacyan Castilho.

Com base nas teorias de Livio Tragtenberg, Roberto Gill Camargo e Jean Jacques Lemêtre quis demonstrar paralelos entre as concepções/criações de música para cena desses artistas e minha própria dramaturgia sonora, analisando as soluções musicais ou de sonoplastia que julguei mais adequadas à utilização para a cena de teatro de animação durante o período de criação da trilha do espetáculo *O Pássaro do Sol*, do GRUPO A RODA. Adicionalmente, apoiado no pensamento de José Miguel Wisnik, Robert Jourdain, Daniel Barenboim e Patrice Chéreau, tentei reafirmar a importância da música como elemento de dramaturgia e de catalisador de emoções, dando exemplos de vários de seus recursos técnicos e, às vezes, ressaltando também aspectos históricos.

As entrevistas me permitiram colher impressões da diretora do espetáculo, Olga Gómez e do ator-animador Fábio Pinheiro[15], de como foi, na sua percepção, o processo de criação da música para *O Pássaro do Sol*, ou seja, como cada um recebeu e interagiu com a informação musical proposta pelo diretor musical, qual foi o papel da trilha na dramaturgia. Além disso, as entrevistas serviram como ferramenta indispensável para rememorar a feitura não apenas da trilha, mas também do espetáculo e estabelecer uma sequência cronológica das ações empreendidas para se atingir um resultado global meritório.

– Organização:

No Capítulo 1, demonstro paralelos do meu processo de criação com os conceitos elaborados por Livio Tragtenberg, Roberto Gill Camargo e Jean Jacques Lemêtre. Também

[15] Fábio Pinheiro é ator-animador e trabalhou, anteriormente, em outras montagens d'A RODA, com bonecos.

argumento acerca do poder da música sobre o espectador, como ela induz a um sentimento, um estado de espírito.

No Capítulo 2, examino os elementos técnicos musicais para a construção da dramaturgia sonora de *O Pássaro do Sol*, ou seja, como se deu o processo criativo, o fazer a trilha. Dialogo com Mircea Eliade ao abordar o conteúdo mítico da lenda. Com Ana Maria Amaral, tento relacionar a lenda e a consciência histórica do brasileiro com relação ao indígena. No tocante às sombras, procuro estabelecer correspondências entre a Indonésia, sua religião e cultura, com o sincretismo e a cultura afro-baianos.

No Capítulo 3, a partir das respostas obtidas com o questionário, relato a visão da diretora e de um ator-animador acerca da inclusão da trilha sonora no espetáculo *O Pássaro do Sol*, como e em que sentido a música transformou o espetáculo. Abordo, ainda, o impacto ao receber a trilha.

Nas Conclusões, verifico a função dramatúrgica da trilha sonora do espetáculo *O Pássaro do Sol*, ao confrontar as teorias encontradas no diálogo com os autores e as respostas obtidas no questionário, ou seja, com a visão da diretora e de um dos atores-manipuladores. Também reflito sobre a possibilidade de futuros desdobramentos, propondo a continuidade da pesquisa num futuro doutoramento, além de registrar a importância da pesquisa em descobrir a metodologia do meu próprio processo criativo

Consta, ainda, desta dissertação, um pequeno Glossário de termos técnicos utilizados na trilha sonora do espetáculo *O Pássaro do Sol*, mencionados na pesquisa. Tais termos aparecem destacados em negrito no texto deste trabalho.

Nos Apêndices, encontram-se: o *Memorial descritivo* do curso; fotografias dos instrumentos utilizados; partituras (esboços) e CD da trilha sonora.

Nos Anexos, estão: fotografias do espetáculo; o DVD do espetáculo *O Pássaro do Sol*; o livro produzido no projeto.

1 A FUNÇÃO DRAMATÚRGICA DA MÚSICA

1.1 A MÚSICA QUE PARTICIPA DA CENA

No contexto das artes do espetáculo, música e cena dialogam em diferentes formas: no balé clássico, a música traça o caminho da dança, contínua e indissociavelmente, tanto que, ao mencionarmos *O Lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky, muitas vezes pensamos de imediato na música e, em seguida, no bailado. No circo, a música anuncia as entradas e sublinha momentos de tensão e perigo, como no número do atirador de facas, onde o rataplã do tambor faz o nosso coração palpitar com o mesmo furor. Numa peça, a trilha sonora, além de criar climas ou servir de terreno sonoro sobre o qual a ação decorrerá, participa do drama, contando a história junto com a cena. Trilha sonora é um termo que tende a qualificar diferentes processos: pode designar pesquisa sonora, sonoplastia, composição musical, repertório, ambientação, desenho de som, paisagem sonora, textura sonora e até mesmo coletânea de materiais musicais e/ou de sonoplastia para utilização em um espetáculo. Há, em todos esses termos, certo distanciamento da função dramatúrgica da música para a cena. O termo "música de cena", utilizado por Livio Tragtenberg (1999), se aproxima mais de uma definição de música relacionada com o teatro. Neste trabalho, apesar de utilizar a palavra "trilha" ou a expressão "trilha sonora", tenho uma preferência pelo termo "dramaturgia sonora", já mencionado por Camargo (2001), ao discorrer sobre a inter-relação, no palco, da música com os diferentes elementos que compõem um contexto cênico, sobretudo quando me refiro ao meu próprio processo de criação da trilha para *O Pássaro do Sol*. Tragtenberg (1999) também define o compositor de cena como "o dramaturgo do som", o que reforçou a minha inclinação para o conceito adotado. Em *O Pássaro do Sol*, apesar da sonoplastia ter sido utilizada em menor grau com relação à música, pela própria linha estética e preferências do GRUPO A RODA, ela esteve presente em momentos importantes e, por isso, julguei que o termo "dramaturgia sonora" revela-se mais apropriado quando se abordam os processos de criação da trilha para esse espetáculo, pois engloba a música e os eventuais efeitos ou interferências de caráter extramusical utilizados na montagem.

Assim como o conceito de trilha sonora adquiriu inúmeras significâncias, num processo semelhante, o trabalho do compositor também se atualizou, e ele passou, ao longo dos anos, a acumular funções como as de técnico de som, intérprete, produtor musical e desenhista de som, entre outras, como explicado na página 13 deste trabalho. Tragtenberg (1999, p.38) aborda essa multiplicidade ao explicar que "[...] no ato da composição já são levados em conta elementos como o desenho no espaço acústico, o tipo de equipamento para a sonorização desse espaço e as funções desejadas, e ainda um planejamento da produção musical [...]". Contudo, deve-se ter em mente que a responsabilidade primordial do compositor de uma dramaturgia sonora seria tomar decisões artísticas que construam a base da atmosfera aural de toda a produção, atmosfera esta que possa dialogar com a cena de maneira convincente. Para isso, música, silêncio e sonoplastia devem obedecer a critérios estéticos específicos como, entre outros, a escolha dos instrumentos musicais que serão utilizados, uma linha melódica que se relacione com a temática da montagem, uma dimensão sonora apropriada ao espaço cênico, onde se deve colocar música, onde deve haver o silêncio. Tragtenberg (1999, p.26) sugere que "[...] é preciso então, desde o início, localizar e conceituar *tempo*, *espaço* e *função* que o som e a música irão desempenhar na encenação [...]". Isso significa que é de suma importância considerar o contexto histórico, geográfico e étnico da montagem, assim como que finalidade terá a música, se representará diretamente os personagens (associando-se com eles sempre que aparecem) ou não e, se representam diretamente, quais os instrumentos mais adequados para isso. Consciente desses aspectos, para *O Pássaro do Sol*, cujo texto de Myriam Fraga conta uma lenda indígena brasileira, escolhi instrumentos musicais que fizessem recordar o mundo amazônico: apitos, chocalhos e guizos provenientes do Norte do Brasil, flautas doces soprano e contralto (pelo seu timbre suave) e percussão de pequenas dimensões como pau de chuva e alguns brinquedos sonoros, além das palmas e batidas dos pés no chão. O ambiente sonoro assim idealizado reafirmou o contexto de brasilidade, e o tônus da música, de natureza predominantemente atemporal, sem referências estilísticas definidas, combinou com o tempo mítico da lenda, mais voltado para uma genealogia primordial dos acontecimentos que a uma cronologia deles.

Há diversas maneiras de abordar a criação de uma dramaturgia sonora. No que diz respeito à música, ela pode ser moldada em um padrão reconhecível ou totalmente inventada pelo compositor. Diz-se que toda música é derivante. Isto significa que uma obra musical, produzida anteriormente, é fonte de inspiração para outra música, concebida em outro momento da história. Por exemplo: na produção musical de Heitor Villa-Lobos há muito do pensamento e arquitetura musical de Johann Sebastian Bach. Intencionalmente ou não, é

possível criar uma dramaturgia sonora no estilo de Mozart, Vivaldi ou Debussy. O que a fará única é não apenas a sensibilidade artística do compositor como também a precisão com que se encaixa no momento cênico. É imprescindível determinar que música ou elementos sonoros representam a realidade que se deseja atingir na cena (sobretudo na imagem, no caso do teatro de animação). Música em excesso ou com muitos elementos distrai o público e interfere na compreensão do momento dramático, onde sua função seria justamente auxiliar o entendimento do humor, ambiente, época, lugar ou situação em questão, sem perturbar o espectador. Camargo (1999) observa que a emoção da música não deve superar a cena, enfraquecendo o drama e incorrendo na pieguice melodramática. Por outro lado, uma música pobremente concebida causaria sensação de incompletude. O que enriquece uma dramaturgia sonora é o quanto ela está, artística e esteticamente, pensada para os padrões da montagem que irá acompanhar. Com relação à música de cena, Lívio Tragtenberg (1999, p.22-23) afirma:

> Não basta à música de cena ilustrar uma situação dramática a partir dos elementos fornecidos pela narrativa verbal. É preciso que ela explore os diferentes ângulos e que interfira com suas qualidades específicas na encenação como um todo, operando basicamente com os parâmetros de espaço e tempo, densidade e velocidade da cena e, finalmente, na curva dramática. De forma que sejam identificadas e exploradas de maneira diagonal as diversas camadas que compõem o fenômeno cênico.

Cabe aqui ressaltar que uma dramaturgia sonora não tem por objetivo ornamentar um espetáculo, mas sim integrá-lo e pôr em valor suas qualidades, dialogando com seus elementos cênicos que, por outro lado, também complementam o sentido musical e sonoro constituindo uma experiência de enriquecimento e influência recíprocos. Como um figurino, a música veste o espetáculo de uma carga emocional que ele não teria se fosse feito sem recursos sonoros, seja de sonoplastia, seja de música composta para cena ou de ambos. A experiência teatral é global: o texto, a interpretação (no caso aqui, a manipulação), o cenário, a luz, o figurino e a música unem-se e ressignificam-se de modo a construir um todo cujos diversos elementos, em sintonia, criam um novo produto que vem a ser a cena completa. Sobre essa inter-relação de elementos Camargo (2001, p.19) relata:

> O que se sabe, de fato, é que o teatro é uma arte que utiliza vários recursos para se expressar e, que todos esses recursos, tanto os sonoros quanto os visuais (estes também advindos de outras artes, como a pintura, escultura e arquitetura) adquirem em cena uma outra configuração e requerem, do espectador, um novo olhar e uma nova escuta, não de quem vê a pintura, lê

> poesias ou ouve música numa sala de concerto, mas de quem vê e ouve teatro.

E Tragtenberg confirma na mesma direção:

> O mesmo pode-se dizer da representação sonora, uma vez que nela o elemento sonoro é um composto de diversas camadas qualitativas, cujo jogo de forças transcende as suas próprias naturezas como fenômenos acústicos, uma vez que agora está inserida num contexto narrativo para onde fluem signos de diferentes ordens. O elemento sonoro se vê envolvido com uma *função referencial* e com uma *função performativa*. (TRAGTENBERG, 1999, p. 22).

Pode-se concluir daí que a música também adquire uma nova amplitude ao se transformar em dramaturgia sonora, pois ela perde, em parte, o seu teor enquanto música para ser apenas escutada, ela também precisa ser "vista", uma vez que se relaciona com a temática da montagem, as cores do cenário e aqui, tratando-se de um espetáculo de animação, com a própria estética dos bonecos, forma das sombras e dimensão espacial do espetáculo que a trilha sonora espelha e pontua, quando considerados o tamanho dos bonecos ou sombras e o espaço cênico onde atuam. Isso pode significar que uma trilha para teatro de animação deve ter uma massa sonora menor, a fim de contribuir com a encenação e não de interferir com momentos de amplitude sonora além do necessário para essa modalidade de espetáculo, com bonecos e/ou sombras. Tragtenberg enfatiza a função da localização espacial da cena ao compor a trilha para *Hamlet*, de Shakespeare:

> [...] a música de cena busca em seu próprio texto os meios expressivos que contemplem os diferentes registros presentes nas texturas dramáticas da cena. [...] a marcha orquestral do exemplo 1 contemplou o requisito de localização espacial, através de uma instrumentação em escala com a dimensão monumental do salão palaciano [...]. (TRAGTENBERG, 1999, p.33).

Encontro aí um paralelo com a minha forma de conceber a dramaturgia sonora. No *Pássaro do Sol*, considerei a dimensão dos bonecos e sombras para escolher a instrumentação adequada, enquanto Tragtenberg levou em conta a dimensão da cena, no caso, a ambientação palaciana e utilizou o ritmo de marcha e trompas (de sonoridade potente) para traduzir a pompa da realeza.

A instrumentação da música feita para *O Pássaro do Sol* foi essencialmente acústica e delicada, produzida, como já disse, com instrumentos de timbre suave, como o violino, a viola, flautas doces, apitos, pequena percussão (chocalhos, guizos, tambor pequeno) e poucas

intervenções eletrônicas, com o propósito de acompanhar a estética do grupo que utiliza bonecos de madeira e sombras em couro, também delicados e, como os instrumentos, construídos com matérias-primas orgânicas. Os elementos musicais devem dialogar com as suas contrapartes cênicas, de modo a dar maior unidade e significado ao discurso cênico e, no caso do teatro de animação, à imagem que se apresenta na tela de projeção. No universo do Teatro de Sombras, expressão artística em que a visualidade é o principal elemento de composição, utilizo a palavra "imagem" para traduzir o que é visto na cena (imagem visual), em oposição ao que nela é ouvido. Podemos também considerar que, fenomenologicamente, a música de cena aparece[16] como imagem auditiva que completa a imagem visual, mas, ao mesmo tempo, mantém significação própria e independente. Jean-Paul Sartre (1985, p.46) expõe:

> [...] a imagem é um ato que visa na sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente através de um conteúdo físico ou psíquico que não ocorre propriamente, mas como '*representante* analógico' do objeto visado. (Grifo do autor, tradução minha).[17]

A trilha sonora como imagem auditiva proporciona a criação de imagens visuais a partir de estímulos sonoros, numa dinâmica ainda mais subjetiva, pois, por sua natureza intáctil, metafórica e onírica a música não trabalha obrigatoriamente com correspondências ou analogias entre o objeto real e o que se elaborou como caracterização posterior e *mediada* a partir desse mesmo objeto (ausente), como no caso da imagem visual. A imagem mental subjetiva criada a partir do estímulo sonoro é *imediata* e, não raro, pessoal. O espectador ouve, tem um sentimento ou sensação, e cria uma visão interna a partir da música. Ao mesmo tempo, o ouvido também solicita uma confirmação visual do que absorve em som, o que revela, na imagem auditiva, um âmago de visualidade. Contudo, por razões de praticidade, utilizo, nesta dissertação, os termos *imagem* e *música/trilha ou dramaturgia sonora* referindo-me, respectivamente, a imagem visual e imagem auditiva.

Também procurei empregar o máximo de música e o mínimo de sonoplastia. Poderia ter usado o canto de uma verdadeira ave para simbolizar o pássaro do sol, ou um apito indígena, mas preferi fazê-lo com música, através de uma pequena escala modal, seguida de

---

[16] O verbo grego *φαίνεσθαι* [pháinesthai], *aparecer*, originou o substantivo *φαινόμενον* [phainómenon], algo do mundo físico ou psíquico que se apresenta à nossa mente, consciente ou inconsciente.

[17] [...] l'image est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de '*représentant* analogique' de l'objet visé.

notas curtas em ***staccato***, no violino. Foi uma opção pessoal. Pôr alguns recursos técnicos de música, por exemplo, no acompanhamento, significa não deixar a intenção sonora tão óbvia, na superfície da música, o que talvez acontecesse se o mesmo recurso fosse utilizado diretamente na melodia. A intenção é um apelo ao subconsciente do espectador já que as imagens vêm em primeiro plano. A música intensifica a emoção oferecida pela imagem. A sonoplastia está presente em alguns momentos, sim, quando a música seria imprecisa demais ou quando a sua utilização não incorre no risco de tornar-se um clichê, excessivamente óbvio.

Neste trabalho, a ênfase é dada, sobretudo, à função dramatúrgica da trilha sonora, por ser mais significativa num espetáculo. Contudo, seria interessante, também, fazer referência a algumas outras funções da trilha sonora, a meu ver menos expressivas, mas muito presentes nas montagens de modo geral, como a função ornamental e a função emotiva, "disparadora". Daniel Barenboim comenta acerca da música de Wagner:

> Em Wagner, através dos meios sonoros, existe uma descrição dos objetos (a natureza, o rio ou a floresta), dos acontecimentos e dos personagens (a descrição de um estado de espírito). São três meios diferentes, que ele utiliza a fundo, de modo premeditado. Acho que existem momentos em que a música é a expressão mais íntima, mais profunda dos sentimentos. Mas também há momentos em que a música é puramente descritiva. (BARENBOIM, 2010, p. 101).

A cada uma dessas descrições, justamente, corresponde uma função da trilha sonora: a descrição dos objetos (natureza, rio, floresta) seria a função ornamental, funcionando como paisagem sonora, reforça a imagem, mas não necessariamente conduz a um estado emocional. A função emocional ou "disparadora" englobaria a descrição dos acontecimentos, pois já tem o artifício de induzir um sentimento como, por exemplo, quando, para provocar tensão, se tem como fundo musical de uma cena uma música com harmonia de **acorde diminuto**, que cria *suspense*. Para Camargo, o som pode criar dramaticidade, clima ou atmosfera dependendo da maneira como serão utilizados os recursos sonoros ou musicais: "Enquanto a dramaticidade sonora se obtém através de mudanças bruscas e oposições, o clima ou atmosfera sonora se consegue através do equilíbrio e da permanência" (CAMARGO, 2001, p. 122). As oposições se operam através de elementos musicais como **timbre**, **agógica** e figuração rítmica. Já a permanência seria conseguida com a escolha de um ambiente sonoro mais neutro, de caráter mais atmosférico, como a música impressionista de Debussy. A função dramatúrgica surge quando a música representa o personagem, seu aspecto psicológico, o que ele significa na cena, o **Leitmotif**. É na função dramatúrgica que a música fala pelo personagem, onde os dois são a mesma coisa. Seria impreciso dizer que a trilha do *Pássaro do Sol* foi exclusivamente

dramatúrgica. Obviamente encontramos nela também a paisagem sonora que funciona como recurso ornamental (CD[18], faixa 1) e a função "disparadora" que confere a ênfase emocional (CD, faixa 9). Essa alternância de funções é benéfica para o espectador, pois "descansa" os ouvidos e a mente. Uma trilha puramente dramatúrgica seria excessiva, pela preocupação em delinear continuamente a imagem, tornando-se fatigante para o público. Contudo, pude observar que as funções são permeáveis e pode haver um pouco da função ornamental na função disparadora e vice-versa, ou da função dramatúrgica nas outras duas, pois o processo criativo em música não acontece de modo limitativo ou restritivo. A trilha vai tomando a forma do espetáculo e, às vezes, um tema musical menos importante ganha força por causa da cena que ele emoldura, passando do ornamental ao dramatúrgico em poucos segundos.

Jourdain (1998, p.397) diz que "[...] de uma forma ou de outra, todos buscam prazer em algum tipo de música e rejeitam a música que não o proporciona", o que me faz acreditar que a música de cena tem de ser bela. É importante que ela conquiste os ouvidos do público, agindo no resultado global do espetáculo. O componente aural merece tanta atenção quanto o visual e deve haver esmero na construção de sua forma e estrutura. Contudo, para que tenha força dramatúrgica, a música deve existir sempre em função da cena, como expõe Tragtenberg (1999, p.28):

> A falta de uma operação crítica na concepção da música de cena pode resultar numa concepção geral sonora meramente decorativa (associativa), que não estabelece um jogo contrapontístico com os demais elementos cênicos, graças a um sistema fechado de signos referenciados. Dessa forma, a música – retirada de seu suporte original, a audição pura – não alcança o novo ambiente criativo em que se insere, tornando-se um espectro de si mesma.

Esse pensamento nos confirma que uma dramaturgia sonora não existe sem uma relação profunda com os outros elementos do espetáculo, sobretudo na medida em que deve estabelecer um intercâmbio com os atores-animadores (que transferirão sua elaboração da música para os personagens) e, finalmente, com o público que a recebe e transforma as informações sonoras em emoção, uma vez que a música potencializa a ação das imagens das sombras projetadas na grande tela (e no caso dos bonecos, no palco) e a percepção na plateia, ao agir contrapontisticamente com a cena. Robert Jourdain (1998, p.376) diz:

> É importante reconhecer que a música representa muitos tipos de sentimentos interiores, não apenas os abertamente emocionais. [...]. Ela pode imitar não apenas a fúria da pantera, mas também o que a pantera sente, ao

[18] Trata-se do CD (não comercializado) da trilha do espetáculo, anexado a esta dissertação.

> caminhar, pular ou galgar. Isso é feito através da duplicação dos ritmos desses movimentos, mudando a harmonia para reproduzir as tensões e liberações do corpo e fazendo a melodia seguir a geometria das ações físicas.

Essa representação de sentimentos através do recurso musical faz brotar uma emoção no espectador, pois a música nos impulsiona, naturalmente, a uma sinestesia quando associamos um som ou melodia a uma imagem transmitida no próprio espetáculo ou mesmo oriunda do inconsciente de cada um, como se essas vibrações ecoassem em nossa psique do mesmo modo que uma corda de um instrumento faz vibrar outra mais próxima, por simpatia.

O modo como concebi a dramaturgia de *O Pássaro do Sol* foi mais voltado para a estilização, ou seja, criei representações sonoras ou musicais que não fossem óbvias ou diretas para representar personagens e situações. A música, nessa concepção mais alusiva (e por isso mesmo mais permissiva no tocante à fantasia do compositor), não tem um caráter tão incidental ou representativo como, por exemplo, na música para cinema. Ela não é inserida em todas as situações ou tenta personificar cada momento. Diria que se trata de uma visão mais poética, pois a intenção é de dar pistas ao ouvinte, permitir que ele próprio elabore a mensagem musical que remete à imagem. Na cena em que Japu é iniciado nos mistérios da floresta (CD, faixa 18), mantive apenas alguns sons de animais, produzidos com voz humana. Não achei necessário pôr o som de cada fera que aparecia nesta cena, pois, além de redundante, poderia tornar-se caricato. Em outro momento, uma única pluma que cai (CD, faixa 29) representa o Pássaro do Sol e foi musicado com **tremolo** no acompanhamento da viola, para simbolizar o farfalhar de asas da ave. É desnecessário que a música da trilha seja fidedigna ao que ela remete, numa equivalência exata. Ela deve simplesmente evocar o objeto a que se refere, e a realidade é expressa através do conceito do compositor, muitas vezes numa estilização. Por vezes, a alegoria do real, a música que utiliza elementos que simbolizam, sem tentar descrever com exatidão, um personagem ou imagem, é mais interessante e eficiente que o real, como uma pintura pode ser mais sugestiva que uma fotografia, pela própria fantasia com que é produzida (sem querer aqui dizer que a fotografia é desprovida de invenção). Essa representação sonora do real num espetáculo deve, através de criatividade e conhecimento técnico do compositor, ultrapassar o aspecto apenas qualitativo, como explica Camargo (2001, p.103):

> O teatro não se contenta com o uso do som com função apenas referencial, do tipo "isto é um trem" e "aquilo é um trovão". Em geral, há uma interferência direta sobre o som com a finalidade de fazer com que ele expresse o referente de modo não tão emblemático e neutro, como se não tivesse a menor importância dentro da peça, mas sim como um elemento fortemente dramático e expressivo.

Creio que isso vale não só para o som, mas para a música também. Quando na dramaturgia sonora optei pela utilização de alguns instrumentos indígenas, não me vinculei o tempo todo a uma melodia indígena de fato, pois o som dos instrumentos indígenas já alude ao mundo amazônico, a referência já estava presente. Fazia-se necessário um deslocamento, uma fuga do óbvio, justamente para escapar da monotonia e adicionar uma gota de magia. Foi então que me senti livre para me aventurar em linhas melódicas de diferentes tradições. Por outro lado, para dar unidade ao conjunto e levando em consideração a etimologia da palavra "indígena[19]", esforcei-me por costurar essas diversas linhas melódicas num todo que chamei de "pan-indígena", pois continha músicas de vários lugares, muitas delas autóctones. Consequentemente, na trilha do *Pássaro do Sol,* encontramos elementos amazônicos, dos índios norte-americanos ou dos andinos e até um trecho de música irlandesa, pois há uma estreita ligação da música daquele país com os seus habitantes, há a identificação da música como cultura sua, num sentimento de apropriação do elemento autóctone, reforçando também assim a temática indígena da lenda do Pássaro do Sol.

1.2 A MÚSICA QUE PRODUZ A EMOÇÃO

A música dispõe de muitos recursos: melódicos, harmônicos, rítmicos e timbrísticos que lhe conferem o poder de dramatizar e, consequentemente, emocionar. Na ópera *Carmen*, de Georges Bizet, por exemplo, a melodia da segunda parte do **prelúdio** de abertura (ré, dó **sustenido**, si **bemol**, dó sustenido, lá) reaparece, também, nos momentos finais: ela simboliza a Espanha (pelo **intervalo** melódico e **campo harmônico** das notas dó **sustenido** que desce para o si **bemol**, que chamamos de **segunda aumentada**, presente na música espanhola por influência árabe), a intensa paixão e a própria Carmen:

---

[19] Relativo a ou população autóctone de um país ou que neste se estabeleceu anteriormente a um processo colonizador. (HOUAISS Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: < http://200.241.192.6/cgi-bin/houaissnetb.dll/frame>. Acesso em: 22 mar. 2013 às 19h53min).



Figura 1 – Trecho de partitura: Prelúdio de abertura da ópera *Carmen*, de Georges Bizet.

Esse tema é retomado na famosa *habanera,* acrescentando apenas três notas (o dó **natural** e o si **natural**, na primeira frase e sol **natural** na segunda frase) à melodia, distraindo o ouvinte da estrutura original, ao mesmo tempo em que a mantém em seu subconsciente:



Figura 2 – Trecho de partitura: *Habanera* da ópera *Carmen*, de Bizet.

No *Pássaro do Sol,* lancei mão de um recurso que é o de sempre utilizar os dois temas musicais mais significativos como **Leitmotif** no corpo da trilha, quase hipnoticamente, com a intenção, sobretudo, de dar uma maior homogeneidade às idéias da composição e não me afastar da temática da peça, ao mesmo tempo em que impregnasse o espectador do conteúdo da narrativa do espetáculo através do elemento sonoro também. José Miguel Wisnik (1999, p.28) argumenta:

> A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desaparição, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado.

Um espetáculo de animação como *O Pássaro do Sol* nos propõe justamente essa transferência de mundos, esse sair do exterior e mergulhar no interior, no espírito, através de

sua narrativa mitológica, da ancestralidade indígena da lenda que recria. É nesse ponto exatamente que a música contribui muito na cena, pois, sendo também parte do imaginário social, ela alia o sonoro ao visual e aumenta a sua carga emotiva, muitas vezes pela identificação do espectador com elementos armazenados no seu inconsciente. Tragtenberg (1999, p.34) explica muito bem essa relação:

> O gênero musical como expressão cultural reúne aspectos do imaginário social, emocional e político da sociedade. Reflete desde valores mais ou menos abstratos desse imaginário até aspectos bem determinados do seu universo simbólico e utilitário. Dessa forma, certos gêneros e estilos musicais – inclua-se aí desde seus elementos básicos formais (melodia, harmonia e ritmo), até a instrumentação e a forma de tocar – relacionam-se a classes sociais, grupos raciais e práticas sociais.

Quando, para o *Pássaro do Sol*, escrevi a melodia de um samba para uma animada cena com animais na selva e apresentei a proposta musical num ensaio, não havia colocado ainda o elemento rítmico. A diretora Olga Gomez, nascida em Buenos Aires e há 25 anos morando em Salvador da Bahia, rejeitou a proposta com o argumento de ter achado o tema europeu demais, que na verdade parecia um **vira** português. No ensaio seguinte, tinha adicionado o ritmo com um pau de chuva e a música foi aceita. Tornara-se então brasileira, tanto pelo ritmo quanto pelo timbre do instrumento indígena. Na verdade, entendo que, no primeiro momento, não houve uma identificação com o tema musical, pelo fato de soar demasiadamente ibérico. O que se fazia necessário era uma composição que se vinculasse à brasilidade indígena. Com a adição da percussão através do pau de chuva, foi evocado o universo tupiniquim e nasceu a emoção, o reconhecimento da música como sua, inclusive por Olga, rio-platense-baiana. O arsenal melódico, rítmico e harmônico (não estão as harmonias da **bossa nova** enraizadas em nosso subconsciente?) da dramaturgia sonora desperta o imaginário do ouvinte, nascendo aí a significação. Jourdain (1998, p.23) assim expõe:

> As moléculas vibrantes que transmitem a música de uma orquestra para os nossos ouvidos não "contêm" sensação, apenas padrões. Quando um cérebro é capaz de modelar um padrão, surge a sensação significativa.

Transpondo essa afirmação para o universo da música de cena, poderíamos dizer que todos nós temos padrões internos que associam música, imagem e sensação. As notas musicais isoladas não têm carga emotiva, mas a adquirem quando formam uma frase musical que remete a esses padrões internos construídos conscientemente ou não. O compositor também leva para a sua música todo o seu histórico sonoro, seus padrões compartilhando-os

com o público. Do diálogo de todos esses elementos, partes e contrapartes, surge a emoção da dramaturgia sonora, uma emoção produzida em conjunto. O maestro e pianista Daniel Barenboim, ao discorrer acerca de seu trabalho com a ópera *Tristão e Isolda* de Wagner, diz:

> Quem tem sensibilidade para música frequentemente encontra nela um reflexo do próprio estado de espírito. Por isso quando se fala de música, na verdade estamos falando do modo como cada um a recebe. Ainda que, muitas vezes, seja a música que produza um estado de espírito. (BARENBOIM, 2010, p. 139).

Essas palavras remetem às **ragas** indianas. Uma *raga* é muito mais que uma escala ou um modo em música ocidental. Joep Bor, pesquisador e professor do Conservatório de Música de Roterdã, explica:

> [...] as ragas têm uma escala particular e movimentos melódicos específicos; seu 'som' característico deve causar deleite e ser agradável aos ouvidos (ou "mentes dos homens", como diz Matanga em outra obra). (BOR, 1999, p. 1, tradução minha).[20]

No Oriente, as **ragas** são um exemplo preciso da associação da música a um estado de espírito, a um humor ou a um sentimento. Elas também evocam uma estação do ano ou um período do dia: há **ragas** para serem tocadas pela manhã, ao crepúsculo ou à noite, assim como há **ragas** que se tocam apenas em dias de significado especial na religião hindu. Associam-se com as divindades hindus e com o que elas representam, como a **raga hindol** que alude a *Kama*, o deus indiano do amor sensual, equivalente ao *Eros* helênico na cultura ocidental. Bor (1999) ainda observa que a **raga** supera em riqueza e precisão a **escala** ou o **modo**, tendo maior mobilidade que uma linha melódica definida. Tecnicamente, **ragas** são padrões sonoros organizados dentro do espectro de uma **oitava**, associados a padrões rítmicos, tocados pela **tabla**. As **ragas** fazem parte de um grande repertório de canções escritas por grandes mestres do passado e são até hoje fonte de inspiração para os compositores da música indiana da atualidade, constituindo a base da sua improvisação. No Ocidente, a doutrina dos afetos remonta à Antiguidade grega e pretendia que a música poderia influenciar os homens de tal modo que, se ouvissem determinados **modos** musicais, teriam seu caráter transformado. Por exemplo: a exposição ao **modo Dórico** tornava o homem sereno e o **modo Frígio** nutria as qualidades bélicas e da valentia. Já o **modo Lídio** não era

[20] "[...] ragas have a particular scale and specific melodic movements; their characteristic 'sound' should bring delight and be pleasing to the ear (or the "minds of men", as Matanga puts it elsewhere)".

recomendado por tornar o homem efeminado (GATTI, 1997, p.16). Contudo, o musicólogo Théodore Reinach (2011, p. 63) observa:

> Os críticos antigos, depois de Damon, argumentaram, e mesmo contra-argumentaram muitas vezes, sobre o que eles chamam o *ethos* dos modos, isto é, sua marca expressiva e sua ação sobre o moral. Tais especulações, já ridicularizadas pelo sofista Hípias, devem ser acolhidas com bastante reserva.

Reinach (2011) explica que, na música da Antiguidade Grega, nos seria difícil discernir que atributos teriam sido trazidos pelo *ethos* e que atributos teriam tido sua origem no próprio estilo tradicional da composição que usou aquele mesmo *ethos*. Ademais, um *ethos* poderia apresentar-se originalmente como rude e austero e depois tornar-se langoroso e embriagante, como observou o filósofo e astrônomo grego Heráclides do Ponto (ca. 390 a.C. – ca. 310 a.C.) (apud Reinach 2011, p.64). Não obstante estas afirmações, muitos outros textos confirmam a influência dos *ethos* no caráter e expressão da música, mas esta controvérsia foge ao escopo desta dissertação.

Na Renascença, com o ideal humanista, houve uma revalorização da cultura greco-romana, e a teoria dos afetos também influenciou a produção musical da época: os compositores passaram a considerar a importância da representação do texto na música. A retórica, ou arte do bem falar, é a disciplina que estuda a produção e a análise do discurso. No **Barroco**, a retórica musical pregava que se poderia transmitir um pensamento, ideia ou sensação tão bem em música quanto num discurso verbal e explorou amplamente esse paralelismo, o que levou os compositores a relacionar a música com sentimentos e estados de espírito como felicidade, tristeza, ódio, dor ou serenidade, através de recursos musicais como tonalidade, intervalos e padrões de ritmo. Há inúmeros tratados de execução musical que exemplificam a relação entre a interpretação da música e os afetos, como *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson (1681-1764). Nesse estudo, o teórico, compositor e instrumentista alemão ressalta quão importante é para o compositor conhecer a teoria dos afetos, para melhor metaforizar através da música os sentimentos que transpassarão a sua obra. O quadro abaixo mostra algumas correspondências, estabelecidas por Mattheson, entre as **tonalidades** e os afetos:

Quadro 1 – Correspondências entre as tonalidades e os afetos

Ré menor	Calmo, grandioso,	Sol maior	Falante, divertido,

	fluente, satisfeito		apaixonado
Sol menor	Sério, encantador, amável	Dó menor	Amável, triste, suave
Lá menor	Lamentoso, sereno	Fá menor	Profundo, desesperado
Mi menor	Aflito, triste	Si bemol maior	Exuberante
Dó maior	Atrevido, alegre	Mi bemol maior	Patético, sério
Fá maior	Gracioso, belo, generoso	Lá maior	Lamentoso e triste
Ré maior	Teimoso, penetrante	Mi maior	Penetrante, desesperado
Si menor	Melancólico, mal-humorado	Fá sustenido menor	Aflito, apaixonado

Fonte: Elaboração própria.

É provável que os compositores tenham-se distanciado pouco a pouco da prática consciente de escrever suas obras sob as leis dos afetos. Além disso, a interpretação desses afetos em música poderia ser pessoal, variando de um autor para outro. No entanto, esse espírito, como se tivesse possuído os compositores lentamente ao longo dos anos, permeia até hoje toda a música tonal e não é por mera coincidência que uma sonata em dó **menor** nos pareça profunda e melancólica e um rondó em sol **maior** alegre e vibrante. Pelo uso e prática, perpetuamos essas relações, às vezes com total consciência do fato, às vezes, não. Quando concebi a música para a cena do palácio do sol (CD, faixa 30), pensei que deveria soar majestosa, de sonoridade brilhante e clara. Na tabela de Mattheson, a sol **maior** corresponde um afeto divertido e apaixonado. Divertido como dias de infância, de brincadeiras sob o sol. Apaixonado, caloroso, quente como o sol... As cores luminosas da cenografia deste momento da peça, o amarelo e o laranja, também me influenciaram na escolha da **tonalidade** da música. A cena do Palácio do Sol acabou sendo embalada por uma melodia em sol **maior**, não por coincidência, e sim depois de alguma reflexão.

O conhecimento da "filosofia" que se esconde por trás das notas das **ragas** e que vai muito mais além do espectro técnico-musical, além de certa familiaridade com a doutrina dos

afetos, são ferramentas valiosas para o compositor de trilhas sonoras, pois auxiliam na elaboração de uma música que evolui em paralelo com as emoções da cena. Uma **raga**, assim como o **afeto** de uma tonalidade são cênicos, desde que podem transmitir dramaticidade para um momento da peça ou contribuir para a construção do caráter de um personagem. Em *O Pássaro do Sol*, busquei trazer para a música a intenção da **raga**, no intuito de que o espectador fosse tocado no seu próprio estado de espírito pelo que propunha a dramaturgia sonora, num processo duplo: de identificação com a música por parte do espectador e de influência por parte dos elementos sonoros (musicais e de sonoplastia) apresentados. Claro, cada indivíduo recebe e interpreta a música a seu modo, de acordo com as suas próprias referências e histórico musical e sociocultural. Assim, é a própria música que aciona esse processo de absorção e consequente ressignificação.

A música traduz o estado de espírito e o caráter de um personagem, como observa o maestro e pianista Barenboim (2010, p.138):

> Em Wagner a música descreve não apenas quem é o personagem ou o que está prestes a dizer, como também os sentimentos que está experimentando. A música dá uma ideia muito clara do seu estado de espírito. [...] a orquestra transmite o estado de espírito do personagem antes que ele comece a falar, ainda que depois diga o contrário.

Quando no *Pássaro do Sol,* Japu se sente completamente abandonado pelos seus, uma música em **andamento** um pouco lento, tendo como base harmônica um **intervalo** de **7ª maior** (CD, faixa 34) foi o campo sonoro para a cena e transmitiu, através desses recursos, toda a melancolia e desalento do personagem. Na peça, o único texto era o do narrador, o que tornou a música um forte meio de expressão de sentimentos dos personagens, como se fosse uma voz.

O cérebro (através da memória) e o ouvido estão intimamente ligados. Na construção de uma dramaturgia musical, a repetição dos temas é fundamental porque faz o espectador associar a música aos personagens e partes da história que está sendo contada na peça. Mesmo que se façam alterações nesses temas, quem os ouve certamente os reconhece. Barenboim (2010, p.154) explica:

> Acredito muito na memória do ouvido. É isso que, em música, determina toda a extensão, a acumulação, a repetição. Da música mais clássica à música mais moderna, frequentemente se faz uso da repetição. O ouvido é um órgão da memória; estou convencido de que, mais ou menos conscientemente, quem ouve se dá conta de que naquela passagem a música é a mesma, mas foi modulada e passada para um semitom mais alto. Ainda que ela seja ouvida muito tempo depois, tem-se a impressão de que é a

> mesma, mas, agora, ligeiramente diferente. Como quando se diz a mesma coisa, usando as mesmas palavras, mas com outra intensidade de voz.

Na trilha do *Pássaro do Sol,* muitas vezes modifiquei, mais ou menos intensamente, a instrumentação ou estrutura de um tema musical que correspondia a um personagem ou evento da história. A intenção de usar temas recorrentes é justamente fazer com que o espectador se familiarize com eles e os identifique, ainda que de modo inconsciente, associando-os ao curso da peça. O resultado disso é uma narrativa musical paralela à narrativa do texto, o que dá mais coerência e homogeneidade ao espetáculo, não fazendo da música apenas um conjunto de recortes meramente ilustrativos.

1.2.1 Som, Música e Imaginário

Entende-se que a criação musical é o resultado de um processo imaginário, e podemos considerá-la como fruto do mundo interior do compositor, da interpretação que ele dará à sua obra ao concebê-la e executá-la e da sua capacidade de adicionar a sua própria fantasia[21] à materialidade dessa obra. O público, por sua vez, recebe a música e forma suas próprias imagens mentais que podem, ou não, corresponder à ideia primordial do compositor. Dialogando com Daniel Baremboim sobre a ópera Tristão e Isolda, de Richard Wagner, Patrice Chéreau comenta:

> A música consegue fazer a gente imaginar muitas coisas. O prelúdio do terceiro ato é uma surpresa: ouvi-lo provoca em nós uma sensação intensa, a sensação psicológica de estar em outro lugar, longe, muito além. O tempo passou, as pessoas mudaram. É quase um sentimento intransponível, que passa a sensação de transcurso do tempo. (apud BARENBOIM, 2010, p. 112).

O som das trompas pode nos fazer pensar no fundo do mar, o ritmo em **compasso 6/8** de uma **barcarolle** pode nos dar a sensação de estar em um barco, o simples toque de castanholas pode nos trazer ao pensamento a Espanha ou um toureiro. Escutamos uma melodia, um ritmo, um som... E logo o ouvido nos faz criar uma imagem mental. No espetáculo de animação, o sonoro reforça, complementa e enriquece a imagem, como se lhe desse a *anima*, a centelha que faltava. Muitas vezes, o personagem que a música descreve ainda não está em cena. E quando a música entra é como se ela fosse o próprio personagem. *Scheherazade*, de Rymsky-Korsakov, é um **poema sinfônico** com caráter de **música programática** e poderia muito bem ser uma dramaturgia sonora (talvez até já tenha sido utilizado como tal). Nele, a voz de Scheherazade que narra as histórias das *Mil e Uma Noites* é encarnada pelo solo de violino, numa melodia de estilo oriental. Cada vez que essa melodia solo aparece, significa que Sheherazade está começando a contar um episódio das noites árabes. É um **Leitmotif**, ponto de referência, uma curta frase musical que, na maioria das vezes, evoca o protagonista da trama. Quando Patrice Chéreau questiona sobre a razão da repetição, inúmeras vezes, de um motivo musical por Wagner, Barenboim (2010, p.131) explica que essa estratégia serve "[...] para criar nos ouvidos do ouvinte a expectativa de voltar a ouvi-lo". Baseando-me na ideia do **Leitmotif**, criei como tema do

[21] Em música, o termo fantasia designa justamente uma peça musical de escrita mais livre, que não segue os rígidos padrões formais de, por exemplo, uma sinfonia.

pássaro uma melodia simples, no violino, que evocasse o canto misterioso de uma ave (CD, faixa 38):

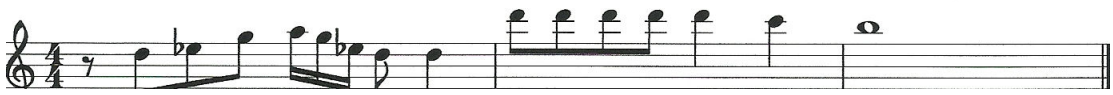


Figura 3 – Trecho de partitura: Melodia do Pássaro do Sol, de Uibitu Smetak.

Esse tema principal do Pássaro posteriormente foi mesclado com outros temas que foram surgindo, como o *Tema da Natureza* (CD, faixa 4):



Figura 4 – Trecho de partitura: Melodia do *Tema da Natureza*, de Uibitu Smetak.

E o tema da tribo (CD, faixa 7):



Figura 5 – Trecho de partitura: *Tema da Tribo.*

A minha intenção foi de consolidar, nos ouvidos e na mente do espectador, a ideia musical do personagem principal também nas outras melodias da peça. Curiosamente, o tema do pássaro só aparece como melodia principal no violino no final do espetáculo, mas em vários momentos foi parte de outras músicas da peça, intencionalmente. A minha ideia era de, como num quebra-cabeça, dar as peças antes, como pequenas pistas musicais e apresentar a melodia do pássaro no final, numa espécie de caminho inverso, **Leitmotif** ao contrário, evitando desvendar de imediato o mistério da melodia do canto da ave maravilhosa. Já o **Leitmotif** da tribo foi apresentado imediatamente, e para mim foi uma alegria ouvir as crianças cantando-o e batendo palmas no

final do espetáculo, na estreia: sinal de que ele tinha cumprido a sua função. Ernst Toch (1977, p. 106) classifica a melodia, de acordo com suas características, como masculina ou feminina:

> A marca psicológica da melodia harmônica é a franqueza, a objetividade, a simplicidade, a naturalidade, a virilidade, a força masculina.
> A marca psicológica da melodia não-harmônica é o mistério, o refinamento, o suspense, a contenção, a ternura feminina, a suavidade, o toque erótico que vai do terno anseio à inflamada paixão. (Tradução minha).[22]

A melodia escrita dentro de uma tonalidade que indica uma escala e uma harmonia imediatamente reconhecível seria a melodia harmônica, masculina. A melodia suspensiva, apoiada em tons não harmônicos, porém acentuados, seria a melodia não harmônica, feminina. Transferindo este conceito para a música do *Pássaro do Sol*, podemos dar como exemplo de melodia masculina o *Tema da Tribo* (Figura 5, CD, faixa 7) e de melodia feminina o *Tema da Natureza* (Figura 4, CD, faixa 4).

Um **Leitmotif** é a encarnação musical do personagem (que pode ser coletivo, como a tribo) e perambula na melodia principal, no acompanhamento e, no *Pássaro do Sol*, ora na flauta doce, ora no violino, ora no piano. Essa troca de lugares é benéfica para a música de cena para evitar a repetição excessiva do **Leitmotif** num mesmo padrão de **timbre** ou instrumentação. E sua estrutura deve ter consistência e carga emocional, pois, quando o público o ouve, o grava na mente e espera inconsciente, o seu retorno. Barenboim (2010, p.129) ressalta que "[...] nunca se deve esquecer que a primeira nota de uma peça de música não tem passado, o passado é apenas o silêncio, ao passo que a segunda nota tem um presente e um futuro, mas também um passado". É como se apenas o abismo e as trevas genesíacas existissem no silêncio antes da primeira nota. A partir dela, começa a criação musical que não se desenvolverá aleatoriamente: o que acontecerá mais adiante na música estará relacionado com o que ouvimos na introdução, **abertura** ou **prelúdio**, pois a música precisa seguir uma lógica, ser coerente dentro de sua própria arquitetura interna, exatamente como um texto ou enredo de uma peça. Assim estruturada, a organização da trilha facilita a sua absorção pelo público quando, por exemplo, o novo tema que aparece numa

---

[22] The psychological mark of the harmonic melody is directness, straightforwardness, simplicity, naturalness, manliness, masculine strength.
The psychological mark of the non-harmonic melody is veiledness, refinement, suspense, restraint, feminine tenderness, softness, the erotic touch ranging from tender yearning to flaring passion.

cena traz a lembrança, o germe, em música, de uma cena anterior, e o sentido se completa, na imagem e no som.

Similarmente, os primeiros momentos de uma peça musical preparam o espírito do ouvinte, como observa Barenboim (2010, p.127):

> Quando, [...], os panos não subiram e começa a tocar o prelúdio, sobretudo no caso do *Tristão* (mas também do *Parsifal*), entra-se no mundo de Tristão e Isolda que nos acompanhará cinco horas noite adentro. O ouvinte inteligente e não passivo, que não está sentado esperando apenas que a magia chegue por si, mas que está, com alma e ouvidos, verdadeiramente receptivo, já com o prelúdio vai conseguir entrar neste novo mundo sonoro.

O ambiente sonoro já introduz o espectador na nova dimensão do espetáculo que logo se desvendará diante de seus olhos. Por isso a *abertura* ou o *prelúdio* de uma ópera, por exemplo, já contém todos os temas com seus elementos melódicos, rítmicos e harmônicos que se desenrolarão ao longo do espetáculo e serão absorvidos e associados internamente pelo ouvinte na sua própria interpretação da obra.

Ainda no campo das associações da música com o imaginário ou com o inconsciente, a **escala cromática** é um exemplo significativo. Na minha experiência como músico sinfônico, pude constatar muitas vezes na literatura orquestral, seja em poemas sinfônicos, seja em música programática ou em ópera, a presença do **cromatismo** como elemento mágico, sensual ou mesmo maligno. Encontrei no texto de Carlos Santiago Gimeno Estellés, músico, uma interessantíssima descrição do que simbolizaria a **escala cromática** na ária para ***mezzo soprano*** "*Mon coeur s'ouvre à ta voix"*, da ópera Sansão e Dalila, de Saint-Saëns:

> Um cromatismo é uma série de sons que, em vez de alternar tons e semitons na progressão, utiliza somente semitons. Explico: seria como se, ao invés de descer uma escada degrau por degrau, nos deixássemos deslizar por uma rampa descendente. A simbologia é clara: evoca o deslizamento sinuoso próprio da serpente; por esse motivo sempre foi usado para pôr música em textos relacionados com o pecado, a queda, o demônio ou coisas assim. Aqui fica evidente que simboliza a sedução, diabólica, de Dalila. Indo um pouco mais longe, esse suave cromatismo também poderia recordar a suavidade dos vestidos de seda, a suavidade da pele de Dalila, a suavidade de deixar-se levar pela sensualidade. Insisto, a verdadeira maestria de um músico fica demonstrada quando, ao se utilizar deste tipo de recurso, consegue uma música bela, não só por débil exercício. Neste caso, Saint-Saëns, [...], demonstra possuir uma grande

> inventiva melódica e consegue nesta ária uma música de beleza sumamente expressiva. (ESTELLÉS, 2013; tradução minha).[23]

No *Pássaro do Sol* utilizei o **cromatismo** como evocação ao mundo mágico na cena onde aparece o pajé com uma serpente, à noite (CD, faixa 11), numa melodia ao piano em progressão cromática ascendente e **harmonia** com mudança cromática ascendente de um semitom na **terça**, passando de dó **menor** a mi **menor**, o que reforçou a atmosfera sobrenatural da cena. O acompanhamento foi nessas harmonias, num **ostinato** em **colcheias**:

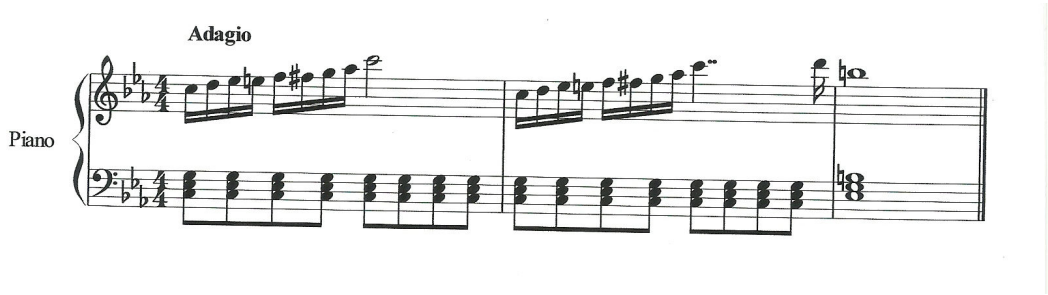


Figura 6 – Trecho de partitura: *Pajé*, de Uibitu Smetak.

[23] "[...] Un cromatismo es una serie de sonidos que en lugar de proceder alternando tonos y semitonos sólo utiliza semitonos. Para entendernos: sería como en lugar de bajar una escalera, peldaño por peldaño, nos dejásemos deslizar por una suave rampa descendente. La simbología es clara: evoca el deslizamiento sinuoso propio de la serpiente; por esa razón, siempre se ha utilizado para poner música a textos relacionados con el pecado, la caída, el diablo y cosas así. Aquí está claro que simboliza la seducción, diabólica, de Dalila. Yendo un poco más lejos ese suave cromatismo también podría recordar la suavidad de los vestidos de seda, la suavidad de la piel de Dalila, la suavidad de dejarse llevar por la sensualidad. Insisto, la verdadera maestría de un músico queda demostrada cuando al hacer uso de este tipo de recursos consigue una música bella, y no sólo un torpe ejercicio. En este caso, Saint-Saëns, [...], demuestra poseer una gran inventiva melódica, y consigue en esta aria una melodía de una belleza sumamente expresiva".



Figura 7 – Foto: Sombra em couro do pajé com a serpente, vista por trás da tela.
Fonte: Márcio Lima, arquivo do GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS.

O imaginário do espectador pode ser despertado e influenciado por elementos técnicos da música como os citados anteriormente. Teremos impressões totalmente opostas de uma mesma música a depender da instrumentação nela utilizada. Na primeira cena da peça, quando há um grupo de crianças (bonecos) junto à fogueira de São João, a trilha inicia-se com o violino na melodia e com o acordeom no acompanhamento. No **ritornello,** substituí o violino pela flauta doce soprano, tendo em mente que o seu timbre, associado ao universo infantil, suscitaria uma empatia maior com a narrativa da peça, por parte do público. Som e música, mais do que quaisquer outros recursos, têm o poder de transferir o espectador para algum lugar ou época, com o mínimo de esforço. Quando ouvimos uma música num espetáculo, localizamos imediatamente onde estamos. Com apenas algumas notas tocadas num **erhu** o compositor da trilha sonora pode levar o público à China Imperial ou, com uma pequena sequência de acordes no **cembalo**, ao século XVII.

1.2.2 A Arte do Compositor

A citação tirada do *blog* de Estellés, além de nos explicar a carga dramática e psicológica do elemento cromático na ária da personagem Dalila, ressalta quão valioso é para o compositor utilizar-se das técnicas de composição com sensibilidade e inteligência no sentido de alcançar um ideal estético, a beleza, na música, para que ela não seja simplesmente aritmética. É importante dominar as técnicas de composição sem deixar que as regras aprisionem o resultado artístico da música. Sobre essa liberdade do compositor, Lívio Tragtenberg (1999, p.17) observa:

> As técnicas tradicionais de composição, todas elas, ocidentais e orientais, antigas e recentes, bem como um par de ouvidos em bom funcionamento, são requisitos para que um compositor possa conscientemente abandoná-las ao sentir tal necessidade.

A partir dessa reflexão, considero que uma dramaturgia sonora não pode limitar-se a um modelo musical determinado, arraigado à tradição formal da música erudita, como uma sonata ou um concerto. A música de cena transita entre esses padrões e permite uma experimentação muito maior, inclusive com relação às novas tecnologias onde o clássico e o moderno, o acústico e o eletrônico têm maior possibilidade de diálogo, pois o processo criativo do teatro é mais abrangente, mais ousado que, por exemplo, a música sinfônica ou o balé clássico, que seguem uma tradição secular e têm maior rigor formal. Por outro lado, a natureza humana das artes do espetáculo, incluindo aí o teatro de animação, uma vez que foge à desenfreada produção comercial e quantitativa, mais característica do mundo audiovisual tecnológico como o cinema e a televisão, permite ao compositor de música de cena uma maior e mais expressiva interferência. É o que Lívio Tragtenberg quer demonstrar quando analisa:

> Um pouco diversa é a situação do teatro e da dança que, mesmo incorporando elementos das novas tecnologias, é por definição uma linguagem que acontece no tempo e espaço reais. Irremediavelmente artesanais, em escala humana, e de reprodutibilidade limitada, são linguagens que possibilitam uma atuação mais crítica e independente do elemento sonoro, que ganha um espaço e importância criativa maior, ao contrário do contexto industrial da cultura de massa. (TRAGTENBERG, 1999, p.14).

Em meio a tantas possibilidades como, por exemplo, as novas tecnologias de MIDI[24], o compositor de trilha sonora viu seu espectro de ação ampliado. Ele pode dispor de sons de instrumentos musicais às vezes difíceis ou improváveis de se encontrar (um **sitar** indiano, um **shamisen** ou **koto** japoneses) ou de transportar (piano de cauda, órgão de tubos, harpa), assim como sons de conjuntos inteiros (um **naipe** de 10 violinos, uma **orquestra de cordas**). Essa substituição de sons naturais por sons eletrônicos também significa uma substancial redução nos gastos para a produção de uma trilha gravada em estúdio, como foi a de *O Pássaro do Sol*. Mas, sem o espírito de invenção e fantasia do compositor, de que valem todos esses recursos? No processo criativo, uma boa ideia pode ser o que nos faça aceitar uma obra de arte como tal. E ela vem da inspiração humana, por trás das tecnologias, por trás da música, por trás da manipulação das sombras.

Ana Maria Amaral (1997, p.49) reflete sobre a "magia que os simulacros humanos despertam" e ressalta:

> Mesmo que os movimentos sejam perfeitos, a cópia só é convincente se por trás dela existir um sentido humano. Existe uma diferença entre movimento mecânico e movimento intencional. Um bom ator-manipulador é aquele que imprime às figuras algo mais que o simples movimento mecânico.

A construção da dramaturgia sonora do *Pássaro* seguiu por esse caminho, com pouco uso dos MIDI ou outros recursos eletrônicos. Optei por uma maior utilização de instrumentos acústicos, tocados por mim mesmo, na busca da valorização máxima do humano, como acontece na tela de projeção quando as mãos dos animadores das sombras ficam aparentes e quando surge, numa dança sinuosa em círculo (acompanhada na trilha por uma música com pequenas passagens **cromáticas**, CD, faixa 29), toda a silhueta da sombra de uma das atrizes-animadoras, tendo nas mãos uma pluma que caiu de Japu enquanto pássaro:

---

[24] Midi: Musical Instrument Digital Interface é uma tecnologia de comunicação entre instrumentos musicais e equipamentos eletrônicos (teclados, sintetizadores, *samplers*, etc.) que possibilita a execução de uma composição musical por dispositivos que reconhecem os padrões desses instrumentos, com sonoridade muito próxima da real.



Figura 8 – Trecho de partitura: Melodia e acompanhamento de *Voadora Pluma*, de Uibitu Smetak.



Figura 9 – Foto: Sombra de uma das atrizes-manipuladoras na cena da pluma cadente
Fonte: Márcio Lima, arquivo do GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS.

Por outro lado, a criatividade do compositor está também alicerçada no seu conhecimento técnico. Ainda sobre Wagner e seu caráter emotivo Barenboim (2010, p.14) afirma:

> Mesmo sendo tão emocional, Wagner calcula cada coisa, e não uso o termo "calcula" no sentido pejorativo. O cálculo serve para fazer tudo funcionar de maneira emotiva. Existe uma relação entre a racionalidade, o planejamento e os efeitos. Não creio que Wagner calculasse para impressionar, para excitar, ele calculava para alcançar expressão.

Numa trilha sonora, toda a música deve ser calculada com base na dramaturgia: história, personagens, roteiro. Para isso, deve-se levar em consideração até mínimos detalhes, como as cores da luz do espetáculo ou os materiais usados nos figurinos e na cenografia. E o êxito reside justamente na eficácia com que a exatidão do cálculo possa produzir um resultado artístico e emocional. Calcular em música significa, muitas vezes, saber ponderar e decidir sobre a melhor opção: se a protagonista de uma ópera será uma **soprano** ou uma **mezzo-soprano**, se as estrelas serão representadas pelos **pizzicatti** dos violinos ou por notas agudas de harpa, se o vento será a flauta ou o **piccolo**. Wagner é extremamente preciso e racional na sua construção musical e, paradoxalmente é essa mesma acuidade que produz a intensa emoção.

O grande desafio para o compositor é tornar-se ilimitado dentro das fronteiras das regras de composição, transformando-as em fonte de inspiração. Disso depende sua arte. O seu objetivo é fazer o público prestar atenção na sua música. E ele tem pouco tempo para isso, pois, quando a última nota deixar de soar, essa forma de arte, cronologicamente limitada, deixará de existir. Haverá apenas a lembrança da música, sobretudo quando se trata de uma trilha vinculada a um espetáculo, salvo se esta for comercializada de algum modo (o que não foi o caso da trilha do *Pássaro do Sol*).

Quando penso em criar uma música, eu me recordo sempre da palavra italiana *estro*. *Estro* quer dizer inspiração, impulso, criatividade. Antonio Vivaldi (1678-1741) escreveu uma coleção de doze concertos para um, dois ou quatro violinos solistas e orquestra de cordas chamada *L'Estro Armonico*. Por ser violinista e amante da música de Vivaldi, esse título em italiano é muito significativo para mim. Ele expõe e sintetiza as duas faces do ato de compor: o *estro*, a inspiração, fantasia, criatividade, espírito de invenção, ou seja, o lado emocional sem o qual a música é vazia e sem significado. E o adjetivo *armonico* que, para o compositor, remete à maestria nas técnicas de harmonização e não à "harmonia" estética da forma musical, sem a qual a obra seria desorganizada e mal estruturada.

O ato de compor música é uma continuação do ato de escutar e fazer música. No período **barroco,** os alunos dos grandes mestres como Johann Sebastian Bach (1685-1750) eram treinados não apenas na arte da composição. Eram igualmente habilitados na improvisação e na execução de um ou mais instrumentos. Assim, através da leitura e prática musical com obras de outros autores, se dava o aprendizado do criar musical. Nessas aulas, os alunos aprendiam a pensar de forma criativa, sendo incentivados a fazer modificações nos trabalhos do mestre:

adicionar ou retirar notas, alterar ritmos, ornamentar e improvisar. Não se tratava de apenas seguir as regras, mas de uma prática muito mais abrangente, com o objetivo de converter pensamentos criativos musicais em obras musicais escritas, palpáveis.

Para criar uma trilha sonora, é importante que o compositor pesquise dedicadamente diferentes estilos, períodos e formas musicais, trilhas de cinema, outras trilhas de teatro, óperas, música para balé. O caminho percorrido por outros artistas é uma fonte de inspiração inesgotável e segura, e toda nova criação encontra seu gêmeo no passado: *nihil sub sole novum*[25]. Uma vez de posse de seu próprio arsenal, o compositor estará habilitado a criar o seu próprio conceito, sua própria linguagem e até poderá passar a influenciar outras gerações.

1.2.3 O *Boléro*, de Ravel, uma grandiosa música de cena

Para mim, o *Boléro,* de Maurice Ravel (1875-1937), é um dos maiores exemplos de maestria da arte do compositor. A música foi encomendada a Ravel pela bailarina russa Ida Rubinstein, sua amiga e mecenas. Ida desejava um balé de caráter espanhol, o qual tencionava representar com sua trupe e cuja estreia deu-se em Paris, na Opéra Garnier, em 22 de novembro de 1928, com o Balé Ida Rubinstein e a Orquestra Straram, dirigida por Walther Straram. A versão de concerto veio à luz nos Concerts Lamoureux em 11 de janeiro de 1930, sob a batuta do próprio Ravel.

Ravel tinha o *Boléro* como um simples exercício de orquestração: uma dança com melodia, harmonia e ritmo (marcado pela **caixa**) extremamente uniformes, e chegou a afirmar que se tratava de um tecido orquestral sem música. A ideia era que a linha melódica da peça tivesse uma aura monótona e lamentosa, desprovida de virtuosidades, nos moldes da **música arabo-andaluza**. O único aspecto de diversidade seria o constante e progressivo **crescendo** orquestral. Surpreendentemente, nesse "tecido sem *estro*", Ravel explorou combinações de instrumentos nunca antes experimentadas como, por exemplo, a trompa juntamente com dois flautins (em diferentes **tonalidades**) e uma **celesta** que reproduzem a sonoridade próxima à de um órgão de tubos! Ao mesmo tempo, os solos instrumentais evidenciam o domínio técnico

---

[25] Nada há de novo debaixo do sol. (Eclesiastes 1.9. In: BÍBLIA Online. Disponível em: < http://www.bibliaonline.com.br/acf+tnv/ec/1 >. Acesso em: 7 jun. 2013, às 12h35min.).

individual dos músicos dentro da homogênea coletividade da peça, sempre dominada pelo ritmo obstinado da **caixa clara**.

O *Boléro* é uma música de cena, pois foi escrito para acompanhar um balé. Contudo, na sua versão de concerto, sem a parte visual, preserva a dramaticidade e a emoção de uma dramaturgia sonora. Continua assim, curiosamente, sendo uma música cênica e a imagem sonora faz, com êxito, as vezes de imagem visual. O som misterioso e sensual do *Boléro* leva o ouvinte a criar a cena internamente, numa dinâmica semelhante à de uma trilha sonora. O modo como está estruturado também capta a atenção do ouvinte ao mesmo tempo em que o distrai, num processo que se complementa mutuamente: o ritmo obsessivo e insistente da **caixa clara** é neutralizado pela extensa linha melódica, e a monotonia da repetição dessa mesma linha melódica é um pouco esfumada por aquela linha rítmica. E esse também é um dos atributos da música de cena: ser capaz de tensionar e relaxar o ouvinte, atrair para ou desviar a sua atenção de um foco. No que concerne aos **afetos**, o *Boléro* está em Dó maior, de afeto alegre, atrevido (e, por extensão, sensual) e, no seu apogeu, quando todos os instrumentos da orquestra estão tocando, modula para Mi maior, de afeto desesperado, sanguíneo. Ravel tinha total consciência do que almejava na sua experimentação, no seu "exercício" de orquestração e concebeu, com o seu *Boléro*, um incrível drama em sons que nos conduz da rarefeita paz inicial da flauta solo no começo da peça, à loucura da explosão de um devaneio apoteótico nos compassos finais com toda a orquestra. Música de cena perfeita!

2 O FAZER DA MÚSICA PARA A CENA

2.1 A COMPOSIÇÃO DA TRILHA SONORA PARA O ESPETÁCULO

Quando fui convidado para escrever a trilha do *Pássaro do Sol*, já tinha um histórico com o GRUPO A RODA: executara duas trilhas de João Omar para os espetáculos *A Cobra Morde O Rabo* e *O Combate*, respectivamente, e escrevera a música para *Amor & Loucura*. Essa familiaridade com o grupo foi uma vantagem, pois já conhecia a sua estética, as suas preferências musicais, a sua maneira de conceber os espetáculos, enfim, o seu *modus operandi*.

Segundo a minha experiência, a produção de uma trilha sonora deve começar com bastante antecedência da estreia do espetáculo, pois é necessário algum tempo para a pesquisa sonoro-musical: instrumentos, linhas melódicas, contexto harmônico e a relação desses elementos com os personagens e cenas. Jean-Jacques Lemêtre conta como se aproximou das tradições do teatro asiático:

> Para mim aconteceu através de uma pesquisa sobre a origem dos instrumentos musicais. Sempre quis saber quais eram os ancestrais dos instrumentos que tocava. Essa pesquisa me levou à Idade Média, depois a culturas que já eram mistas, como a dos mouros, dos sarracenos, quer dizer, uma cultura oriental que tinha passado pela Espanha. (apud PICON-VALLIN, 2012a, p. 2; tradução minha).[26]

Essa investigação preliminar facilita o trabalho, fornecendo os primeiros elementos para a construção dos alicerces da trilha. Igualmente importante é ter intimidade com a história, o roteiro e seus personagens e construir um bom relacionamento com a equipe. Iniciei esse processo a, aproximadamente, oito meses da estreia. O primeiro passo foi ler a lenda indígena do

---

[26] "Pour moi, elle s'est faite à travers une recherche de l'origine des instruments de musique. J'ai toujours voulu savoir quels étaient les ancêtres des instruments dont je jouais. Cette recherche m'a mené au Moyen Age, puis à des cultures qui étaient déjà des mélanges, celles des Maures, des Sarrasins, c'est-à-dire une culture orientale qui était passée par l'Espagne".

pássaro do sol, recontada no texto da poetisa baiana Myriam Fraga[27], em forma de narrativa, e que serviu de roteiro para a peça. Assim, pude obter as informações sobre o tempo (cronológico ou mítico) da narrativa, locais da ação, os personagens, época do ano e períodos do dia em que se passariam as ações, ou seja, quaisquer indicações que me inspirassem a concepção aural do espetáculo. Em seguida, comecei uma pesquisa de materiais que pudessem ter alguma relação com o conteúdo da peça: literatura documental (Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro), romances (José de Alencar), ficção e mitologias (outras lendas indígenas), música de outros povos indígenas (índios norte-americanos, sul-americanos), música ritualística afro-brasileira e afro-cubana, música do mundo árabe, indiana e do Extremo Oriente (devido à relação da tradição musical desses países com o sagrado e o mito) e, de Carlos Gomes, a ópera *O Guarani* que, curiosamente, não leva uma gota sequer de sangue índio na música.

Tudo isso para me imbuir do espírito do espetáculo, pois, quanto mais imerso no cosmos do trabalho criativo a ser realizado, maior torna-se a possibilidade de compreensão e obtenção de bons resultados. Essa investigação preliminar foi muito profícua para a produção artística, pois me inspirou novas ideias e me fez esquecer outras tantas, como, por exemplo, a de que *O Guarani* me traria algum elemento indígena em forma sinfônica.

Obviamente, a música tinha de fazer referência ao mundo indígena brasileiro. Contudo, não queria criar uma trilha repleta de sons de pássaros, apitos ou batidas rítmicas em **compasso 2/4**, pois assim poderia cair no risco da caricatura sonora. Queria escrever, sobretudo, música agradável aos ouvidos, do público e meus! Comecei, então, a buscar, na minha discoteca e em outras fontes (Youtube, Internet, amigos etnomusicólogos ou amantes da etnonomusicologia), coletâneas de música dos índios brasileiros. Porém, o que encontrei não correspondia ao que eu desejava oferecer na trilha. As melodias, no meu entender, eram complexas para o ouvido por serem castiças demais, melodias para especialistas da etnomusicologia, e o espetáculo tinha um espectro menos restrito. No mínimo, se utilizado, todo esse material necessitaria uma grande estilização. Depois de muitas buscas e análises, encontrei (quase por milagre, pois o disco estava escondido na última prateleira...) um CD de música dos índios *guarani* brasileiros, na discoteca pessoal de Olga Gomez, então minha esposa. O disco era: *Nande Reku Arandu: Memória Viva*

---

[27] O Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2009, recebido pelo GRUPO A RODA para a montagem do espetáculo, contemplou a edição do livro com o texto de Myriam Fraga e ilustrações da diretora do espetáculo, Olga Gomez, de imagens da peça.

Guarani[28]. Dele escolhi uma faixa (a de nº 4), que me serviu de inspiração para a ideia central da trilha. Foi a música *xekyvy'i*, da qual retirei uma pequena linha melódica (transcrita no Cap.1, a que chamei de *Tema da Tribo* – Figura 5). Devo dizer que o contato com essa música durante a produção da trilha do *Pássaro do Sol* foi, também, uma oportunidade que tive de resgatar um pouco da cultura dos nossos índios através da música. Música legitimamente brasileira, tão pouco conhecida e valorizada!

Fui informado pela diretora que, como a montagem era aberta ao público de todas as idades, porém mais destinada ao infanto-juvenil, a música tinha de ser animada, alegre. Tenho uma tendência a gostar mais das melodias melancólicas e misteriosas e das harmonias obscuras e tensas, e isso me conteve um pouco inicialmente. Então, comecei a mapear os elementos cênicos e textuais com os quais poderia fazer um paralelo musical: a festa de São João, a vida na natureza, a lagoa com sapos e grilos, os Deuses, o pajé, a transformação, a iniciação na floresta, a viagem do Pássaro, o Palácio do Sol, o retorno, a melancolia de Japu, a transformação final de Japu em pássaro encantado. Cada seção do espetáculo me deu uma pista de como seria construída a sua música, e pude definir com clareza onde esta seria "alegre" ou "triste" (quando poderia explorar mais intensamente as minhas preferências musicais pessoais, deixando a minha "marca" na trilha). Segui os passos de Lívio Tragtenberg (1999, p.26):

> O compositor tende geralmente a identificar os momentos onde possa ser encontrada alguma referência sonora explícita, como personagens que cantam ou tocam algum instrumento; ou mesmo buscar uma referência sonora a partir da qualidade espacial das cenas: igreja, sala de jantar, praça pública, parque de diversões, palácio, cabaré, bordel etc. [...].

Decidi escolher os instrumentos musicais de acordo com o que aconteceria em cada cena. A narrativa da peça começa numa noite de São João, e o som de uma sanfona se fez necessário logo na cena de abertura, intensificando a ação de um grupo de bonecos de madeira de manipulação direta que traduziu, junto com a fala do narrador, o espírito da festa junina. O piano foi fundamental para os momentos mais introspectivos e mágicos da história, pela suavidade e grande possibilidade harmônica. A música harmonizada é diferente de uma **melodia** pura, ela produz outra sensação, não que seja melhor que a melodia. É apenas diferente, é outro fenômeno. Poderíamos considerar, comparando com o visual, que a **melodia** estaria em preto e branco e a

[28] Produzido pelo Projeto Memória Viva Guarani, patrocinado pela Caixa Econômica Federal e Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

harmonia em cores. E, para a magia de uma figura como o Pajé, por exemplo, a **harmonia,** aliada ao **timbre** do piano, produziu um efeito de sonho, de encantamento. Sobre a criação da música para *Richard II*, do *Théâtre Du Soleil*, Jean-Jacques Lemêtre explica:

> [...] esta música tem contudo uma ressonância oriental, a do timbre do instrumento: se eu ponho o tema num clarinete, não há mais nada de oriental. Pode parecer indiano, mas em *Richard II* temos um instrumento indiano para cinqüenta e seis outros que não são indianos. E para dois instrumentos japoneses te dizem que é música japonesa. Mas nenhum japonês que vem ao teatro me diz: "você é mesmo muito bom em *Kabuki* ou *Teatro Nô*". Para eles não é música do seu país, é outra coisa. (apud PICON-VALLIN, 1984, p. 6; tradução minha).[29]

Chamo a atenção para o **timbre** de um instrumento, pois ele tem o poder de revestir toda uma cena de um caráter, de um espírito. Mesmo que a música não esteja escrita no idioma da música clássica indiana ou japonesa (e às vezes só um especialista ou um nativo de algum desses países poderia perceber a diferença entre a original e uma estilização), a sonoridade, por si, é bastante para acionar a alavanca do imaginário do espectador. A experimentação de **timbres** que combinassem com a montagem foi uma etapa importante da criação da música para *O Pássaro do Sol*. Testávamos como ficava uma cena com o violino, depois com a flauta, com o piano, para assim ter uma ideia do que fazer no estúdio. Lá, adicionava o acompanhamento à melodia e voltava a apresentar a versão semifinal ao grupo. A versão final estaria disponível somente a poucos dias da estreia. A criação de uma música para cena, curiosamente, é um trabalho conjunto, o compositor oferece o que produziu e o grupo (diretores e manipuladores) aceita ou não, e opina sobre o que falta para que a cena e a manipulação estejam mais integradas à música, como num balé. O trabalho só termina quando a aprovação é unânime.

Em 2008, o GRUPO A RODA fez excursão por diversas cidades brasileiras em diferentes Estados, através do projeto *Palco Giratório*, do SESC. Olga Gómez, com quem era casado,

---

[29] "[...] cette musique a quand même une résonance orientale, c'est celle du timbre de l'instrument : si je prends le thème sur une clarinette, cela n'aura plus rien d'oriental. On dit que cela fait indien, mais, dans Richard II, tu as un instrument indien pour cinquante-six autres qui ne sont pas indiens. Et pour deux instruments japonais, on te dit c'est de la musique japonaise. Mais aucun Japonais qui vient au théâtre ne me dit : ' tu es vraiment très fort en Kabuki ou en Théâtre Nô'. Pour eux, ce n'est pas du tout de la musique de chez eux, c'est autre chose".

estava a par de todos os detalhes da minha pesquisa musical para a trilha da peça e me trouxe alguns instrumentos da Região Amazônica, em sua maioria, chocalhos e guizos. Um desses guizos me cativou imediatamente: era feito com cascas vegetais duras que, ao serem friccionadas umas nas outras, sugeriam o som das águas do rio Amazonas. O som desse instrumento não aparece como um solo na trilha, mas se mescla aos outros sons, modificando o **timbre** como um todo; exatamente como acontece com os matizes numa pintura e foi adicionado em vários momentos, subterraneamente, como se o próprio Amazonas passasse por baixo da música, num ruído misteriosamente calmo. Também necessitava de silvos de pássaros, pois a história se passava na floresta. Tinha apitos que imitavam aves e decidi fazer um diálogo deles com a flauta doce (ora **soprano**, ora **contralto**), pela sua adequação timbrística e também por ser um instrumento que domino, pois costumo executar e gravar eu mesmo as trilhas que concebo (no caso do *Pássaro do Sol*, tive preciosas colaborações[30] nas gravações). Além disso, a flauta doce não deixaria o canto dos pássaros representados apenas como efeito sonoro, como o fariam os apitos, sem uma linha melódica definida. Já o violino é meu instrumento de profissão e trouxe para a trilha todo o meu referencial clássico e sinfônico, de músico de orquestra, pois com ele apreendi o universo da música erudita e passei a amar Bach, Tchaikovsky, Rachmaninoff, Chopin e Liszt. Por isso, esteve tão presente, foi inevitável. Lemêtre (*Fruits*, 1984) comenta que a gênese de sua música provém, em primeiro lugar, de sua própria cultura musical de jazzista, músico erudito e pesquisador, o que me faz refletir sobre a minha própria condição e o que ela determina na minha criação musical. Por ser violinista de profissão há tantos anos, no bordado das linhas melódicas da música para o *Pássaro do Sol,* o violino foi a agulha que transpassou e alinhavou toda a trilha.

Para o compositor, a pré-análise do espetáculo em sua multiplicidade tem como objetivo compreender a sua estética, de modo que, ao acrescentar a música, haja coerência e homogeneidade com relação à totalidade da obra de arte, que vem a ser a peça. Nesse sentido, cada elemento da música deve ser pensado, considerado. O acaso não existe. Tudo se inter-relaciona. Quando assistimos a uma peça e concordamos que o diálogo entre as partes que a compõem (trilha, figurino, luz, cenografia), foi harmonioso, devemos sempre refletir que, por trás

---

[30] Amanda Smetak, Anthony Bergamin, Janaína Carvalho, Maria de Souza, Olga Gómez e Osvaldo Rosa participaram da gravação da trilha com canto e/ou efeitos vocais.

de toda a produção, houve muita reflexão e experimentação. Marcello Amalfi demonstra ter o mesmo pensamento quando discorre sobre a permeabilidade dos elementos teatrais:

> De acordo com esta propriedade, qualquer elemento, ao ser inserido em uma encenação, é atravessado pelos demais ao mesmo tempo em que os atravessa. Processo que ocorre em esferas estruturais tão profundas que os vários elementos acabam por fundir-se em uma singular unidade – a realização teatral. (AMALFI, 2011, p.104).

Acredito que um espetáculo é ao mesmo tempo fusão, aniquilamento e gênese. Fusão pela metamorfose estimulada através do contato entre, por exemplo, as ideias musicais e cênicas que se influenciam e se complementam mutuamente, como aconteceu no *Pássaro*, fazendo surgir um novo produto, fruto desta interação. Aniquilamento porque é necessário que, neste processo de criação em parceria, os artistas tenham a humildade de renunciar a certas convicções suas, fortemente enraizadas, para permitir que a obra amadureça e ganhe novas significações. Gênese no momento em que a obra, já livre das marcas da vontade individual de cada artista, seja ele o diretor, o compositor ou o cenógrafo, ressurge como concretização das reflexões de toda a equipe envolvida na criação artística. Na manipulação das sombras do *Pássaro,* os atores-manipuladores exercitaram o gesto até que ele se tornasse orgânico com a música, parte dela. E o processo inverso também aconteceu: por vezes tive de modificar um ritmo, uma melodia ou uma frase para que a música se integrasse melhor ao movimento. Walter Smetak, meu pai, deu o nome de *plásticas sonoras*[31] a alguns de seus instrumentos e lembro-me de que, quando eu era criança, ele me explicou que as cores (que podemos considerar como uma forma de imagem) são a continuação do som. Smetak relata:

> Provêm estes instrumentos de um processo de pesquisa acústica em que foi examinado o itinerário do som em sua origem espiritual, psíquica e, finalmente, física. Foram examinadas amiúde as formas e firmou-se a seguinte verdade: as formas em geral expressam um simbolismo em uma linguagem e esta se aproxima de um mundo de formas estáticas, mas emanando em si uma vida de vibrações intensas. A identidade entre forma e estrutura simbólica se fez evidente para aquele que começou a raciocinar dentro da lógica que age através da arte, e chega ao ponto em que anuncia na sua fala de som a mesma cousa que ela como forma estética revela. (apud SMETAK, 2013, p. 66-67).

---

[31] As *plásticas sonoras* de Walter Smetak são esculturas que não produzem som, mas foram oriundas do som, uma vez que as cores nelas presentes são um desdobramento das notas musicais, pois cada nota gera uma determinada cor, como se fosse sua continuação.

Para Smetak, uma obra plástica, como uma escultura ou pintura, tem o poder de transmitir, com igual êxito, a mensagem estética de uma peça de música, uma vez que ambas as linguagens agem dentro da lógica da arte. No domínio metafísico do pensamento smetakiano, alicerçado na teosofia, o som e a imagem têm uma origem espiritual comum, o que nos possibilitaria, pelo menos teoricamente, ouvir a música de uma escultura ou *plástica sonora* e ver as cores da música. Seguindo este conceito, na cena também podemos vislumbrar tal realidade, da continuação do som dentro do silêncio, uma vez que imagens e cores trazem em si sua própria sinfonia. Marco Scarassatti (2008, p.118) comenta que "Smetak fala, ainda, que o homem deve ser reeducado para poder ver, em formas concretas que agem nas três dimensões, uma quarta dimensão que seria o som". Nos momentos em que a música da peça cessa, ou melhor, pausa para "respirar", deixando as imagens em **solo**: a impressão que temos é de que a música ainda se faz ouvir, pois a relação música/imagem é semelhante àquela de um dueto instrumental: no contraponto, um passa o tema, a melodia principal, para o outro à medida que a composição evolui. Amalfi (2011, p.106) diz que "[...] no contexto teatral, a música deve ser vista como um elemento integrante e modificante da cena na mesma medida em que é integrada e modificada por esta" e lança a hipótese de uma macro-harmonia dos componentes cênicos, ao traçar um paralelo entre as relações harmônicas das notas de um acorde e as inter-relações dos elementos teatrais. Assim como qualquer mudança de posição efetuada numa das notas do acorde o afetará totalmente, na macro-harmonia de uma peça de teatro, a mesma música/trilha tomaria outro significado e dimensão se a ação cênica mudasse, por exemplo, de um parto para um velório:

> Focalizando esta música inserida no contexto teatral (a música de cena), podemos concluir que as relações responsáveis por suas mudanças vão além da harmonia interna de seus componentes musicais (ligados a fenômenos de natureza acústica), uma vez que abarcam também as alterações operadas nos demais elementos da cena em que ela está inserida. (AMALFI, 2011, p. 110).

No *Pássaro do Sol,* surge, duas vezes, a silhueta de uma sereia. Na sua primeira aparição, seu canto foi realizado com a voz adulta de Janaína Carvalho. Na segunda, foi a voz infantil de Amanda Smetak, que realizou a mesma melodia. Se pensarmos macro-harmonicamente, temos a mesma figura/personagem (a sereia) executando a mesma ação (a de enviar uma mensagem, um segredo ou um lembrete a Japu, como homem ou como pássaro). A simples mudança de **timbre** já afeta a macro-harmonia da cena. Ao alterar a voz do canto da sereia – de adulta para criança –,

tentei trazer para a cena (e para as mentes dos espectadores) os atributos mágicos daquela personagem encantada e mutável, que pode ser mulher ou criança a seu bel-prazer. Com a mudança de **timbre**, mudaram também a dimensão da sereia e a intenção da manipulação.

Na construção da dramaturgia sonora para o *Pássaro,* procurei não lançar mão de uma variedade muito grande de estilos, a fim de não desorientar demais o espectador. A opção foi utilizar uma linguagem mais próxima da **música minimalista** sem, contudo, explicitar essa tendência, pois aprisionar a obra dentro de conceitos muitas vezes tolhe a fluidez do processo criativo. Fui minimalista na elaboração dos desenvolvimentos musicais construídos a partir dos **Leitmotive**, assim como na escolha dos instrumentos principais da trilha: o violino, a flauta doce e o piano, com a intenção de que formassem um terceto de timbres intercomplementares. A música teve uma estrutura simples, tonal, de ritmos pouco complicados. E talvez tenha sido essa mesma singeleza que a brindou com outra qualidade: a sinceridade de uma música que não teve pretensões de sobressair-se no espetáculo, mas, antes, que caminhou junto com ele. Simples não significa obrigatoriamente pobre. Considero o simples mais como o *naïf* do francês, epíteto perfeito para peças como as *Gnossienes* e as *Gymnopédies* para piano, de Erick Satie, síntese de beleza e economia de elementos formais, mas não de ideias. Além disso, a música, como descreve belamente Jean-Jacques Lemêtre, "[...] pode ser também 'destinal', ou ser o acompanhamento orquestral do solista (ator), ou seu contraponto, seu contracanto, sua aura, seu interior, seu ambiente, suas paixões, sua bagagem inconsciente" (apud PICON-VALLIN, 2012a, p. 6; tradução minha) [32].

O **Leitmotif** é uma frase temática para o personagem principal, uma assinatura em música. Posso dizer que o *Pássaro* teve várias dessas frases temáticas: a da festa de São João, a da vida na selva, a do Palácio do Sol. Mas foram apenas dois os **Leitmtotive** e eles se mesclaram um no outro muitas vezes: o da tribo e o do Pássaro. Contudo, não fiz os personagens serem acompanhados das suas assinaturas musicais cada vez que apareciam em cena. Isso seria muito cansativo. Pelo contrário, optei sempre por lembrar o espectador daquele tema, mesmo em momentos onde o personagem que lhe correspondia não estava em cena. Quando Japu faz a grande viagem em busca do fogo do Sol e a cena finaliza com uma única pluma que cai, a frase final é a do tema da tribo, não o tema do pássaro. Quis dar a entender com isso que todo aquele

[32] "[...] elle peut être aussi 'destinale', ou être l'accompagnement orchestral du soliste, ou son contrepoint, son ontre-chant, son aura, son intérieur, son environnement, ses passions, son bagage inconscient".

sacrifício tinha sido feito pelo amor de Japu ao seu povo. O tema, reconhecido por quem o ouve, pelo público, ajuda-o a melhor captar o sentido da ação. Barenboim (2010, p.127) diz que, em *Tristão e Isolda,* "[...] o prelúdio não é apenas uma introdução, ele já é tudo. Num certo sentido, é como o núcleo, o germe da ópera toda" e que, através dele, o ouvinte já penetra o mundo do espetáculo que está para começar. As frases melódicas que representam os personagens já trazem em si toda a carga emotiva deles, o seu mundo interior, e conduzem o ouvinte à nova dimensão onde estará "preso" por algum tempo: a dimensão imaginária do espetáculo. Jean-Jacques Lemêtre também constata essa relação da música com o universo da peça e com o mundo interior do personagem:

> As imagens remetem à pluralidade dos papéis que a música representa em diferentes momentos do espetáculo. Exerço o ofício de destino, de deus, de elemento: sou o ar, a água, o fogo... Exerço o ofício de por debaixo e por cima, sou a estrela que pisca e que olha o ator. Tudo isso é a paisagem. Também sou a música emocional do personagem, sua pequena música interior. Em alguns momentos, essa música antecipa o destino do personagem. O espectador a recebe. Ainda sem que ele se dê conta, ela o adverte como uma mensageira... (apud LALLIAS, 2003, p. 5; tradução minha).[33]

É interessante perceber como Lemêtre assume a identidade dos elementos para os quais escreve a sua música, mimetizando-se musicalmente no mundo exterior do espetáculo (paisagem) e no mundo interior do personagem (*psyché*), num nível supremo de criação: quando criador e criatura se fundem.

O **Leitmotif**, contudo, jamais deve aprisionar os personagens ou persegui-los como uma sombra. No *Pássaro,* não houve ações dos personagens sublinhadas pela música ou efeitos sonoros, característica (que considero extremamente enfadonha) dos desenhos animados. O que houve foi um harmonioso diálogo entre a voz do narrador e as entradas musicais. O narrador da história foi o ator, diretor e músico Osvaldo Rosa que, com grande sensibilidade, fez a transição das palavras para a música. A diminuição do volume da voz para se adequar ao volume da música, as *nuances* de troca de ritmo ao dizer as frases do texto para acompanhar o ritmo da

---

[33] "Les images renvoient à la pluralité des rôles que la musique joue à différents moments du spectacle. Je fais office de destin, de dieu, d'élément : je suis l'air, l'eau, le feu... Je fais office de dessous et de dessus, je suis l'étoile qui clignote et qui regarde l'acteur. Tout cela, c'est le paysage. Je suis aussi la musique émotionnelle du personnage, sa petite musique intérieure. À certains moments, cette musique anticipe sur le destin du personnage. Le spectateur la reçoit. Sans qu'il ne s'en rende compte encore, elle le prévient comme une messagère [...]".

música que se seguia, todo esse esmero fez com que a narrativa de Osvaldo se tornasse uma segunda linha melódica, de palavras ditas musicalmente. Isso é extremamente importante: quando há narração, esta deve ser musical.

Recursos artificiais de construção da música são tema de alguma controvérsia, pois podem significar muitas realidades e ser nomeados diferentemente (podem ser chamados de recursos psicoacústicos, dependendo da situação onde estão inseridos). Na minha experiência prática, eles existem no sentido de que são conhecimentos técnicos musicais utilizados para a obtenção de uma resposta. No caso da trilha sonora, de uma resposta emocional, pois a sonoridade incita o despertar de um sentimento. Por exemplo: quando quero criar uma atmosfera angustiante e de sonoridade desconfortável, posso optar por utilizar dois violinos tocando notas agudas em **semitons**: considero este um recurso artificial que tem por objetivo provocar uma sensação de inquietude e tormento. Confirmamos com a Teoria dos Afetos que as **terças** traduzem um ânimo alegre, uma **escala cigana** pode sugerir mistério, o **menor** soa melancólico, o intervalo de **sétima maior** ou um **acorde aumentado** podem causar certo desconforto. Um exemplo de utilização de recursos artificiais em música é a obra *Os Planetas*, de Gustav Holst. Nela, o compositor se vale de **progressões harmônicas** e combinações timbrísticas especificamente pensadas para evocar, através da música, a atmosfera imaginária (pois ninguém esteve lá ainda...) de *Urano, o Mágico*[34] ou *Vênus, o Portador da Paz*, mas, principalmente, chama a atenção para o traço característico desse ou daquele planeta na *psyché* humana. Em outro momento, põe, junto com a orquestra, um coro de mulheres, quando descreve o planeta *Netuno, o Místico*, levando o ouvinte a fazer desfilar, em seu pensamento, sereias e tritões. Tais recursos podem ser extremamente simples, como os que foram utilizados para a música de *O Pássaro do Sol*. Quando quis produzir um som velado e misterioso, pus no violino a velha **surdina**, o que deu uma *nuance* onírica às imagens da animação. Em *Amor & Loucura*, espetáculo anterior, com bonecos de madeira, também do GRUPO A RODA, um ***ostinato*** com **tremolo** sugeriu a chuva trazida por nuvens cenográficas. O **tremolo de mão esquerda** pode ser muito útil para representar o bruxulear de velas, a água de um rio correndo ou murmúrios ouvidos na distância, como uma reza. A música, obviamente, não tem natureza artificial, mas pode ser artificialmente construída para locupletar a imagem. E, em última instância, o artífice é o compositor.

---

[34] Assim, dando um epíteto a cada planeta, Gustav Holst intitula os vários movimentos da peça *Os Planetas*, que compôs para grande orquestra.

Durante o período de criação da trilha, pusemos (a diretora também batizou algumas composições) títulos em cada parte da música correspondente a uma determinada cena. Alguns desses títulos foram provisórios, outros permaneceram. As palavras exercem muita influência sobre nós, e este simples nomear foi uma ferramenta muito útil no processo criativo, auxiliando-nos a encontrar, a partir delas, uma melodia ou textura sonora, abrindo o caminho da escrita musical. As músicas da tradição clássica chinesa têm esse traço cênico e descritivo: *O Conquistador Desarma*, *Na Fronteira*, *Neve de Outono*, são todos títulos de peças da música clássica chinesa para *p'ip'a* [35], e a própria técnica desse instrumento favorece a exposição pictórica do conteúdo musical, como numa narrativa. As primeiras notas de uma melodia, seu primeiro acorde, são como abrir um livro de contos de fada e devem capturar a atenção do ouvinte com uma primeira impressão que possa ser relembrada. *Clair de Lune* de Debussy, a 5ª *Sinfonia* de Beethoven ou a peça *Für Elise* para piano são exemplos consagrados de músicas cujas poucas notas de abertura estão na mente de quase todos aqueles familiarizados com a música clássica ocidental.

Nos ensaios, que se constituíram em campo de teste e de ação para as ideias elaboradas, discutimos, experimentamos, rejeitamos e reconsideramos juntos o destino de cada **pentagrama** nascido das relações entre imagem, som e movimento (manipulação). Aconteciam numa grande sala do piso A do Teatro Castro Alves[36], equipada com um lindo piano de cauda de onde surgiram os primeiros esboços. Do que idealizava no piano, transpunha para os outros instrumentos.

Há um momento em que nos damos conta de que temos material suficiente para a música. A partir desse ponto, a descoberta cessa e se inicia a metamorfose do que se obteve na pesquisa e experimentação, visto que não se pode inventar indeterminadamente e correr o risco de ter uma trilha excessiva e disforme. O fazer musical do *Pássaro do Sol* envolveu inúmeros pequenos detalhes, mas creio poder resumi-lo em quatro etapas: pesquisa, produção, experimentação e decisão final (que já é a edição em estúdio do CD que será utilizado ao longo das apresentações).

2.1.1 Descrição das Músicas (Cd do Espetáculo)

---

[35] Espécie de alaúde tradicional chinês.
[36] O mais proeminente Teatro de Salvador.

Descreverei aqui apenas as faixas do CD do espetáculo que contêm música ou música e narração (quando for significativo), descartando as faixas de narração pura. Essa descrição envolve a construção da música e sua relação com as cenas da peça.

- FAIXA 1: *São João*. Acompanhado pela sanfona, o violino inicia uma melodia com refrão, em Sol **Maior**. Animada e dançante, sugere os forrós da noite junina que logo será mencionada na história. Depois de uma pequena variação no ritmo, a flauta doce **soprano** se une ao violino, sempre acompanhados pela sanfona, formando um trio. Escolhi a **tonalidade** de Sol **Maior** intencionalmente, por causa de sua sonoridade aberta e brilhante e também para fazer uma referência secreta ao nome do espetáculo.

- FAIXA 4: *Tema da Natureza*. Um chocalho indígena dá a pulsação inicial dessa música. Em seguida, a primeira flauta doce **contralto** entra com uma melodia de poucas notas e o apito de nariz[37] indígena imita o canto de um pássaro, juntando-se a ela. O violino em **pizzicato** começa então a pontuar espaçadamente, simbolizando os barulhos dos peixes na água e, no **ritornello,** chega a segunda flauta doce **contralto**. O **andamento** lento e a pequena quantidade de elementos dessa música (uma das que mais gosto) foram pensados para evocar o fluxo calmo das águas do Amazonas, o calor dos trópicos e a inocente nudez dos índios.

- FAIXA 5: Esta faixa contém três composições que aparecem nesta sequência: *Sapos e Grilos*, *Tema da Tribo* e *Os Deuses*. *Sapos e Grilos*: **Pizzicatti** ao violino, um brinquedo em forma de sapo que imita o próprio bicho e Maria Souza fazendo o grilo com a boca (!) são a base dessa música. O primeiro violino entra de modo um pouco cômico, com **cromatismos** na melodia, reforçado pelo **tremolo** do segundo violino e pelo brinquedo nordestino rói-rói, que produz um barulho semelhante ao canto das cigarras. A intenção dessa combinação de sons foi criar a atmosfera de uma lagoa com sapos, rãs, grilos e outros animais e insetos.

  Tema da Tribo. Acompanhados ao ritmo do pau de chuva, batidas na porta da cabine de gravação e da linha melódica ao violino, Amanda Smetak, Janaína Carvalho, Maria Souza, Olga Gomez, Osvaldo Rosa e Uibitu Smetak cantaram em coro a melodia do cântico *xekyvy'i* (mencionado no começo deste capítulo) dos índios *guarani* brasileiros. Na sequência, a mesma melodia foi executada no violino solo, com acompanhamento de pau de chuva; Principal **Leitmotif** da peça, acabei descobrindo que esse cântico tem um desenho melódico parecido com o 2º movimento da *Sinfonia do Novo Mundo*, de Antonín Dvorak, na qual esse compositor tcheco utilizou temas melódicos dos índios

[37] Apito colocado sobre o nariz e a boca, cujo som é produzido expirando o ar pelas narinas e articulando com a boca.

norte-americanos, entre outros materiais musicais, consolidando a minha intenção de dar um caráter pan-indígena (mas sem obviedade) à dramaturgia sonora de *O Pássaro do Sol*.

Deuses. Aqui cada deidade é representada por um instrumento: *Coaraci*, o sol, foi simbolizado pela flauta doce **contralto** numa melodia andina sobre uma nota grave **pedal** feita com sintetizador, trecho da música *O Palácio do Sol*, descrita abaixo. *Jaci*, a lua, foi traduzida pela bela voz **contralto** solo de Janaína Carvalho e *Tupana*, senhor das coisas incompreensíveis, por um misterioso instrumento de percussão que imitava o trovão, generoso empréstimo de Osvaldo Rosa, e um efeito de estúdio pesquisado por Chico Gomes, que tinha o som da descarga elétrica de um raio.

- FAIXA 6: *Tema da Natureza*, ao piano. A simples mudança de timbre confere outra cor a essa música, tornando-a mais suave e delicada, no estilo das peças impressionistas.

- FAIXA 7: *Tema da Tribo* como na FAIXA 5, sem a narração, apenas música.

- FAIXA 8: *Tema dos Macaquinhos*. A flauta doce soprano faz uma melodia alegre e **leggera** que se assemelharia mais à música cantábrica, da província do Minho, no Norte de Portugal, não fosse o ritmo do acompanhamento de pau de chuva que lhe trouxesse a brasilidade, dando-lhe ares de samba.

- FAIXA 9: *Tambor Indígena*. Para o som do toque desse tambor, foi usada a bateria que se encontrava no estúdio de Chico Gomes, onde a trilha sonora foi gravada.

- FAIXA 10: *Espíritos*. Para dar atmosfera sombria e fantasmagórica a essa parte da dramaturgia sonora, primeiramente gravei, em seis canais, uma nota aguda contínua no violino (simbolizando a noite escura) e, em um canal, um som grave de contrabaixo acústico no sintetizador, que irrompia suave e intermitentemente (como uma aparição). Sobre essa base, adicionei, também ao violino, fragmentos do *Tema do Pássaro do Sol* e os guizos amazônicos feitos com cascas de sementes.

- FAIXA 11: *Pajé*. Para traduzir as artes mágicas de um feiticeiro da tribo e contrariamente ao que se podia esperar, optei pelo som do piano, numa composição em Dó **menor,** partindo de uma **escala cromática** (o cromatismo transmite uma sensação de mistério e cria certo *suspense*). A intenção foi justamente causar um estranhamento com o som de instrumento clássico em lugar de esperados apitos e tambores. Aqui há um

exemplo do que considero recurso artificial em música: uma **progressão harmônica** de Dó **menor** para Mi **menor**. A **terça** do **acorde** de Dó **menor** (mi **bemol**) passa a ser a **tônica** do acorde de Mi **menor** (mi **natural**). O mi eleva-se em apenas um **semitom**, provocando um efeito muito interessante na música que vai para uma **harmonia** muito distante da inicial. Esse salto cria uma atmosfera onírica e causa um estranhamento no espectador que espera uma resolução na harmonia da música. Mas a resolução não acontece, ou melhor, acontece de modo inesperado e sutil. Esse "truque" é muito empregado em trilha de cinema, sobretudo em ficção científica.

- FAIXA 13: Só o pau de chuva acompanha aqui o narrador, para trazer ao espectador uma lembrança inconsciente da tribo.

- FAIXA 16: *Pajé* (finalização). Finalizei o *Pajé* com a mesma célula rítmica do tema da *Tema da Tribo*, propondo assim um diálogo interno entre os temas da dramaturgia sonora

- FAIXA 17: *Tema dos Macaquinhos*, descrito na FAIXA 8.

- FAIXAS 18 e 19: *Dentro da Floresta.* Efeitos sonoros de Anthony Bergamin. Anthony Bergamin nasceu no Canadá. É um amigo, excelente tenor e pesquisa os recursos sonoros da voz humana. Todo o material desta faixa foi produzido por ele. Os sons de animais, ruídos, passos e murmúrios que se escutam nessa parte da dramaturgia sonora são feitos apenas com a voz de Anthony, sem nenhum artifício eletrônico. Muitas vezes, ele partiu para as florestas no Canadá para coletar e aprender diferentes cantos de pássaros. Se a opção pelo canto não tivesse sido instrumental, seria Tony quem daria a sua voz à ave encantada da lenda.

- FAIXA 20: *Sereia*. Esta melodia foi fruto da junção do *Tema da Natureza* com o *Tema do Pássaro do Sol*. Realizada pela voz de Janaína Carvalho, foi também utilizada para representar *Jaci*, divindade da lua, na FAIXA 5 – *Deuses*. A minha intenção era que os seres encantados ou divinos tivessem uma voz comum, mágica, como se todos fossem um só espírito que estaria ajudando Japu a cumprir sua missão. Procuro sempre essa permeabilidade entre os elementos da música de cena, como nos contos d'*As Mil e Uma Noites*, em que, dentro de uma história, há uma segunda ou terceira história, contada por um personagem da primeira. Seguindo essa ideia, pus na trilha uma música dentro de outra música.

- FAIXA 21: *A Iniciação*. A cena para a qual escrevi essa música é, para mim, a mais bela do espetáculo: na noite estrelada às margens do rio, Japu, após um longo

caminho iniciático dentro da mata, recebe os espíritos das feras e de outros mamíferos da floresta, escuta o segredo que lhe conta uma sereia e, por fim, aceita em seu coração o espírito de todos os pássaros, sem saber que logo se tornará um deles. Os mamíferos simbolizam o elemento terra, a sereia, a água, os pássaros, o ar. O fogo é o único elemento ainda ausente, e é para consegui-lo que Japu é preparado. A música foi pensada a partir do *Tema da Tribo* e do *Tema do Pássaro do Sol* (respectivamente, o passado e o futuro de Japu). Criei um **noturno** para piano, no estilo romântico de Rachmaninoff[38], onde as linhas das melodias desses temas se entrelaçam e dialogam, ajudando a dar um caráter de sonho à animação.

- FAIXAS 23 e 24: *A Transformação*. Utilizei uma ocarina indígena de barro para criar essa música, que é uma reelaboração do *Tema da Tribo*, **Leitmotif** da peça. Fechando todos os furos da ocarina e apenas soprando pela entrada do ar, produzi o ruído semelhante a uma locomotiva, indicativo dos poderes sobrenaturais do pajé, que metamorfosearão Japu em pássaro. Ao fundo, o que parece tambores primitivos, foram batidas feitas na porta da cabine de gravação. A melodia foi feita com a ocarina em seu uso normal, como uma flauta. Seu **timbre** característico conferiu um caráter ritualístico à música. Gostei da utilização do sopro, do ar nesta faixa: ar do céu, de asas batendo, do vento, como referência a uma realidade que só os pássaros conhecem e que logo Japu experimentará.

- FAIXA 25: *Alçar Voo*. A viola faz um **ostinato** em **arpejo**, sobre dois acordes: de Sol **Maior** com **7ª Maior** e de Lá **menor**. Por cima "voa" uma melodia melancólica na flauta doce contralto. Como efeito sonoro (gravado em um terceiro canal), acrescentei uma sequência de sons **harmônicos,** que soaram como o gorjeio de muitas aves, num volume mais baixo, produzido com um **glissando** ao longo da corda Sol do violino. Aqui também, faço uma pequena citação do *Tema da Tribo*, na última frase musical.

- FAIXA 27: *Sereia Criança*. Como na FAIXA 20, com duas diferenças apenas: nesta faixa, a voz é da minha filha com Olga Gomez, Amanda Smetak (então, com 9 anos de idade), e houve a adição de um acompanhamento com algumas notas da melodia do *Tema do Pássaro do Sol*, na harpa (sintetizador). Como a sombra em couro da sereia dessa cena era outra, menor, me veio o pensamento de que a sereia criança era a mesma sereia mulher da outra cena que se havia transformado em sereia menina por encantamento e, imediatamente, ouvi na minha mente voz de Amanda cantando aquela melodia em **melisma**. Relatei a Olga o que tinha pensado e convidamos Amanda para fazer o solo, a qual aceitou com muita alegria. Este tema foi usado primeiramente para a deidade lunar. A lua é mutável, as marés são governadas pelo ciclo lunar, as sereias habitam o mar. Essas inter-relações me levaram a repeti-lo nas sereias do espetáculo,

[38] Compositor, pianista e compositor russo do período romântico da música clássica.

seres de natureza metamórfica – metade peixe, metade homem – que habitam a fluidez das águas, sob a regência das marés que mudam com a lua.

- FAIXA 28: *A Grande Viagem*. A música que pontua essa cena é um **tune** irlandês e foi escolhido para causar um estranhamento, significando que o pássaro foi para muito, muito longe. No entanto, as **células melódicas** do *Tema da Tribo* estão sempre presentes na flauta doce soprano, simbolizando o pensamento de Japu no seu povo. A interferência na voz de Osvaldo Rosa quis significar o esforço de Japu, em forma de ave, para atingir o seu objetivo: chegar ao Palácio do Sol e trazer o fogo para a sua aldeia.

- FAIXA 29: *Voadora Pluma*. A cena para a qual esta música foi feita mostra a silhueta completa de uma das atrizes-animadoras, bailando graciosamente, tendo uma pluma na mão. Revela o humano por trás da animação das imagens, como que para afirmar que a fonte de toda obra de arte é o homem. A primeira viola executa uma melodia lânguida com **cromatismos**, fazendo um paralelo com a sensualidade da dança, acompanhada de notas longas de duas flautas doces **contralto** (gravadas em dois canais). Em seguida, simbolizando o farfalhar de asas, a segunda viola entra com **tremolo** rápido. Intermitentemente, há uma nota feita por um violão, com cordas de aço, que na gravação soou como um cravo. Finalizando, pus **pizzicatti** de violino em **cordas duplas**, imitando batidas de tambores indígenas, em **compasso binário**, para acompanhar a melodia do *Tema da Tribo*, a cargo da flauta doce **soprano**, como um lembrete de que tudo o que está sendo feito é para o bem comum.

- FAIXA 30: *O Palácio do Sol*. Um **pedal** em sol é o alicerce dessa música. Queria, ao escolher a nota sol como base, fazer uma referência acústica ao "sol" do título da peça, tendo em mente a cenografia amarela ouro que mostra o caminho de Japu transformado em pássaro, já sentindo no céu ensolarado o intenso calor que mudará sua vida para sempre. A flauta doce contralto, com um tema andino, faz o solo no estilo de *sakuhatchi*[39]. A escala é uma pentatônica menor, cuja tônica é o Si bemol.

- FAIXA 31: *Tema da Tribo*. Como na FAIXA 7.

- FAIXA 34: *Vida Solitária*. A angústia de Japu, quando rejeitado pelos seus, foi aqui musicalmente traduzida pela sequência, em **ostinato**, dos intervalos de **sétima maior** e **quinta justa,** respectivamente, no acompanhamento do violino em **cordas duplas**. Células dispersas da melodia do *Tema da Tribo* aparecem no solo das flautas doces contralto e soprano. O apito de nariz faz o som de pássaro ao fundo.

[39] Flauta vertical japonesa de bambu, presente na música clássica tradicional do Japão.

- FAIXAS 35 e 36: *Bater do Coração*. Sempre gostei das músicas que aludem às batidas do coração, como a **abertura fantasia** *Romeu e Julieta*, de Tchaikovsky. O compositor russo lança mão desse recurso no final da peça para simbolizar o coração de Julieta que vai parando pouco a pouco sob o efeito do veneno. O tímpano[40] faz o coração que, num **rallentando** e **diminuendo** paulatinos, indica o esvair-se da vida de Julieta, até a conclusão da peça, em **pianissimo**. Nessa cena do *Pássaro*, a melodia principal da peça está no piano em andamento mais lento, enquanto batidas suaves na porta da cabine fazem o ritmo cardíaco (uma bela ideia de Osvaldo Rosa, diretor de cena). A utilização de apenas dois elementos – o piano e o som percutido – intensifica a sensação de abandono e a extrema tristeza de Japu. Como última frase, o piano faz uma citação do *Tema do Pássaro do Sol*, num arabesco musical, como uma lembrança dolorosa que Japu levará para sempre consigo.

- FAIXAS 38, 39 e 40: *Tema do Pássaro do Sol*. Na íntegra, este tema só aparece no final da peça. Contudo, fragmentos dele estão implícitos em *Deuses – Jaci*, a lua (FAIXA 5), *Espíritos* (FAIXA 10), Sereia (FAIXA 20) e Sereia Criança (FAIXA 27). Isso curiosamente aconteceu porque a melodia do Pássaro do Sol foi a primeira a ser criada. A partir dela, veio a inspiração para a música de outros personagens e situações. Decidi revelá-la por completo somente quando Japu se transfigura em ave encantada, como se a música também fosse uma forma de magia, já que a representa. O tema tem como base uma melodia a partir de uma **escala pentatônica menor**, a mesma das músicas tradicionais japonesas, tais como a famosíssima *Sakura, sakura*[41], em alternância com notas em **trinado** e **staccato** que imitam o canto de uma ave. Em segundo plano, simbolizando a noite misteriosa, uma nota longa aguda de um violino gravada em vários canais, formando um **naipe** de muitos violinos.

- FAIXA 41: *Tema da Tribo*. Não tínhamos dúvida de que a peça deveria terminar com esse **Leitmotif**, coração da dramaturgia sonora, coração da tribo. No último momento, os atores-animadores se dão as mãos e fazem uma ciranda com suas próprias sombras, como a que acontece com as sombras na peça, saem de detrás da tela de projeção e recebem os aplausos do público. E muitas crianças cantam o *Tema da Tribo*, com muita animação!

2.2 A LENDA

[40] Instrumento musical de percussão (membranofone), indispensável no repertório para grande orquestra.
[41] Canção tradicional japonesa que relaciona a efemeridade da flor de cerejeira *sakura* (que dura apenas um dia) com a própria efemeridade da vida.

O Pássaro do Sol é um texto da escritora, poeta, jornalista e biógrafa baiana Myriam Fraga, inspirado no mito indígena da descoberta do fogo. Membro da Academia de Letras da Bahia, do Conselho de Cultura do Estado e diretora da Casa Jorge Amado em Salvador, Myriam Fraga tem seu nome em várias antologias no Brasil e no exterior, com poemas traduzidos para o inglês, o francês e o alemão. Em 1983, pelas Edições Macunaíma (Salvador), Myriam publicou a obra *A Lenda do Pássaro que Roubou o Fogo*, livro de poemas ilustrados por Calasans Neto e musicados por Carlos Pita (num disco LP em separado), uma primeira versão, em poesia, da mesma narrativa.

Eis a sinopse da lenda do pássaro do sol:

> Uma das muitas variantes do mito indígena da descoberta do fogo conta que um jovem guerreiro foi transformado em pássaro para ir ao céu roubar as chamas do palácio do sol. Ao retornar vitorioso, porém, em meio às festas e celebrações pelo seu feito, desfazendo-se o encantamento verificou, cheio de mágoa, que o tição de fogo, que trouxera no bico, havia-lhe calcinado a face, tornando-a uma máscara disforme à cuja vista todos fugiam. Inconsolável, pediu ao pajé que novamente o encantasse. Compadecido, o feiticeiro fez-lhe a vontade, transformando-o no pássaro chamado Japu ou Japuaçu, com plumagem verde-amarelo-alaranjada, que lembra a cor das labaredas, e um bico cinzento com a extremidade vermelha, recordação de sua viagem ao palácio do sol, de onde trouxe o fogo para os homens que o desconheciam. (Disponível em: <http://www.arodateatro.com/2011/09/01/o-passaro-do-sol/ >. Acesso em: 14 mar.2013, às 13h11min).

Mircea Eliade assim define as circunstâncias das narrativas míticas:

> O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do tempo, *ab initio*. mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou heróis civilizadores. Por esta razão suas gesta constituem mistérios: o homem não poderia conhecê-los se não lhe fossem revelados. O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os seres divinos fizeram no começo do tempo. "dizer" um mito é proclamar o que se passou ab origine. uma vez "dito", quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta. "é assim porque foi dito que é assim", declaram os esquimós netsilik a fim de justificar a validade de sua história sagrada e suas tradições religiosas. o mito proclama a aparição de uma nova "situação" cósmica ou de um acontecimento primordial. portanto, é sempre a narração de uma "criação": conta se como qualquer coisa foi efetuada, começou a ser é por isso que o mito é solidário da ontologia: só fala das realidades, do que aconteceu realmente, do que se manifestou plenamente. (ELIADE, 1992, p. 50).

O Pássaro do Sol é uma narrativa mítica e arquetípica que protagoniza Japu como síntese de bondade, sacrifício e renascimento. A história está impregnada de um profundo sentido messiânico: Japu, como ser humano perfeito, está munido de todos os atributos para cumprir a missão de roubar o fogo do sol e trazer a luz à sua tribo, o que, misticamente, significa tirar o seu semelhante das trevas da ignorância. Ao atingir seu objetivo, tem seu rosto queimado, remetendo ao sacrifício em benefício do seu próximo, uma morte implícita que culmina na transfiguração em ave encantada, alusão a outro ser alado e supremo, o anjo. Torna-se, ao final da lenda, um ser benfeitor imortal. O tempo mítico da narrativa engloba o passado o presente e o futuro: é um tempo primordial, da criação do universo. Logo na primeira parte do espetáculo, quando começa a lenda indígena de fato, ouvimos o narrador dizer "Naquele tempo a terra era bastante grande para todos e não havia fome, nem doenças". "Naquele tempo" é a tradução de uma locução latina que inicia muitos versículos nos evangelhos da *Vulgata*[42]: *in illo tempore*, para significar esse tempo indeterminado, mítico. Eliade (1993, p. 320) explica que "[...] um rito é a repetição de um fragmento do tempo original" e identifica a existência do espaço sagrado em oposição ao profano ou não sagrado:

> Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. "Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa." (Êxodo, 3: 5) Há, portanto, um espaço sagrado, e por conseqüência "forte", significativo, e há outros espaços não sagrados, e por conseqüência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca. (ELIADE, 1992, p.17).

O teatro é um espaço profano, no sentido de que pertence ao mundo exterior e material. Mas, ao servir de teto onde se desenrola um espetáculo de narrativa mítica, como é o caso de *O Pássaro do Sol*, transforma-se em *templum*[43], local santo (*sanctus*[44]), separado da realidade mundana, e abre as portas para um mundo interior e espiritual. O tempo da peça torna-se, ele também, um tempo sacro, um tempo litúrgico. Ana Maria Amaral (1997, p.53) diz que "[...] ritos

---

[42] Tradução da Bíblia para o latim, em grande parte por São Jerônimo, no séc.IV.
[43] Mircea Eliade utiliza o termo em latim, conectando-o, assim, imediatamente com as Escrituras Sagradas, neste caso, a Bíblia.
[44] Em latim, *sanctus* significa separado. Em sentido teológico, separado para Deus.

são cerimônias que o homem, desde os seus primórdios, realiza para captar e reverenciar deuses, espíritos da natureza ou de antepassados". Atividades como a caça e a pesca, descritas na peça através das sombras animadas, aparecem não somente como simples ações da vida diária, mas também como ritos que transportam o espectador a essa cronologia primordial, sagrada. *O Pássaro do Sol* propõe o retorno a um cosmos ancestral interior, nos arranca do caos do mundo cotidiano, nos ressacraliza e, se não nos sintoniza com a proposta original do *religare*[45], reatar com o Divino, pelo menos nos reconecta com este estado hominal primitivo, de pureza e inocência, hoje perdidos. Amaral (1997) também observa que o teatro teve sua origem com os grandes festivais religiosos, a partir de transformações na sociedade e nas cerimônias rituais. A música é parte inseparável da religião: os cânticos, hinos e mantras são veículos que fortalecem a devoção e desconectam o indivíduo do universo material, abrindo as portas do mundo espiritual. Nas tradições africanas, música e transe se fundem, a ponto de não haver um sem o outro. Walter Smetak propunha, com a sua pesquisa sonora alicerçada em conceitos teosóficos, a expansão da mente e a evolução espiritual através das práticas de improvisação musical guiadas por ele, antecedidas sempre por uma aula explicativa, de conceitos eubióticos[46] frequentemente herméticos. Como filho de Walter Smetak, cresci ouvindo-o discorrer sobre teosofia, escrituras sagradas hindus, termos em sânscrito[47], a origem divina do som e conceitos metafísicos, e, de certo modo, interiorizei esse universo impalpável. Essa relação música/espiritualidade pode ser percebida sutilmente na dramaturgia sonora de *O Pássaro do Sol* quando utilizo elementos das músicas sacras orientais e ocidentais como **bordões**, **pedais** e **melismas** do **cantochão**, ora acompanhados do ritmo binário, primitivo e simples do pau de chuva e dos guizos, ora junto com o som dos apitos e ocarinas indígenas de barro e das flautas doces de madeira, numa tentativa de fazer o público vislumbrar um pouco dessa dimensão interior.

Ana Maria Amaral inter-relaciona mito, passado e tradição:

> O mito é a busca do passado e a tradição é o registro desse passado. Buscar as origens é buscar explicações da vida e do universo. Os mitos, ao contar a história de uma comunidade, mantêm vivas as suas memórias, as trajetórias das gerações

[45] Latim: reatar, origem da palavra *religio*, religião.
[46] Fundada por Henrique José de Souza (1883-1963), a Sociedade Brasileira de Eubiose estuda o Esoterismo, a Teosofia e o Ocultismo de tradições orientais e ocidentais e também possui seu próprio manancial.
[47] Antiga língua da Índia, na qual foram escritos os livros sagrados hindus como o *Mahabharata* e o *Ramayana*.

> anteriores: histórias de heróis e bandidos, deuses e demônios. Provocam a volta ao passado. (AMARAL, 1997, p. 53).

O mundo moderno há muito vem nos afastando das nossas origens e tradições. A televisão e as novas mídias oferecem, por um lado, o intercâmbio de culturas, mas, por outro, o enfraquecimento da nossa. Absorvemos os Estados Unidos a cada instante, numa segunda colonização anglo-saxônica, subliminar e defeituosa. A primeira colonização nos vestiu, alfabetizou em português (por que não aprendemos tupi na escola?) e catequizou na fé católica. Contudo, através dela, também fomos perdendo, ao longo dos séculos, a nossa identificação com os índios brasileiros, de quem herdamos sangue, palavras e hábitos (que acabamos por olvidar) e o contato com deuses tupis ancestrais cujos nomes ignoramos. O espetáculo dirigido por Olga Gomez e o texto de Myriam Fraga propõem um regresso à brasilidade original, no sentido de que falam dos primeiros donos da terra, os índios autóctones, e incitam a um questionamento: quem somos nós? Ana Maria Amaral explica:

> Nas Américas em geral, o passado importa pouco. E no Brasil em particular, ao contrário dos outros países da América espanhola (onde foi encontrada uma forte civilização – a dos maias e dos astecas), quase não temos tradições. [...] O novo é o que importa. O passado, entre nós, é ignorado. Por vivermos sob um processo contínuo e dinâmico de constantes influências e mudanças, somos, como diz o dito popular, "um povo sem memória". (AMARAL, 1997, p. 55).

Foi muito enriquecedor trabalhar com a temática de uma lenda indígena durante o período de criação da música para o *Pássaro*. Se não fosse por este espetáculo, talvez jamais tivesse pesquisado a música dos índios guaranis brasileiros ou entrado em contato com a língua guarani dos seus cânticos, como o que inspirou o *Tema da Tribo*. O *Pássaro* me fez sentir mais brasileiro e ativou, como ouvimos na peça, meu sangue "índio" (minha mãe tinha traços fortes indígenas, além de ser negra e ibérica também, uma autêntica mestiça brasileira) adormecido. O espetáculo *O Pássaro do Sol* convida o espectador a reencontrar dentro de si esse índio perdido, calma e suavemente, através da prosa poética do texto, das lindas sombras e da música. Como diretor musical, estive inúmeras vezes na plateia do *Pássaro do Sol* e pude comprovar que, para muitos espectadores, aquela era a primeira vez que assistiam a um teatro de sombras. E, para algumas crianças, pode ter sido o primeiro contato com uma lenda indígena brasileira que traz, no lugar do

Superman ou do *Homem Aranha*, um herói tupiniquim – Japu – cujo maior poder é a pureza de sua alma. A peça também introduz um pouco da mitologia tupi-guarani com seus deuses e semideuses como Coaraci, Jaci, o onipotente Tupana e Jurupari. E enriquece o vocabulário com adições lexicais como *pajé*, *taba*, *tuxaua*, palavras que há vinte anos eram bem mais correntes que na atualidade moderna, televisiva e midiática, a qual nos convida e condena a abandonar nossas raízes. Participar do processo de criação de *O Pássaro do Sol* foi resgatar um pouco da memória perdida brasileira a que se refere Ana Maria Amaral, memória de um inconsciente coletivo hoje meio adormecido, mas ainda latente.

2.3 AS SOMBRAS

O teatro de sombras é uma forma de espetáculo característico de muitos países, principalmente orientais, partindo da Turquia até o Extremo Oriente. A mitologia, a iconografia e o simbolismo contidos em suas *performances* relacionam-se direta e profundamente com a sociedade e cultura locais, envolvendo tanto a vida diária dos habitantes (e espectadores) quanto o seu mundo espiritual, vinculado à religião.

Meher Contractor (2012, p.78-79) diz:

> O teatro de sombras, com suas silhuetas de couro, é um dos tesouros folclóricos mais antigos da Índia. É tão antigo quanto a civilização, como está evidenciado nas antigas escrituras, *Os Puranas e os Jakatas*. O teatro de sombras já existia muito antes do teatro humano e já havia adquirido o seu próprio grau de excelência, como podemos constatar na literatura dos séculos XI, XII e XIII.

Contudo, não foi apenas na Índia que essa forma de arte floresceu, como explica Angela Hobart (2010, p.13):

> O teatro de sombras existe, ou existiu no passado, num espectro de território definido, que se estende da China, no Oriente, até a Turquia e a Europa do Leste, no Ocidente A ilha de Bali na Indonésia é única nesse contexto, pois, mais do que qualquer outra área fora da Índia, manteve laços profundos com a herança hinduísta, apesar de ter sofrido influências exteriores de fontes chinesas, islâmicas e, mais recentemente, europeias que se mesclaram

> sutilmente com uma tradição autóctone para formar uma cultura peculiar. O teatro de sombras de Bali está fortemente engastado na vida social e religiosa dos habitantes, sendo um dos mais importantes e evocativos veículos dessa cultura que reflete e ajuda a criar. (Tradução minha).[48]

A Indonésia é um arquipélago que compreende mais de 17.000 ilhas, dentre elas Bali, situada no centro, com uma superfície de 5.620 km². Com solo extremamente fértil, a ilha é bordada de rios e córregos que descem pelas montanhas até atingir as rochas vulcânicas. Bali tem uma natureza exuberante e paradisíaca, o que atrai muitos turistas em busca de um elo perdido, um Éden na terra. As vilas são rodeadas por campos de arroz, plantados em terraços, forma de agricultura típica da região. A parte meridional da ilha, mais habitada, sofreu a influência da cultura hindu – proveniente de Java – entre os séculos XI e XV. Bali também herdou a religião da Índia, o hinduísmo, que se amalgamou à sua religião ancestral baseada no culto dos antepassados e na adoração de divindades locais ligadas à cultura do arroz, como deusas da prosperidade e deuses da irrigação. O teatro de sombras balinês é um significante exemplo de como essa mescla deu origem a uma sociedade complexa onde tais influências se entrecruzam e dialogam. O hinduísmo está presente principalmente nas cerimônias fúnebres que acompanham as cremações e os ritos de passagem, enquanto nos altares domésticos os deuses indígenas e os ancestrais prevalecem.

A teoria da origem indiana do teatro de sombras de Bali é a mais divulgada e aceita, justamente por sua evidente herança cultural, recebida do país dos marajás. A explicação seria o repertório utilizado nas representações, hindu em sua maior parte. Do mesmo modo que o teatro de sombras indiano, o balinês explora os grandes textos sagrados do hinduísmo: o *Ramayana* e o *Mahabharata*. O contexto do espetáculo também é tipicamente hindu, não só pelos personagens, mas, sobretudo, pelos deuses hindus que intervêm durante a representação: *Shiva*, *Vishnu*, *Krishna*[49]. Acredita-se que as sombras balinesas são a representação do cosmos: o *Kelir*[50]

---

[48] "The shadow theatre exists, or has existed in the past, in a fairly defined strip of territory extending from China in the east, to Turkey and western Europe in the west. The island of Bali in Indonesia is unique in this context as it, more than any other area outside India, has retained strong ties with its Hindu heritage, yet extraneous influences – including ones from Chinese, Islamic and, more recently, European sources – have been subtly blended with an indigenous tradition to form a distinctive culture. The shadow theatre is deeply embedded in the social and religious life of the people and is among the most important and evocative vehicles of this culture which it reflects and helps create".

[49] Principais divindades hindus, juntamente com *Brahma* e *Kali*.

[50] Tela de algodão branco.

representa o mundo e a atmosfera; o *Damar*[51], cuja chama produz um bruxulear dramático, representa o eterno sol; e o *Dalang*[52] em pessoa é considerado pela população como a encarnação de um deus hindu, que pode ser tanto *Ishvara*[53] quanto *Kama*[54], o que revela a função sacra do teatro de sombras dentro do hinduísmo. De fato, o *Dalang*, através do espetáculo, é o intermediário que conecta os homens aos deuses. A probabilidade da origem indiana das sombras balinesas é também reforçada pelo fato de que o teatro de sombras na Ásia aparece mais em países que receberam a influência direta da religião e cultura indianas como, por exemplo, o Camboja e a Malásia. Essa forma de teatro teria chegado a Bali com o primeiro período de 'hinduização' no início da nossa era, estendendo-se por toda a Indonésia e integrando-se aos costumes locais, sem perder as suas peculiaridades hindus.

A semelhança entre as sombras balinesas e indianas é muito significativa. Apesar do maior grau de elaboração das sombras indianas, mais ricas em ornamentos, a técnica de fabricação é a mesma para os dois países. São cortadas em couro e sustentadas por uma haste de madeira ou osso.

O *Wayang Kulit* (em indonésio, *wayang* significa fantoche ou sombra e *kulit*, couro), teatro de sombras balinês, integra a vida cotidiana da população de Bali. Muito mais que mera diversão, faz parte do conjunto de cerimônias religiosas dos Devas[55] auxiliadores no culto aos mortos, nos ritos púberes de iniciação, nos exorcismos e na consagração dos sacerdotes. Nessas ocasiões, a representação do teatro de sombras pode adquirir uma função ritual, ao absorver uma série de códigos e símbolos que ajudam a concretizar o objetivo da função litúrgica, unindo e protegendo a comunidade, ao mesmo tempo em que a guia, purifica e regenera-lhe as forças.

Os episódios das peças são extraídos do *Mahabharata* e do *Ramayana*, poemas épicos da antiga Índia, assim como de histórias da literatura autóctone. O *Dalang* fala o texto dos personagens em javanês antigo, traduzido para a língua coloquial por figuras que representam palhaços, cuja função é interromper a peça para fazer um comentário crítico.

---

[51] Lâmpada a óleo que serve de foco de luz e se encontra em posição central por trás da tela onde aparecem as imagens das sombras.
[52] O *Dalang* é quem manipula as sombras durante o espetáculo e o responsável pela concepção e narração da representação.
[53] O Espírito Cósmico Supremo que surge cada vez que a mente humana pensa em *Brahma*.
[54] No hinduísmo, deus do amor e do prazer, equivalente a *Eros* dos gregos ou a *Cupido* dos romanos.
[55] Semideuses, espíritos da natureza e ancestrais.

As analogias do teatro de sombras balinês com o espetáculo *O Pássaro do Sol* são muitas, de ordem material e imaterial. Para a diretora Olga Gómez, a beleza das formas é essencial para a excelência do espetáculo. Assim, após uma cuidadosa investigação sobre as sombras balinesas, criou as sombras de *O Pássaro do Sol*, inspirada em sua estética. Com seu grande talento e formação de artista plástica, Olga as desenhou, cortou e montou, no mesmo padrão artesanal e tradicional de Bali. Por outro lado, a tela de projeção e o foco de luz foram modernizados, atendendo às exigências de um teatro ou sala de espetáculos modernos. O uso, por exemplo, de um retroprojetor permitiu criar cenografias de paisagens com cores e sombras. A narrativa mítica da lenda do Pássaro é atemporal e espelha a temática dos poemas épicos hindus representados no *Wayang Kulit*, onde deuses, semideuses, demônios e seres fantásticos aparecem na tela, numa confirmação de um inconsciente coletivo interiorizado ancestralmente na população. Analisando as narrativas, poderemos observar que o humano Japu não deixa de ser um semideus em seu duplo papel: de herói portador da luz para a sua tribo e de protetor eterno quando transformado em ave encantada. Veremos também que os deuses tupis do sol e da lua são semideuses no hinduísmo e que, nessa religião, *Garuda* é uma divindade meio homem, meio pássaro, de cabeça humana com bico, braços, pernas e asas brilhantes como o fogo, de natureza solar como *Vishnu*[56], a quem serve de montaria. Assim, há todo um cruzamento de elementos presentes nas duas formas de representação com sombras, apenas nomeados diferentemente. A natureza sincrética da forma de hinduísmo peculiar a Bali coincide com a natureza do cosmos religioso brasileiro onde se misturam catolicismo, candomblé, kardecismo, umbanda e protestantismo. Até a exuberância da natureza de Bali tem seu paralelo com a abundância amazônica, onde acontece a história da lenda recontada por Myriam Fraga. Também encontrei paralelos com música do teatro de sombras balinês, principalmente na idealização do tipo de sonoridade que propus para a dramaturgia sonora de *O Pássaro do Sol*. O som da música do *Wayang Kulit* é delicado e, apesar de frágil, intenso. O encarte do CD *Bali – Music for the Shadow Play* (Bali – Música para Peça de Sombras), Nonesuch Explorer Series, 1970, traz a seguinte informação:

> A peça de sombras geralmente dura a noite toda. Nesse caso, os quatro gendèrs* que executam o acompanhamento musical, são reforçados com pequenos gongos e tambores. Intriga, romance, batalhas, comédia, sabedoria e simbolismo místico, todos têm o seu lugar na *performance*. A música, em expressividade,

[56] Deus hindu mantenedor do Universo.

> equilíbrio da forma e economia de meios, possui todas as características da arquitetura sonora abstrata e plenamente realizada que caracteriza um estilo clássico.
>
> **Gendèr* é uma categoria de instrumentos que consistem em placas de bronze suspensas sobre tubos ressonadores de bambu afinados no mesmo tom das placas correspondentes. (Tradução minha).[57]

A construção de uma arquitetura musical mais inclinada para o estilo clássico (por ser este o meu âmbito de ação) foi uma das minhas primeiras diretrizes ao começar a escrita da trilha para o *Pássaro*. Mas tentei aproximar esse universo clássico do público – em sua maior parte, formado por crianças – através de alguns instrumentos mais populares como a flauta doce e, por vezes, o violino tocado de modo que produzisse um som mais próximo da rabeca. A música feita pelos quatro *gendèrs* balineses é extremamente complexa, sobretudo ritmicamente, soando quase fantástica, como um instrumento celestial, executado por uma divindade hindu de oito braços. Apesar de sua origem antiga, esse gênero musical se popularizou graças à sua associação com o teatro de sombras, e o público o absorve facilmente. Assistindo ao *Pássaro* como público, pude perceber que houve essa receptividade da audiência com relação à música, até quando utilizei recursos musicais mais eruditos como um dueto de **violas** ou o piano **solo** em tempo mais lento e caráter melancólico, fato que confirma a capacidade que tem o teatro de servir como ponte para outras artes, neste caso, a música clássica. E procurei traduzir em som a ambientação feérica do mundo dos seres mágicos e de simbolismo místico – equivalentes aos deuses dos poemas épicos encenados em Bali –, sem o incrível recurso dos quatro metalofones *gendèr* daquela ilha, mas com a mesma economia de meios, com quatro pilares sonoros que foram: o som do violino, da flauta doce, do piano e da pequena percussão.

A feitura da música deu-se no trabalho em equipe, numa dinâmica de estímulo recíproco: o movimento e ritmo das sombras em cena me inspiravam na criação de linhas melódicas que, por sua vez, geravam ideias para a manipulação. O que me faz afirmar que a música idealizada

---

[57] "The shadow play generally lasts all night. In this case, the four gendèrs*, which provide the music background, are reinforced by a few small gongs and drums. Intrigue, romance, battles, comedy, wisdom and mystic symbolism all have their place in the performance. The music, in its range of expressiveness, balance of form and economy of means, has all the hallmarks of the abstract and fully realized sound architecture that characterizes a classical style.

*Gendèr is a class of instruments consisting of bronze keys suspended over bamboo tube resonators adjusted to the pitch of its key".

para o espetáculo foi fruto da colaboração de todos: do compositor, da diretora e dos atores-animadores.

3 A RECEPÇÃO DA MÚSICA NA COMPOSIÇÃO DE *O PÁSSARO DO SOL*

3.1 A VISÃO DA DIRETORA

Para muitos diretores, a música de um espetáculo pode ter tanta significância quanto o próprio texto. Ela é um estímulo e, simultaneamente, um apoio para a cena e seu fluxo, sua dinâmica e evolução. Sobre essas relações Béatrice Picon-Vallin comenta acerca de Meyerhold:

> Desde sempre, Meyerhold liga obstinadamente teatro e música, "a arte mais perfeita" como dirá em 1938 a seus estudantes do GITIS, como já dissera em 1914-1915 aos de seu Estúdio da rua Borodin, porque ela "encontra em si mesma a força de seu desenvolvimento". Meyerhold busca ligar o movimento e a música, mas também a palavra e a música. (PICON-VALLIN, 1989, p. 38).

Em *O Pássaro do Sol,* notei, desde o começo dos ensaios, a preocupação da diretora Olga Gomez com o mais harmonioso diálogo possível entre a imagem, o gesto do ator-animador que a produzia, o texto e a música. Sua intenção era de que não houvesse impactos nas passagens de uma linguagem para outra e sua interpretação dos fenômenos cênicos, fosse de imagem, fosse de som, trazia um olhar mais preciso que equilibrava as relações entre os diferentes componentes da peça. Olga constatou:

> [...] por exemplo, na transformação, você [dirigindo-se a mim] tentou traduzir a mágica, dando toda a aura dos mistérios que aí sucediam, sem fumaça, sem luzes, cores, sem nada mais que figuras e música. O mesmo ocorreu com a tranquilidade da vida no ritmo da cena da caça e pesca. Outro ponto importante é a conciliação que ocorre nas transições de música para narrativa. É delicadíssimo! As palavras num fluxo mais acelerado e a música numa sequência sutil. (Salvador, entrevista 3/07/2013).

Quando produzi a música para as cenas descritas acima, não estava pensando exatamente como Olga, não tendo passado, pela minha mente, o desejo consciente de substituir, pela música, os aspectos mágicos e místicos. A música nasceu da inspiração nutrida de todo o arsenal de materiais vistos anteriormente na pesquisa para a peça: música, literatura e cultura. Armazenadas no inconsciente, essas informações se aliam aos conhecimentos de compositor no processo mental de elaboração de uma dramaturgia sonora que “veste” o espetáculo como, por exemplo, na citada cena da transformação. Talvez por nos conhecermos

muito, a comunicação se deu naturalmente e os resultados foram, quase sempre, positivos, satisfazendo as expectativas com relação à trilha. Mas, obviamente, foi tarefa do compositor auxiliar a diretora a escolher os elementos de som e música que desejava para a peça. Desse diálogo, originou-se uma nova visão, mais completa, do espetáculo. E nossas concepções sobre a função da música de cena, assim como sua introdução na montagem, foram muito próximas. Enquanto diretor musical, eu possuía um julgamento menos amplo que o de Olga, que conseguiu focalizar alguns pontos que eu talvez nunca tivesse percebido. Ariane Mnouchkine fala do caráter móvel e complementar que a música adquiriu na sua experiência com o *Théâtre du Soleil*:

> Para mim, a música é tão importante quanto o texto. Sua presença está ligada ao corpo. Nossos espetáculos sendo longos, densos, percebi rapidamente que devíamos ajudar o corpo dos espectadores a participar deles, a amá-los. Às vezes a música é o espaço. Em outros momentos, é o destino ou a memória, ou ainda o ritmo interior de um personagem, sua respiração. Jean-Jacques nunca é o mesmo. É um verdadeiro músico de teatro. Ele ouve a respiração de um ator. (PICON-VALLIN, 2012b, p.11; tradução minha).[58]

A música tem um duplo aspecto: ela é física quando marca o tempo, estabelece o ritmo do corpo e da animação; e é emocional e impalpável quando ultrapassa as fronteiras e entra no reino da imaginação. O público muitas vezes cantou o *Tema da Tribo* acompanhado de animadas palmas, comprovando que a música chegou a seu corpo através da melodia fácil e da pulsação orgânica dos chocalhos. As transferências mentais (o ouvido escuta e a mente origina uma emoção) ocorrem a todo instante, não só com música, mas até mesmo com pequenos efeitos de sonoplastia, como o som das batidas do coração de Japu já no final da peça. Busquei captar o fluxo rítmico das cenas, o tempo interno dos atores-animadores (e até mesmo traços de sua personalidade), para escolher os timbres e o tipo de construção rítmica e melódica que refletisse a organicidade do movimento humano por trás da animação, justamente para proporcionar esse elo essencial com o corpóreo.

Como Olga não é musicista, procurei explicar-lhe sempre o que eu desejava expressar com a música e que recursos estava utilizando para realizar o texto e as imagens com o máximo proveito. Acerca da tarefa do compositor, Olga reflete:

---

[58] "Pour moi, la musique est aussi importante que le texte. Sa présence est liée au corps. Nos spectacles étant longs, touffus, j'ai vite compris que l'on devait aider le corps des spectateurs à y participer, à les aimer. Parfois, la musique, c'est l'espace. A d'autres moments, c'est le destin, ou la mémoire, ou encore le rythme intérieur d'un personnage, sa respiration. Jean-Jacques n'est jamais le même. C'est un vrai musicien de théâtre. Il entend la respiration d'un acteur".

> Eu não posso ter ideias musicais, não tenho preparação para isso. O domínio da música e a interpretação dos conceitos musicais de cada cena precisam ser plasmados pelo compositor, a compreensão, adequação aos desejos e necessidades cênicas também. Diria que ele deve ter uma intenção de comunicar-se com o público através da beleza musical. (Salvador, entrevista 3.07.2013).

Essa confiança que houve entre nós foi muito profícua, pois o trabalho de junção da cena com a trilha exigiu muita receptividade de ambas as partes. Assim como Olga não tinha os meios para compor a música de cena, eu não podia criar uma cena de teatro de animação, nem manipular uma sombra com destreza, mas, sob sua orientação, pude escolher o ritmo adequado e a *nuance* timbrística mais interessante para determinado momento da peça. A criação de uma dramaturgia sonora é também um trabalho de equipe[59], o compositor deve traduzir em música os desejos e intenções do diretor, que nem sempre terá todas as respostas, como admitiu Olga, que me deu total liberdade de experimentar diferentes instrumentos e estilos. Para ela, o elemento musical estava no mesmo patamar que a luz ou a cenografia e determinou aspectos da concepção cênica:

> A trilha sonora é uma das estruturas do espetáculo, estimulando o espectador para entrar no universo da peça. No caso do *Pássaro do Sol*, ela contém a narração do conto e devia estar completamente integrada a esta, adequando-se em volume e passagem entre o domínio da música e o momento onde as palavras deviam ouvir-se com clareza. A música faz parte indissolúvel da cena, primeiro todas as ações das cenas são criadas no silêncio, ou pelo menos assim acontece para o elenco. Quando a música da cena chega, ela se torna indispensável à ação, criando o ritmo e determinando o tempo. (Salvador, entrevista 3.07.2013).

Foi crucial cuidar do equilíbrio entre o volume sonoro da música e do texto, um detalhe que poderia ter escapado ao compositor, excessivamente empenhado na qualidade de sua produção musical, em detrimento de outros aspectos. A diretora foi além, advertindo de que texto e música tinham igual peso na montagem. Um deveria ceder a voz ao outro, harmoniosamente.

No trabalho com o GRUPO A RODA não houve ideias preconcebidas, analisamos em equipe se a música se encaixava e, como criador da trilha, sempre tentei explicar o que queria

---

[59] A equipe do *Pássaro do Sol* com que trabalhei na montagem original foi formada por Olga Gomez (diretora), Osvaldo Rosa (diretor de cena), Fábio Pinheiro, Janaína Carvalho, Maíra Valente e Ubiratã Trindade (atores-animadores).

transmitir com o uso de determinado som ou frase melódica. Curiosamente, acreditava que minhas ideias musicais eram testadas pelo grupo, sem imposição alguma de minha parte, mas a diretora encarou esse processo de experimentação de modo diverso:

> Bem, acontece o contrário, o compositor vai construindo a trilha e testando suas ideias na ação, aí opinamos e falamos se existe alguma dificuldade ou estranhamento. Geralmente há elogios também! Quando a música chega, tranquiliza, traz consigo calma e alegria. O diretor musical participa dos ensaios, observa as cenas mudas, sabe que quantidade de texto tem numa cena que irá receber música entremeada no tecido sonoro. (Salvador, entrevista 3.07.2013).

Na verdade, percebi que a criação da trilha foi um trabalho de caráter colaborativo. Assim como o foi a criação das cenas. Durante o processo, talvez não nos tenhamos dado conta de que estávamos inventando, juntos, um modo de dar vida ao *Pássaro do Sol*, porque nos víamos presos às nossas funções de músico, ator-animador, diretor, responsável pelo retroprojetor, etc. Luigi Pareyson observa:

> [...] certamente a experiência real dos artistas atesta que a formação da obra de arte tem algo de aventura: a operação artística é um procedimento em que se faz e atua sem saber de antemão de modo preciso o que se deve fazer e como fazer, mas se vai descobrindo e inventando aos poucos no decorrer mesmo da operação, e só depois que esta terminou é que se vê claramente que aquilo que se fez era precisamente o que se tinha a fazer e que o modo empregado em fazê-lo era o único em que se poderia fazê-lo. Não há outro modo de encontrar a forma, i. é, saber o que se deve fazer e como fazer, senão efetuá-la, produzi-la, realizá-la. Não que o artista tenha imaginado completamente sua obra e *depois* a executou e realizou, mas, sim, ele a esboça justamente enquanto a vai fazendo. (PAREYSON, 1993, p. 69).

O descobrir e o encontrar tornaram-se a própria gênese do espetáculo, que se construiu no aprendizado mesmo da construção, pois "[...] na arte, o modo como se deve fazer a obra é apenas o único modo em que ela mesma, que tem que ser inventada e ao mesmo tempo feita, se deixa fazer" (PAREYSON, 1993, p.67). Em nosso entendimento, estávamos apenas experimentando. Mas, uma vez pronta a peça, foi difícil, por exemplo, responder se a música ditou o ritmo da animação ou se o movimento das sombras me fez escolher uma pulsação mais calma ou mais agitada. Tudo aconteceu simultaneamente como se o espetáculo tivesse tido uma subterrânea, porém determinante vida própria, independente das nossas vontades e concepções. Quando compus a trilha de *O Pássaro do Sol* e de *Amor & Loucura* (espetáculo anterior) tive, depois de gravada a música e encerrado o período de criação, a sensação de que tudo se havia encaixado e fluía bem, os subtemas continham o tema principal, e eu tinha atingido a homogeneidade que desejara. Sensação que raramente aflorou no momento em que

ainda estava testando. A obra de arte tem seu pensamento e modo de ação e o mistério, que Pareyson (1993) anuncia, de que ela se faz por si mesma através do artista, foi um fato inegável, pelo menos em nossa experiência.

Para Olga, era fundamental que eu participasse dos ensaios (de preferência, todos). Não era saudável para o processo que a música chegasse pronta, uma vez que fazer a trilha não era um trabalho à parte. Trilha é teatro, é cena, é colaboração. Ariane Mnouchkine fala da sua relação de trabalho com o músico Jean-Jacques Lemêtre:

> Se eu tivesse trabalhado com um músico que me enviasse partituras, o Théâtre du Soleil não seria o que é. O fato de Jean-Jacques ser um músico que chega ao ensaio junto com os atores e fica com eles para tocar é absolutamente determinante. A questão dessa relação que você evoca, não a fizemos, nós a vivemos. E acontece o mesmo com Hélène. Muitas vezes, no ensaio, quando não consigo uma cena e não sei se a culpa é minha ou do autor, eu a chamo. Também existem cenas de Shakespeare que não consigo realizar. É culpa de Shakespeare? Vez por outra, sim! Como Hélène está viva, posso lhe pedir para mudar cenas e ela aceita. (apud PICON-VALLIN, 2012b, p. 10; tradução minha). [60]

Nos ensaios de *O Pássaro,* foi necessário o comprometimento de não se deixar isolar com a ideia de que a música podia ser colocada depois que a dramaturgia já estivesse um pouco delineada. Para o GRUPO A RODA, ter o mesmo domínio do conteúdo do texto e das cenas também é crucial, e, nesse sentido, o músico acaba recebendo o mesmo treinamento que os atores-animadores. Algum estranhamento pela entrada da trilha surgiu, muitas vezes, da expectativa de uma música que, obrigatoriamente, combinasse com a cena, trazendo na sonoridade algum elemento óbvio relacionado à imagem, fato que sempre procurei evitar. Quando o grupo não aceitava, eu explicava e tentava convencer a equipe do meu propósito. Mas poderia ocorrer que o meu conceito não fosse satisfatório. Então, tinha de rever toda uma seção.

A oposição ou o estranhamento (não com a intenção de chocar, mas enquanto nova abordagem que gera outra percepção) eram considerados positivamente por Olga, mas nem sempre confirmavam o significado total de uma cena. Podem até distorcê-lo como, por

---

[60] "Si j'avais travaillé avec un musicien qui m'avait envoyé des partitions, le Théâtre du Soleil ne serait pas ce qu'il est. Le fait que Jean-Jacques soit un musicien qui arrive avec les acteurs pour répéter, et qu'il reste avec eux pour jouer est absolument déterminant. La question de cette relation que tu évoques, nous n'avons pas eu à nous la poser, nous l'avons vécue. Et c'est la même chose avec Hélène. Souvent, en répétition, lorsque je n'arrive pas à trouver une scène, et que je ne sais pas si c'est de ma faute ou de celle de l'auteur, je l'appelle. Il y a aussi des scènes de Shakespeare que je n'arrive pas à trouver. Est-ce la faute de Shakespeare ? De temps en temps, peut-être que oui ! Comme Hélène est vivante, je peux lui demander de changer des scènes, et elle l'accepte".

exemplo, quando o timbre do instrumento escolhido pelo compositor não combinava muito com o personagem em ação ou com a ambientação psicológica de determinado momento dramático. A junção da música com a cena é um momento-chave e exige toda a atenção da equipe. Olga observou:

> Quando uma música chega, é uma ideia de outra cabeça que governa os elementos musicais. Sempre é uma surpresa, às vezes, precisa um segundo momento para ouvi-la e entender de que modo poderia ser inserida no argumento narrativo e quais são os novos sentidos que desperta. Podemos chamar isto de aceitação e gera um crescimento, às vezes, de forma inesperada. O ator pode começar a executar suas ações de outra maneira, influenciado pela música. A origem do movimento, seu sentido, depende da intenção ao realizar o gesto, e a música pode mudar a intenção, criando novos sentidos. O momento final antes da estreia é tenso, pois precisam ser tomadas muitas decisões, tomar decisões entre várias pessoas, respeitando as competências de cada um, mas ouvindo todos. (Salvador, entrevista 3.07.2013).

A adição da música provocou um novo estímulo e afetou a maneira de manipular e animar. Ela gerou imagens mentais que vieram refletir-se no fluxo do movimento individual de uma sombra e, consequentemente, no fluxo de uma cena. Foi fascinante, pois o som de um violino podia levar o ator-animador a movimentar a sombra de um modo, e o som de uma flauta, tocando exatamente a mesma melodia, podia conduzi-lo a criar outro ritmo, outro movimento. A diretora do espetáculo nunca perdeu de vista que a música deveria tornar-se parte da narrativa. Vi-me enriquecido como instrumentista e compositor no trabalho com a equipe, pois meu maior treinamento em criação de dramaturgia sonora para teatro de animação se deu no fazer prático, *in loco*, nos ensaios, da mesma forma que alguns atores aprimoraram seus conhecimentos sobre manipulação de bonecos e sombras durante esse período de criação e aprendizado simultâneos. Para Pareyson, esse intercâmbio constitui "[...] um crescimento de dentro para fora; a espontaneidade do processo, em que não há distinção entre projeto, operação e resultado, pois a própria forma se vai fazendo a si mesma no seu crescer e amadurecer" (PAREYSON, 1993, p. 77).

Ainda sobre o processo de inclusão da música no espetáculo e a dinâmica que isso propiciou, a diretora comentou:

> O diretor musical acompanha os ensaios e conhece as cenas. Assim, vai elaborando suas ideias musicais. Estas vão sendo apresentadas à equipe e testadas a partir de um momento mais avançado na montagem. Os músicos sempre estão preocupados pela duração, o tempo que a música deve ter. Isso é normal, pois diz diretamente a criação formal da música. Existem temas e

> sons preexistentes e uma pesquisa de material sonoro de diferentes etnias inspirando e conectando nossas cabeças num sentido único.
> Depois da inclusão no espetáculo, chega a calma de ver a cena completa, novos ritmos, e ações sugeridas pela música surgem, e tudo encaixa melhor. (Salvador, entrevista 3.07.2013).

Naturalmente, a criação sonora se inspirou em grande parte no material oferecido pelas cenas repetidas nos ensaios, somando-se ao histórico psico-musical do compositor. Cada melodia, ideia musical ou intenção de sonoplastia foi submetida à apreciação do grupo que, de certa forma, procurou internalizar seu conteúdo. Quando um quadro cênico ficava pronto, testávamos a dramaturgia sonora que complementava a imagem, trazendo maior significado para a obra em sua totalidade. A pesquisa sonora para *O Pássaro do Sol* foi feita simultaneamente com a pesquisa visual de Olga, que investigou arte, mitologia (e tecnologia) de povos indígenas brasileiros, arte e mitologia dos povos pré-colombianos, arte e religião hindu, teatro de sombras chinês, turco, indiano e balinês, entre outros tópicos. Assim, o trabalho de criação, passo a passo com a diretora, foi um aprendizado para ambos os lados: recebi de Olga conteúdos das artes visuais, ao mesmo tempo em que lhe ofereci elementos de música e etnomusicologia e, em seguida, passamos todas essas informações para toda a equipe. Muitas vezes me acontecia de apresentar um estudo de trilha para Olga, e, ao final do dia, ela tinha uma sombra pronta, inspirada naquela música e já destinada a um momento específico de *O Pássaro do Sol*. Ali já não estávamos fazendo testes e, sim, dando forma ao espetáculo, numa inconsciente confirmação do pensamento de Pareyson de que "[...] na arte não existe outra lei geral a não ser a mesma regra individual da obra que deve ser inventada no decorrer da operação" (PAREYSON, 1993, p. 66).

Os instrumentos musicais também foram selecionados a partir de reflexões em grupo. Olga salientou que as decisões nesse sentido partem de uma necessidade:

> A escolha (dos instrumentos) faz parte da construção da música e suas necessidades específicas. Existe uma confiança nos critérios e o gosto do diretor musical, que colabora conosco desde a criação do grupo, participando das montagens de diferentes maneiras (como músico ou como diretor musical) o que faz aceitar as nossas sugestões que chegam desde uma vontade, uma necessidade, uma falta. Sim, às vezes a música chega para suprir uma carência da cena. Uma cena um pouco parada pode receber maior animação através da música, por compensação dos elementos. Mais música, menos movimento. (Salvador, entrevista 3.07.2013).

Mnouchkine ressalta esse alternar de intensidades entre música e cena quando fala de Jean-Jacques Lemêtre e da música que ele compôs para o espetáculo *Le Dernier caravansérail*, do *Théâtre du Soleil*:

> Acho que ele (Lemêtre) progride de espetáculo para espetáculo. Aqui (no *Le Dernier caravansérail)*, o modo como a música, os sons, os ruídos se sobrepõem é extraordinário. A complexidade da música, nesse espetáculo, nos permite uma grande simplicidade. Não nos resta muito a fazer. Podemos ir cada vez mais ao essencial, sem a necessidade de anedotas ou comentários. (PICON-VALLIN, 2012b, p. 12; tradução minha). [61]

Os instrumentos e o estilo de música sugeridos durante os ensaios para a peça foram reflexo do conteúdo da dramaturgia de *O Pássaro*. A confiança no diretor musical foi retroalimentada pelo grupo que, aos poucos, desenvolveu um gosto estético comum, pois a interação entre as partes – diretor, atores-animadores e músico –, em nosso caso, conduziu, felizmente, a essa harmonia. Aceitava os conselhos da equipe quando diziam que a música não estava preenchendo bem a cena ou quando não marcava o ritmo da animação com precisão. Em troca, recebia a sua aceitação quando, por exemplo, teimava que, em determinada cena, só caberia o som de uma flauta doce contralto (quando eles desejavam um acordeom...) e que não podia trocar esse timbre porque estragaria a ideia musical. Nunca perdemos de vista que o objetivo dos conflitos era abrir a mente para uma compreensão mais ampla do que se estava produzindo como arte. A carência mencionada por Olga muitas vezes era oriunda da necessidade de pontos de referência musicais, para que houvesse um fluxo e ritmo preciso na animação, dentro da cena e, especialmente, na troca de cenas. A consciência da oposição foi um dos pontos cuidadosamente trabalhados no GRUPO A RODA. Ela complementava o que disse antes sobre a monotonia que surge quando se reforça o movimento de um boneco ou sombra com uma trilha parecida, numa correspondência lento/lento, rápido/rápido e, como observou Mnouchkine, permitia um revezamento de forças, já que uma música mais "cheia" faz a cena descansar um pouco e uma cena com muito texto pede mais uma textura sonora que uma dramaturgia sonora. A diretora tinha a mesma concepção de que não se devia acentuar cenicamente (como penso que não se deve fazê-lo, tampouco, musicalmente): quando havia muita música, ela já falava pela imagem. Então, a

---

[61] "Je trouve qu'il progresse de spectacle en spectacle. Ici, la façon dont La musique, les sons, les bruits se superposent est extraordinaire. La complexité de La musique, dans ce spectacle, nous permet une grande simplicité. Il ne nous reste pas grand-chose à faire. Nous pouvons aller de plus en plus à l'essentiel, sans besoin d'anecdotes ou de commentaires".

animação era mais calma e deixava a música expressar-se como imagem. Em contrapartida, quando as imagens eram mais importantes, deixava-as expressar-se como música.

Quanto à relação entre a estrutura da música e a estrutura do espetáculo, Olga opinou:

> Existe uma elaboração e crescimento conjunto das estruturas, não seria possível chegar e musicar as cenas no final da montagem. A trilha sonora precisa ser assimilada e explorada pela equipe, aportando novas referências à cena. Ainda não exploramos a possibilidade de encenar uma música preconcebida como roteiro de cenas e espetáculo como, por exemplo, *Pedro e o Lobo*. (Salvador, entrevista 3.07.2013).

A diretora apontou aqui uma semelhança antes na evolução paralela das estruturas (cênica e musical) do que nos aspectos formais análogos das partes, consideradas comparativamente. Cena e música foram concebidas de modo simultâneo, numa espécie de mútua germinação criativa. Teria sido totalmente diferente (e frio, em minha opinião) se tivesse escrito uma trilha inteira e apresentado ao grupo para que eles desenvolvessem sobre ela uma dramaturgia. O trabalho em cooperação também exigiu certo desprendimento, como se a verdadeira arte só pudesse brotar, plácida, com o sacrifício da vaidade. De minha parte, às vezes foi preciso saber esconder a música para uma melhor aparição da imagem. Em troca, a direção e os atores-animadores não cumularam as cenas com textos excessivos e movimentos supérfluos. Hélène Cixous discorre sobre essa renúncia ao ego, tão manifesto no artista:

> No Théâtre du Soleil, como em todos os países de que falamos, há certa ablação do "eu". Aqui, o ator é atravessado por alguma coisa, ele abandona todas as reclamações do "eu" e isso ele só pode fazer quando está em sintonia com o outro. Isso se vê muito bem nos ensaios. Se não estamos abertos ao outro, o "eu" não existe. A tradição *sufi* fala disso. Diante da questão "Quem é você?", a resposta não é "Sou eu", e sim "Você". É algo difícil de realizar aqui. Contudo, é o que cria a abertura. Todo o espaço da representação está aí. É o mesmo para todos os que participam desse trabalho, tanto para o autor quanto para o músico. O Théâtre du Soleil é uma assembleia de outros. Uma assembleia de "você" que me fazem. Não se pode participar da trupe sem ter esta abertura. (apud PICON-VALLIN, 2012b, p. 10; tradução minha).[62]

[62] "Au Théâtre du Soleil, comme dans tous les pays dont nous parlons, il y a une certaine ablation du"moi". Ici, le comédien est traversé par quelque chose, il abandonne toutes les réclamations du moi, et cela, il ne peut le faire que lorsqu'il est en rapport avec l'autre. On le voit très bien en répétition. Dès qu'on n'est pas ouvert à l'autre, il n'y a pas de "moi". La tradition soufie ne dit que cela. A la question "Qui es-tu ? ", la réponse n'est pas " C'est moi ", mais " C'est toi ". C'est quelque chose qui est très difficile à opérer ici. C'est pourtant ce qui crée l'ouverture. Tout l'espace de jeu est là. C'est la même chose pour chacun de ceux qui participent à ce travail, aussi bien pour l'auteur, que pour le musicien. Le Théâtre du Soleil, c'est une assemblée d'autres, une assemblée de "toi" qui me font. On ne peut faire partie de la troupe sans avoir cette ouverture".

E Peter Brook (1995, p.37), tendo como foco o diretor, reafirma essa transformação que o trabalho em equipe proporciona:

> Depois de algumas semanas de ensaio, o diretor não é mais o mesmo. Foi enriquecido e engrandecido pelo trabalho com outras pessoas. De fato, por mais que tenha concebido uma interpretação da peça antes do começo dos ensaios, foi levado a ver o texto de um modo novo.

O tempo que passamos juntos na criação do espetáculo foi muito aberto às formulações (e reformulações) artísticas, um período fértil, em que experimentávamos sem restrições, sem medos. O que fazia *O Pássaro do Sol* alçar voo lenta, mas firmemente. Inúmeras vezes, trocamos a trilha de uma cena até conseguir a forma que fosse mais satisfatória para todos. Sinto hoje que a tentativa, em si, muitas vezes foi tão prazerosa quanto o resultado final, como o percurso de uma viagem que, rico em experiências, leva ao destino último e feliz. Na própria busca, construímos nossa obra: "[...] o homem não encontra sem procurar e não pode procurar a não ser tentando, mas ao tentar figura e inventa, de modo que encontra, de certo modo já fora, propriamente inventado" (PAREYSON, 1993, p. 61-62).

Outro ponto questionado foi a proporção da música com relação ao teatro de animação proposto pelo GRUPO A RODA. O teatro com atores, de cenários maiores – alguns suntuosos, como os das óperas –, pede uma música à altura. Mas o teatro de bonecos e sombras é intimista e menos volumoso, requisitando uma música mais delicada e transparente. Olga explicou como interpreta essa relação:

> Sim, acredito nessa proporção, nem sei se como uma regra, mas como uma constatação. Percebemos, durante o trabalho, que isso funcionava bem. Nenhum estímulo acima do outro. O teatro de animação tem um ritmo lento, o tempo da matéria é singelo, com economia de meios. É bem diferente de trilha cinematográfica ou uma ópera onde pode haver centenas de personagens. (Salvador, entrevista 3.07.2013).

O tempo da matéria é justamente o tempo do boneco ou da sombra que desperta através do ator-animador, cuja mente (cérebro) origina um impulso, a intenção de manipulação, que é transferido para o seu corpo e retransmitido ao objeto inanimado, receptor do alento de vida, da vida de quem o manuseia. José Parente (2005, p.115) expõe:

> *Energia:* esta é uma noção difícil de ser definida ou explicada por meio de palavras; entretanto é muito conhecida na prática pelos atores. Uma maneira de entender a energia é pensar num fluxo, em uma espécie de irradiação que, originando-se no corpo, expande-se e se propaga pelo espaço. Os orientais

> têm diversas palavras para denominar essa força: os japoneses chamam-na *koshi*; os balineses *baiyu*, os chineses *kung-fu*, os hindus *prana*.

A música tem de ser pensada levando em conta o percurso desse fluxo. Ela é um estímulo direto para o ator-animador, recebido, neste caso, indiretamente no boneco (sombra), e daí se espalha e se dissolve no espaço. O minimalismo musical presente na trilha, despojado de grandiloquências, facilitou a ação dos atores-animadores ao não distraí-los com excessos sonoros desnecessários.

No Capítulo 1, abordei as funções ornamental, disparadora de emoções e dramatúrgica da trilha sonora, a alternância e permeabilidade de sua dinâmica. Olga opina que a música de *O Pássaro do Sol* não teve momentos onde serviu apenas de adorno ou base sonora para a cena:

> Penso que utilizamos a música de maneira simbólica, nunca ornamental. Por exemplo, a cena da floresta ou a grande viagem, não possuem texto. Mas a música tem um valor de narrativa, na floresta representa a alegria da vida na comunidade, e na grande viagem é épica, mostra o esforço do herói. Na cena da caça e pesca, representa como a vida transcorria calmamente, e, assim por diante, não tem valor ornamental. Por outro lado, um ornamento colocado adequadamente passa a ter valor como narrativa. (Salvador, entrevista 3.07.2013).

Foi muito interessante conhecer essa visão, pois trouxe uma interpretação a partir do poder que a música tem de agir como símbolo. Nos momentos acima citados – cenas da floresta, da viagem e da caça e pesca –, havia pouco texto. Melodia, harmonia e ritmo, na sua concretude enquanto som, representaram a alegria, o esforço e a calma em sua abstração enquanto sensações. E o símbolo opera, traduzindo o impalpável através do palpável, apesar de que não se pode tocar o som com as mãos, mas sua realidade é sentida no nosso corpo, inclusive pela vibração das ondas sonoras.

Encaro a função ornamental apenas como um complemento para a cena, ela não diz muito, mas ajuda a criar uma ambientação onde algo é dito ou feito, assim como a sonoplastia, empregada sozinha ou junto com a música. Olga afirma:

> A música é uma narrativa sonora que pode mudar ou aumentar o sentido da cena enquanto que a sonoplastia cria efeitos sonoros colocados de maneira a unificar-se com a ação. A música de cena é muito mais que sonoplastia, existe uma grande diferença de valor sonoro. (Salvador, entrevista 3.07.2013).

Os efeitos de sonoplastia realmente têm um objetivo mais específico: eles dão, às vezes (e só são utilizados em caso de extrema necessidade), aquela gota de precisão que falta

na música, como um contorno numa pintura, melhor definindo o fato, personagem ou situação que se quer enfatizar. Mas esse realce é mínimo para que a ação não se sobrecarregue de informações sonoras supérfluas. *O Pássaro do Sol* é um espetáculo sutil, sem ruídos descabidos, e até os raros gritos ajustam-se às dimensões do humano, do organicamente possível. Compartilho profundamente dessa estética e creio que o relacionamento com a equipe foi sempre proveitoso porque estivemos em sintonia e, um pouco, aprendemos a abrir mão de nossos desejos, a fazer concessões, em prol de um bem comum: a unidade do espetáculo. Picon-Vallin comenta:

> É através dessas renúncias que se consegue atingir uma maior riqueza. De fato, é preciso ligar isso à filosofia dos países asiáticos, quer dizer, a uma certa renúncia do ego. No filme *Au Soleil même la nuit*, Martial Jacques explica que se ele encontrou algo, foi graças à atriz com quem contracenava. Ariane faz com que repitam sempre essa frase: "Tudo vem do outro", e essa frase desconcerta. (PICON-VALLIN, 2012b, p. 10; tradução minha).[63]

Criar música para uma peça, uma coreografia, um desenho animado, enfim, outra forma de arte, significa imbuir-se dessa arte e absorver seus conteúdos e mensagens, ao mesmo tempo em que transmitimos um pouco do nosso pequeno saber. Nessa troca, a renúncia da consciência de identidade é imprescindível para a aceitação de uma alteridade que homogeneíza e consolida a obra como fruto de todas as mentes que a produziram. Quando o espetáculo estava pronto para a estreia, não havia mais *minha trilha*, *minha cena*, *minha animação*. Tudo era *nosso*.

A diretora aprovou o resultado final da dramaturgia sonora:

> [...] a música alcançou seus objetivos e o público sentiu-se comovido por ela, cooperando deste modo com a comunicação da nossa história, acrescentando valores e ânimo. (Salvador, entrevista 3.07.2013).

Foi muito comovente sentir que o público teve uma reação de simpatia com a trilha e que esta o emocionou e conduziu a uma melhor absorção da semântica do espetáculo. Todo artista anseia pela compreensão de sua produção, emersa de seu mundo interior: sua memória e sua imaginação. *O Pássaro do Sol* nos deu essa alegria.

---

[63] "C'est à travers ces renoncements que l'on parvient à atteindre une plus grande richesse. Il faut en effet relier cela à la philosophie des pays asiatiques, c'est-à-dire à un certain renoncement à l'ego. Dans le film Au Soleil même la nuit, Martial Jacques explique que s'il a trouvé quelque chose, c'est grâce à la comédienne avec qui il jouait. Ariane lui fait répéter plusieurs fois cette phrase :"Tout vient de l'autre ", et cette phrase le bouleverse".

3.1.1 A Visão do Ator-Animador

A técnica de animação do teatro de sombras é sutil, o ator-animador aparece, mas de forma neutra. É sua silhueta que surge na tela de projeção, sombra dando vida a outra sombra. Amaral (1997) sustenta que o objeto inanimado recebe a *anima* a partir de um suposto centro pensante (o ator-animador), situado em algum ponto de sua própria estrutura material. Subtraindo-se de sua humanidade, o ator-animador, curiosamente, transfere para o objeto o que há de mais humano nele.

Valmor Beltrame traça um paralelo entre o ator marionetizado e o ator-animador:

> Hoje, o ator marionetizado pode ser visto como o "ator perfeito", o ator que com seus gestos e movimentos precisos, refinados, atingiu o ideal de beleza. É o ator que abandona a condição de vedete, a atuação pautada numa gestualidade cotidiana, deixando de lado as características de seu comportamento diário, os traços marcantes da sua personalidade, para realizar uma outra experiência, icônica, distanciada das propostas de interpretação realista e naturalista. É o ator que atingiu a capacidade de representar a personagem sem mesclar suas emoções e personalidade. Esse aparente "desumanizar-se", ao contrário do que pode parecer, revela de modo eficiente a essência humana. Nisso reside o grande paradoxo do ator marionetizado: ao esconder os traços da sua persona, em particular, revela o que há de comum em todos os seres humanos. Para a realização do seu trabalho utiliza recursos técnicos comuns ao trabalho do ator-animador: a economia de meios, a precisão de gestos e movimentos, o olhar como indicador da ação, o foco, a triangulação, a partitura de gestos e ações, o subtexto; a idéia de que o movimento é frase, entre outros aspectos técnicos comumente utilizados na animação de bonecos e objetos. (BELTRAME 2005, p. 56).

A ação do ator-animador é extremamente musical, ela tem um desenho rítmico e, de certo modo, "melódico" quando vai construindo um quadro cênico, como uma pintura em movimento. A partitura de gestos, a precisão e o movimento como frase encontram seu reflexo na música que direciona o físico (o corpo que manipula, anima e segura o objeto) e inspira a mente. O ator-animador Fábio Pinheiro fez parte do GRUPO A RODA e integrou a equipe da primeira montagem de *O Pássaro do Sol*. Para ele, a entrada da trilha sonora deu-se de forma orgânica e o auxiliou na criação da dramaturgia de sua animação:

> Sempre existiu na construção dos espetáculos d'A Roda uma troca íntima de experiências, por isso insisto que a chegada de um determinado elemento nunca era exatamente "estranhada". Pessoalmente, ao ouvir um trecho,

> buscava os subtextos que me permitiriam imprimir um gesto ao boneco ou elementos de cena como na entrada da "nuvem" em "Amor e Loucura" [64], que me sugeria mais o peso de tempestade e água; mesmo que o objeto em si clareasse a cena minha intenção e o que os sons me sugeriam era de escurecimento ou da chegada de uma carruagem, mas isso talvez se devesse ao modo como o objeto era articulado, aqui acho interessante observar que os estímulos para o animador podem ser multifocais. Ocorre às vezes que a música seja o subtexto como no caso da "floresta" em *O Pássaro do Sol,* mesmo com as microações já estabelecidas, o ânimo oferecido pela música ajudava a cadenciar os gestos e unificava o conjunto da cena. Em suma, me parece que os animadores dificilmente rejeitam uma trilha, existe uma vontade de "encaixar" os gestos já ensaiados, e o exercício, mental e físico, para este "encaixe" constitui um desafio revigorante. (Entrevista via *skype*, 23.09.2013).

Em *Amor & Loucura,* os estímulos provocados pela música, como explica Fábio, o levaram a pensar no ritmo do andar de carruagem e a ter uma sensação de escurecimento, numa correspondência que até pode ser próxima à ideia do compositor, mas, sem dúvida, nunca exata. E é justamente esse desvio que enriquece o processo criativo, pois a partir de uma ideia do compositor, o ator-animador gera a sua própria interpretação daquela música, tendo com ela relação direta ou não. A nova visão não provoca um conflito, mas antes um acréscimo à dramaturgia. A música feita para a nuvem de *Amor & Loucura*, na minha concepção, não remetia à chegada de uma carruagem, mas fez essa imagem vir à mente do ator-animador porque transmitia uma sensação de algo que chega num ritmo análogo. Em *O Pássaro do Sol*, as correspondências de música talvez tenham sido mais definidas, pelo próprio teor da narrativa. Trabalhava com os atores-animadores como se estivéssemos criando uma coreografia com sombras, onde cada elemento sonoro encontrava seu par na imagem. Exemplifico com a explicação de Angela Hobart, pesquisadora e antropóloga:

> Os balineses dizem que os bonecos[65] dançam, *mesola*, no palco, manifestando assim o ritmo cósmico do drama. Zoete e Spies reiteraram essa ideia quando escreveram que "o drama [em Bali] não é contar uma história, mas ação, dança; a mesma palavra serve para ambos, pois o drama só é transmitido através do elevado ritmo da dança, nunca no nível plano da realidade" (1973, p. 18). (HOBART, 2010, p. 139; tradução minha[66]).

---

[64] Espetáculo do GRUPO A RODA, anterior a *O Pássaro do Sol*.
[65] É frequente o uso da palavra *boneco* referindo-se a sombra.
[66] "The Balinese say that the puppets dance, mesola, on stage, so, manifesting the cosmic rhythm of the drama. Zoete and Spies reiterated this idea when they wrote that 'drama [in Bali] is not the telling of a story, but action, dancing; the same word applies to both, for drama is only conveyed through the heightened rhythm of dance, never at the flat pitch of actuality'" (1973, p.18).

E o que é a música senão um ativador desse ritmo cósmico ou mesmo pura e simplesmente físico, orgânico, mas que alimenta a imaginação e incita à criação de uma dramaturgia de ações e movimentos? Como se dançasse, o ator-animador se entrega à música e redimensiona a realidade do gesto quando manipula uma sombra ou um boneco. Percebi, em *O Pássaro do Sol,* o grande esforço dos animadores por desprover o gestual de sua cotidianidade. Cada movimento tomava outra direção, esteticamente calculada para adequar-se à narrativa do texto e ao fluxo da música, não saindo da realidade, mas fabricando outra, cheia de simbologias, concretas e também inconscientes. Hobart ainda explica que "[...] o papel da música é integrativo: anuncia as entradas, apóia os diálogos, cria uma atmosfera graciosa para as cenas românticas e inflama as cenas de conflito" (HOBART, 2010, p. 145; tradução minha [67]).

Fábio observou que "[...] durante a apresentação das sombras sempre a trilha ajuda a contar a história" (Entrevista via *skype*, 23.09.2013). Para ele, esse aspecto coadjuvante da música exerceu influência na elaboração de momentos dramáticos da peça:

> Outra cena feliz na relação trilha-animação-dramaturgia é a da viagem do pássaro. A tensão proposta pela música e pelo fato da viagem me estimulou a reiterar essa tensão na animação, nesse momento posso dizer ao público que esta é uma "viagem para dentro" enquanto a narração diz que é uma "viagem para muito longe". (Entrevista via *skype*, 23.09.2013).

A música de *A Grande Viagem* (CD, faixa 28) transmitiu a Fábio toda uma carga emocional que o fez animar a cena a partir de um entendimento seu, psicológico e pessoal, de que a viagem de Japu também significava um mergulho numa busca interior. Almir Ribeiro considera que o ator-animador "[...] adquire, ao longo do processo criativo, um olhar externo à representação, uma vez que necessita manter a 'distância' para fazer efetiva sua técnica e, ao mesmo tempo, um olhar interno, como ator expressivo, que ele mesmo faz surgir sobre a cena" (RIBEIRO, 2011, pp.160). No GRUPO A RODA, sempre existiu um cuidado para que os animadores não atuassem junto com o boneco, repetindo no seu próprio corpo gestos e expressões do objeto animado, mantendo uma neutralidade, como se o objeto fosse o ator, independente daquele que lhe simula vida e movimento, o animador. Mas, ao mesmo tempo, quem cria a dramaturgia é o animador, através de seu próprio cosmos interior, incutindo uma ação ao objeto enquanto assiste a este. Ribeiro continua:

---

[67] "The role of the music is integrative. It announces entrances, supports the dialogues, creates a gracious atmosphere for romantic scenes, and adds excitement to scenes of conflict".

> Estando fora e dentro simultaneamente, o ator manipulador possui a escrita de sua ação expressiva particular. Num singular processo criativo, o ator manipulador é observado e também é observador. Ele é o ator, o autor e o espectador de si mesmo, apartado de seu próprio produto, podendo assim elaborar uma dialética não só artística, mas reflexiva sobre sua atuação. (RIBEIRO, 2011, p.160-161).

A relação do ator-animador com o objeto é complexa, pois, ao mesmo tempo em que se esforça por manter uma atitude corporal neutra junto ao boneco (ou sombra), é ele quem lhe transmite a *anima* e observa os resultados desse processo dialético onde o atenuar-se como humano é, de certo modo, uma condição necessária para que o inanimado desperte e apareça de forma convincente. Amaral explica que "Teatro do Inanimado é um teatro onde o foco de atenção é dirigido para um objeto inanimado e não para o ser vivo/ator" (AMARAL, 1997, p. 21). Fábio, no entanto, descreveu uma cena de *O Pássaro do Sol* em que o ator-animador prevalece:

> Em *O Pássaro do Sol* uma cena é ilustrativa e privilegia a escolha do ator-animador em lugar do animador neutro que é a da queda da pena; o ator assume a presença do seu corpo ao mesmo tempo em que anima o objeto-pena. Nesse exercício de metalinguagem, o ator assume uma personagem de si mesmo a conduzir coreograficamente o objeto que se deve supor poeticamente "cair sozinho". Lembro durante o processo das atrizes, à época num primeiro momento Janaína Carvalho e depois Maíra Valente, a dificuldade inicial de focalizarem as duas ações de mostrar a silhueta do próprio corpo e do objeto, como formas plasticamente conjuntas, mas conceitualmente dissociadas. As discussões entre nós atores, e no meu caso também preparador dos animadores, foram muito construtivas e geradoras de novas percepções sobre o trato com a animação. A funcionalidade de como esse corpo se apresenta nesta cena é totalmente outra em relação a de como se mostram mãos e partes de corpos dos animadores no restante do espetáculo onde há neutralidade. (Entrevista via *skype*, 23.09.2013).

Esta é uma de minhas cenas preferidas, justamente porque mostra que a concepção artística da peça, a magia da ilusão com as sombras e a experiência estética são proporcionadas pelo humano por trás da tela de projeção. Ribeiro (2111, p.161) sustenta que "[...] uma dramaturgia do ator manipulador é uma dramaturgia redimensionada: mais visual, sonora e lúdica do que falada e que almeja ser lida também através de suas lacunas, ausências e chamamentos". No caso aqui relatado, não foi necessária uma intervenção vocal do ator-animador, mesmo porque tal recurso não traduz a concepção de espetáculo do GRUPO A RODA, que prefere quase exclusivamente a música para acompanhar a ação (o que remete à dinâmica do balé). Em *O Pássaro do Sol*, a voz humana que discursa ficou nas mãos do narrador e também diretor de cena do espetáculo, Osvaldo Rosa. A silhueta do corpo inteiro

da atriz que aparece numa dança, ao invés de diminuir a importância da pluma como objeto animado, enfatizou-a e trouxe uma surpresa para o espectador.

São muito importantes os "testes" da trilha pelo ator-animador, pois esta o deve inspirar e auxiliar na animação e manipulação dos bonecos e sombras. Se a música é boa, mas algo lhe falta para pontuar bem a ação, necessita ser reavaliada. O período de experimentação da música aplicada diretamente na criação da dramaturgia dos atores-animadores de *O Pássaro do Sol* foi um aprendizado laboratorial para todos nós. Ao ver uma silhueta pronta ou assistir a uma sequência de ações, eu já pensava num tema, cor ou **timbre** e, sobretudo, num ritmo para o(s) personagem(ens) em ação. E também recebia opiniões a respeito dos desejos musicais da equipe que aprendia a analisar como funcionavam as composições. Fábio relatou uma de suas impressões durante os testes:

> Existe um momento que gostaria de citar, que é o salto de Japu sobre o penhasco. É descrita a vontade de Japu de voar e, em seguida, a cena totalmente em silêncio até que umas risadas fecham a cena: o meu subtexto, nesse momento da corrida de Japu e seu salto para o abismo, era cheio de melodia grandiloquente, mesmo que não fosse eu a animar a sombra. A escolha do silêncio nesta cena é primorosa. (Entrevista via *skype*, 23.09.2013).

"Pausa também é música" – dizia-me uma professora de solfejo ainda na minha adolescência. Surpreendentemente, o silêncio trouxe um drama e uma tensão específicos em momentos da trilha. Na cena do salto, não senti um vazio de som, apenas uma respiração, uma pausa musical. A opção pelo silêncio foi da diretora Olga Gomez, depois de várias provas. Acerca da experimentação nos processos criativos do Teatro do Inanimado, Ribeiro (2011, p.160-161) analisa:

> O fato é que toda a linguagem do Teatro do Inanimado se dá a partir do experimento. A investigação e o domínio das potencialidades dos materiais/atores e das técnicas a serem utilizadas é uma condição básica para sua execução. A dramaturgia que emerge desse processo é o resultado da experiência do ator manipulador durante o processo de experimentações com os elementos que comporão o universo expressivo: desde a sua própria movimentação até o trabalho expressivo da máscara, objeto ou boneco em cena e suas interações com os outros elementos da representação (texto, cenários, figurinos, etc.). A palavra "experiência" entendida, aqui, como a maneira subjetiva e pessoal que o manipulador apreende e traduz o processo de "experimentação" – compreendida como processo externo e objetivo – visando à representação. O manipulador possui, assim, o privilégio e a tarefa de inteirar-se da representação através de duas abordagens concomitantes e de fazê-las comungar.

E claro, a música é um dos elementos essenciais na experimentação, principalmente no que concerne ao ator-animador, que aprende a se relacionar com uma trilha sonora cheia de detalhes musicais simbólicos. Uma simbologia que o compositor deve decifrar. Por exemplo: às vezes expliquei à equipe que o movimento de um personagem vinha no **contratempo** ou que a ação se estendia durante todo o **pianissimo** até que chegassem os **harmônicos**. E o **contratempo** era o coração de Japu, o **pianissimo** seguia a luz amarela da cena, e os **harmônicos** eram o céu estrelado. Era como ensinar uma nova língua. De posse desses novos conhecimentos, os atores-animadores partiam para a elaboração do diálogo de sua trilha de ações com a trilha musical. Fábio relatou:

> Lembro dos ensaios com música ao vivo, de intenções sendo trocadas, isso foi um "luxo persa", como costumava dizer a diretora; algo instigador para o animador. Os métodos de balé que contam com a presença do pianista nas aulas devem ter algo a dizer sobre isso, pelo menos num nível mais básico. Não houve nenhum choque com a chegada das composições que, pelo que lembro, precisaram de poucos ajustes, talvez mais relacionados ao tempo necessário para que certas cenas acontecessem satisfatoriamente para a dramaturgia ou para as limitações físicas dos animadores. (Entrevista via *skype*, 23.09.2013).

E Ribeiro expõe:

> A perpetuação de uma possível dramaturgia do ator manipulador não se contentaria com a linguagem escrita. Por incluir etapas absolutamente intraduzíveis em sinais, ela necessita ser instaurada e inscrita no corpo do manipulador, assim como os passos de uma peça de repertório de balé clássico. Tal dramaturgia do ator manipulador, avessa à escrita, tem sua sintaxe nas dinâmicas e movimentações específicas da representação: movimentos, passos e gestos do manipulador e de seu ator, além de suas interações. (RIBEIRO, 2011, p. 161).

Sobre as considerações tecidas acima, pode-se supor que música e movimento, seja na manipulação, seja na dança, se complementam numa interferência recíproca e transformadora. Quando tive a oportunidade de trabalhar com balés, tocando na orquestra, notei que os dançarinos tinham toda a marcação coreográfica definida e memorizada *pari passu* com a música. Com *O Pássaro do Sol,* a partitura de ações era formulada nos ensaios primeiramente sem música. A chegada do músico (no caso, eu era o compositor e o executante) ao vivo aos ensaios permitiu um processo criativo simultâneo onde compositor e atores-animadores definiram, além da movimentação cênica, as entradas, as intervenções sonoplásticas e os

momentos de silêncio. Uma das minhas preocupações era construir uma música que auxiliasse, justamente, a memorização da dramaturgia dos movimentos, com pontos de referência musicais como apoio para os atores-animadores.

Tragtenberg (1999) desenvolveu o conceito do "ponto de escuta", segundo o qual a leitura sonora de uma cena pode ser realizada a partir de praticamente qualquer elemento da montagem, inclusive da cenografia e até mesmo do espectador. Diz ele (1999, p.37): "[...] resumindo, o *ponto-de-escuta* está para o compositor assim como a marcação de cena está para o encenador em relação ao espaço cênico". Interpreto como um "ponto de vista ou referência sonora" que permite mais de uma leitura aural para uma mesma cena e conduz o sentido dramatúrgico que o compositor dá aos sons e à música na tradução que faz de uma linguagem para outra. Como a realidade espacial é limitada no teatro de sombras, meus pontos de referência ou "pontos de escuta" estiveram mais ligados aos próprios personagens da peça e a momentos contidos na lenda, como, por exemplo, a comunidade e a aparição de pequenos animais, que tiveram como trilha o *Tema da Tribo* (CD, faixa 7) e o *Tema dos Macaquinhos* (CD, faixa 8), respectivamente. Esses "lugares de apoio" na música, indicados nos ensaios como "aqui tem uma pausa de dois tempos" ou "o violino faz um **crescendo** depois da entrada do pajé", marcam o mapa de movimentação da animação/manipulação e colaboram muito com a incorporação das dramaturgias musical e cinética do espetáculo.

Ao questionar Fábio sobre a proporção da música com relação à cena no teatro de animação e no teatro com atores, obtive uma resposta que, de certa forma, me surpreendeu, pois criticou determinados estigmas estabelecidos no tocante ao teatro de animação e seu público-alvo, como a qualidade das produções dirigidas ao público infantil:

> Relacionar o "mega", o "sinfônico" ao teatro de atores e o "micro", "íntimo" e "de câmara" ao teatro de animação é perpetuar um paradigma que o teatro de animação no mundo já provou ser falho e até perverso; realmente, o assunto merece ser pautado. Existem companhias de atores tão "micro" como certas companhias de animação. Relação tão preconceituosa quanto (e, neste caso, passa pelos mesmos mecanismos legitimadores) considerar que o teatro de animação é voltado exclusivamente ao público infantil. Poderia citar a Cia Tato que construiu o espetáculo "Tropeço" (considerado pelos próprios criadores como "adulto", por tratar de homoafetividade) que tem uma trilha sonora que considero eficiente e sofisticada e se trata apenas de músicas cantaroladas e gramelô. É uma questão que revela um manancial de preconceitos culturais que precisamos investigar. Temos implantes culturais que relacionam a infância com incapacidade de apreciação de coisas sofisticadas ou densas, e isso é incorreto e promover isso é perverso. "Criança gosta de colorido": os adultos é que estabelecem isso e influenciam o sistema de crença e cognição infantil; essa acepção pode também ser levada ao teatro, e à arte como um todo, e, por considerar trilha sonora como arte, me estendo mais um pouco. O paradigma e o preconceito [...] existem,

> mas considero que devem ser quebrados e isso tem acontecido, pelo menos nas grandes companhias e aqui já entraríamos em questões socioeconômicas. Os espetáculos d'A Roda foram levantados sempre sob o desejo de levá-los aos "grandes palcos", de retirar o teatro de bonecos da pecha de expressão artística menor que o teatro de atores e relegados às escolas, ao público infantil, à rua (aí embutido também o preconceito de que tais lugares são sede de expressões menores da arte). Desde o primeiro espetáculo, *A Cobra Morde o Rabo*, nenhuma figura ou gesto impresso aos bonecos, nenhuma ideia sonora foi tratada de forma condescendente a este paradigma, muito ao contrário, não poupava a plateia de nada: instrumentos e composições sofisticadas, linguagem erudita e ainda assim conquistou o apreço de espectadores e bancas de prêmios teatrais. (Entrevista via *skype*, 23.09.2013).

Infelizmente, percebe-se, em algumas produções de teatro de bonecos, certa despreocupação estética por serem direcionadas ao público infantil, como se a arte, quando oferecida à criança, tivesse de ser "facilitada". E é exatamente o contrário, pois os conteúdos absorvidos na infância servem de alicerces para a construção de um gosto artístico mais amplo e de um juízo mais acurado. O teatro de bonecos, em diferentes países, sempre foi direcionado a adultos e crianças. Na Turquia e no Extremo Oriente, por exemplo, é uma forma de arte que exige anos de treinamento até que se possa atingir o ideal estético que, de certo modo, se aproxima do universo da música clássica com seus intérpretes, virtuoses de seus instrumentos musicais. Para esses atores-animadores, o instrumento é o boneco, a sombra, o objeto. O virtuosismo está na sua exímia manipulação. E há um grande carisma por parte do público (de todas as idades), que considera aquela manifestação artística como parte de sua cultura e história. Amaral comenta:

> No processo de globalização em que estamos submersos, tudo se dilui. Num mundo de perpétuas e repentinas mudanças, as transformações perderam impacto dramático pois já fazem parte do cenário cotidiano. Nossa relação com o tempo e com o espaço mudou. Estamos carentes de proximidades, confidências e mistérios, comunicações mais intimistas e silenciosas. No teatro fascinam as cenas sutis, só cabíveis em pequenos auditórios, com objetos e simulacros falando através da incógnita dos símbolos, sintética e condensadamente. (AMARAL, 1997, p. 50).

Acredito que a estética imposta pela TV e pelas novas mídias em muito tem prejudicado a formação, por parte do espectador, de um juízo aguçado para analisar, absorver e interpretar uma manifestação artística mais íntima e sutil. Infelizmente, as crianças parecem ser as maiores vítimas, condenadas aos ruidosos desenhos animados e frenéticos jogos eletrônicos que, aos poucos, lhes tolhem a capacidade de concentração em tudo que tenha ritmo mais ameno e conteúdo mais reflexivo. Amaral (1997) observa que, em regiões do

Brasil economicamente menos desenvolvidas (onde, talvez pela carência material, a invasão midiática seja menor), ainda subsiste um teatro de bonecos tradicional, patrimônio cultural local, como os teatros de sombra turco e chinês. Mas, aí também, os avanços tecnológicos contribuem para a sua gradual degeneração, à medida que o artista começa a ter mais prestígio e vai, por exemplo, substituindo o som ao vivo por CD e bonecos artesanais por outros de plástico. O GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS tem proposto, com suas montagens, oferecer ao público uma forma de espetáculo mais intrínseca e simbólica, ativando a experiência sensorial e cognitiva através das imagens icônicas, da matéria-prima dos objetos, do aspecto psicológico, poético e mítico das narrativas e da música produzida com instrumentos acústicos.

Procurei enfatizar, ao longo desta pesquisa, a influência que a música exerce sobre o espectador, assim como sobre todos aqueles que engendram o processo criativo. Acerca desta intervenção que a música pode operar na dramaturgia da animação, Fábio expôs:

> [...] a música me auxilia a encontrar, com mais rapidez e eficiência, os subtextos para imprimir um gesto ao objeto, isso tanto para o boneco quanto para a figura de sombras [...]. O animador cria subtextos e cadências para o gesto em seu objeto, sua atenção se divide entre animar o objeto e neutralizar o corpo, buscando também manter este corpo disponível; a música o estimula com imagens e subtextos, na maioria das vezes, subjetivos.
>
> Acontece uma tensão em estabelecer harmonia entre corpo, objeto e música. Aqui percebo que, para minha ação, a música e seus elementos acústicos exercem força, estabelecem tensões, da mesma maneira que o objeto e suas características de peso, volume, articulações. São como contensões ou condições para o gesto. A música induz estados emotivos e, assim, transforma a percepção. Logo, a forma como utilizo meus conteúdos para imprimir um gesto também é modificada e busco conduzir criativamente esses recursos para que esse gesto mantenha e até potencialize sua carga de mensagem. (Entrevista via *skype*, 23.09.2013).

E Camargo corrobora:

> Às vezes, a encenação recorre ao som com a finalidade de acompanhar, passo a passo, o percurso de um gesto, de um movimento, de uma fala ou de uma cena toda. A intenção, neste caso, não é modificar ou transformar o conteúdo e desenvolvimento fictício da ação, já que atua sobre ele, mas sim, criar uma expectativa em torno de algo que poderá acontecer, sublinhando as intenções das personagens e os movimentos motivados pela ação. Na realidade, trata-se de um recurso voltado diretamente para o ouvinte (o público), com o objetivo de influenciar o processo de recepção. (CAMARGO, 2001, p. 110).

Como diretor musical e criador de dramaturgia sonora, penso que a música deve permear o público, mas é fundamental que ela atravesse e fecunde as pré-elaborações do diretor e dos atores-animadores, durante a fase de construção do espetáculo. O público é o alvo final. A música pode não modificar a narrativa, mas seguramente pode conduzir o modo como esta será exposta e transmitida, sobretudo no teatro de animação, onde o gesto se liga tão intimamente ao ritmo e ao fluxo da composição. Fábio mencionou que a música lhe permite uma maior disponibilidade na recepção de estímulos psíquicos que serão impressos no gesto da manipulação. Camargo confirma que a música age nas intenções dos personagens. Considero que a dramaturgia sonora é um elemento que indubitavelmente afeta os criadores do espetáculo, inclusive o compositor que revisita suas ideias na medida em que as expõe ao grupo que as discute, aceita ou recusa, num itinerário que parece tomar a obra por si mesma, confirmando "[...] o mistério da arte: a obra de arte se faz por si mesma, e no entanto é o artista que a faz" (PAREYSON, 1993, p. 78). *O Pássaro do Sol* teve a trilha sonora assinada por mim, mas é inegável que seus mecanismos de arquitetação e parte de sua fantasia também surgiram das permutas ideológicas dentro do grupo, o que lhe conferiu maior possibilidade de êxito no cumprimento de sua função dramatúrgica, de contar a história musicalmente, ao lado da cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação buscou analisar os processos criativos da trilha sonora que compus para o espetáculo de teatro de sombras *O Pássaro do Sol*, do GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS, pondo em destaque a função dramatúrgica da música de cena. Apesar de circunscritos ao teatro de animação, acredito que os resultados da elaboração musical aqui analisados também possam ser aplicáveis a outros âmbitos das artes do espetáculo.

Escrever um trabalho sobre meu próprio processo criativo foi surpreendente, pois significou a descoberta de um método de produção musical pessoal e inerente, porém inconsciente no momento em que acontecia. Já havia composto e tocado outras trilhas sem, contudo, ter examinado, de modo mais profundo, as associações mentais e especulações que ocorrem quando se cria uma dramaturgia sonora. A escrita desta dissertação me proporcionou um mapeamento de ações precisas que se repetem no decorrer da criação de música para um espetáculo, desde as idealizações iniciais até o dia da estreia (apesar da grande possibilidade de que ainda ocorram, no decorrer da vida do espetáculo, reelaborações na música). A linguagem utilizada foi simples e direta, resultante mais da minha maior experiência no fazer musical que no seu teorizar, sem por isso estar desprovida de reflexão. E foi nessa reflexão que pude identificar os recursos musicais – técnicos e expressivos – que foram utilizados na tentativa de fazer, justamente, com que a dramaturgia sonora aparecesse e procurasse ser tão eficiente quanto coerente com o pensamento da diretora e de toda a equipe.

O Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia foi escolhido porque a contraparte cênica, *alter ego* da forma musical que vem a ser a trilha sonora, é a razão para que essa música exista, uma vez que é a partir da dramaturgia do espetáculo que a dramaturgia musical ganha forma. Talvez, se tivesse optado pelo Programa de Pós-Graduação em Música, meu espectro de ação teria sido mais limitado. Ademais, apesar de ter encontrado, durante a pesquisa bibliográfica, muitos trabalhos envolvendo trilha sonora para teatro, não identifiquei nenhum dedicado à trilha para teatro de animação especificamente, o que também justifica a opção pelo PPGAC. Por ter sido elaborada dentro do contexto acadêmico das Artes Cênicas, esta dissertação foi especialmente (e com muito carinho) pensada para os profissionais e estudantes das artes do espetáculo interessados na dinâmica da elaboração de música para cena: as concepções teóricas que alicerçam as

execuções práticas. Mas creio e espero que profissionais de música e de outras áreas de conhecimento possam tirar algum proveito do que oferece esta humilde pesquisa.

Três autores constituíram os pilares teóricos desta dissertação: Lívio Tragtenberg, Roberto Gill Camargo e Jean-Jacques Lemêtre.

Encontrei, em Lívio Tragtenberg, uma grande correspondência com minhas próprias ideias sobre a música cena. Lívio sustenta que a música, como meio de narrativa, nasce de interações verbais, sonoras e gestuais. Esta asserção me incentivou a examinar atenciosamente as relações desses elementos no espetáculo *O Pássaro do Sol*. O seu conceito de *ponto-de-escuta* como referência sonora (a partir de um personagem, ângulo do palco ou elemento de cenografia), a coerência entre a dimensão espacial e a dimensão sonora, o aspecto multifuncional do compositor de cena na atualidade, surgiram como luminosas confirmações do que para mim foram ações intuitivas que aconteceram durante o pensar e criar musical do *Pássaro do Sol.*

O diálogo com Roberto Gill Camargo, detentor de grande clareza ao definir as diferentes funções do som na cena, – principalmente como agente intermediário referindo-se a aspectos como tempo (cronológico e metereológico), espaço e ação – foi fundamental nas minhas próprias elaborações sobre as funções da música de cena: ornamental e disparadora, além da dramatúrgica. Sua confirmada experiência como diretor teatral contribui com um veredito prático que valida cogitações teóricas apresentadas ao longo deste trabalho.

Jean-Jacques Lemêtre tem uma visão muito poética da criação musical. Seu amor e entusiasmo para com a arte dos sons me fazem pensar nele como um dervixe sufi da música, totalmente entregue e apaixonado. Para ele o solista da trilha sonora é o ator. Sua maneira de compor enfatiza a cena, tecendo uma música que não busca sentido apenas em si mesma. Ela possui significado e beleza própria, mas seu objetivo é trazer à tona a dramaturgia e não fazer-se valer como obra musical independente. Aprendi, logo nos primeiros anos de conservatório, que na música clássica, a tarefa primordial do intérprete é fazer a obra aparecer. Toda a técnica e todo o virtuosismo são apenas ferramentas que auxiliam o instrumentista a passar a mensagem do compositor. E o mestre Lemêtre demonstra esta competência: a de magnificar o gesto cênico e o texto dramatúrgico através de seu discurso sonoro. Dono de uma extensa coleção de instrumentos, Lemêtre produz uma música de colorido especial que põe em foco a etnia de cada um deles, sem se limitar às formas musicais típicas de cada país, fato que se assemelha à concepção da trilha do *Pássaro do Sol*, no sentido de que, ali, várias linguagens

musicais apareceram, de maneira ora castiça, ora estilizada, mas sempre em liberdade, sem a intenção de querer estabelecer um padrão definido de composição. Jean-Jacques Lemêtre trouxe para a dissertação não somente a sua voz, mas outras vozes do Théâtre du Soleil, como as de Béatrice Picon-Vallin e Ariane Mnouchkine, cujos discursos revelaram uma grande harmonia e homogenia de pensamento no grupo (que considero indispensáveis ao sucesso de qualquer trabalho) com as quais encontrei eco na minha experiência com A RODA.

O interlóquio com Daniel Barenboim e o mundo da ópera wagneriana foi um importante elo entre o meu campo de ação original, a música erudita, e o mundo do teatro, do qual pude me aproximar mais quando passei a tocar e escrever trilhas e nesses últimos dois anos, no curso desta pesquisa dentro do PPGAC.

O místico sempre fez parte da minha vida, principalmente por influência do meu pai Walter Smetak e da minha mãe Julieta Esmerin, adeptos da Eubiose. Ao discorrer sobre a lenda, o mito e o rito no diálogo com o historiador das religiões Mircea Eliade e a dramaturga Ana Maria Amaral, referência em teatro de formas animadas no Brasil, abordei o redimensionamento do teatro que deixa de ser um espaço profano e se transmuta em espaço sagrado, templo, durante o desenrolar de um espetáculo. De modo semelhante, o tempo mítico da lenda, quando descreve um acontecimento de cronologia primordial, passa a ser litúrgico, sem um passado, um presente ou um futuro. É um tempo eterno. A narrativa mítica da peça propicia grande permeabilidade da relação música/espiritualidade que se transfere também para a construção da trilha interferindo na escolha dos instrumentos, timbres, ritmos, linhas melódicas e contexto harmônico. O mito é um assunto de ampla envergadura, assim como a relação da música com a religiosidade. Sinto que poderia ter aprofundado essa temática, mas temi ultrapassar o objetivo da pesquisa que se limitou mais à descrição de um processo criativo. Para um futuro doutoramento cogitei a possibilidade de uma pesquisa envolvendo a obra de Smetak e suas relações com espiritualidade e espetacularidade. Essa pesquisa traria de volta o estudo do mito, com especial ênfase nas religiões da Índia, mananciais da doutrina eubiótica que está refletida em toda a produção material e imaterial de Walter Smetak. As relações e interações do teatro com a música também são um domínio riquíssimo e falar da parceria Bertolt Brecht/Kurt Weil, por exemplo, já proporcionaria extenso material para uma tese. Quando cursei TEA-507 – Tópicos Especiais em Artes Cênicas: Processos e poéticas de encenação e trabalho de ator, com o Prof. Dr. Érico José de Oliveira me interessei muito pela relação, indissociável, de Meyerhold com a música e suas experimentações e esta seria outra possibilidade de pesquisa acadêmica no PPGAC. Nesta dissertação, porém, limitei-me à

minha experiência com o teatro de animação e meu foco foi, sobretudo, a música, campo onde adquiri meu saber profissional e que me oferece maior desenvoltura e domínio das competências exercitadas ao longo de 30 anos de prática profissional.

A lenda do *Pássaro do Sol* nos recoloca em contato com a hierofania tupi-guarani, quando apresenta deuses e semideuses como Coaraci, Tupana e Jurupari, entre outros, e considerei importante mencionar o resgate de nossa memória e tradição, cada vez mais oprimidos pelo atual mundo tecnológico e mediático cujo despotismo não estimula o apreço por nossos próprios valores, brasileiros e/ou indígenas, nem se preocupa a conservação dos mesmos. Na abordagem sobre as sombras, sublinho o paralelo que encontrei entre a cultura balinesa e brasileira, principalmente com relação à espiritualidade, pois as divindades do teatro de sombras balinês tomaram sua forma peculiar através do contato das crenças de origem hindu com a religião autóctone (o que também ocorreu com o texto das histórias narradas no seu teatro de sombras) numa hibridização que considero próxima ao sincretismo baiano. A forma de música que acompanha as sombras balinesas também se relaciona com a trilha do *Pássaro*, tanto por sua sonoridade delicada, quanto por sua economia de meios.

No Capítulo 3, as entrevistas com Olga Gomez, diretora do espetáculo, e Fábio Pinheiro, ator-animador, foram o âmbito onde pude verificar o impacto da inclusão da trilha: as reações do grupo ao receber a música, durante o tempo de elaboração do espetáculo e as reformulações originadas a partir da adição do elemento musical. Nesta parte da dissertação, ao chamar a atenção, sob a luz de Pareyson, para o caráter autógeno da obra de arte, também averiguei que a criação de uma trilha sonora, ou de uma dramaturgia, é o resultado dos esforços somados de toda a equipe e que, assim como a música interfere na criação da cena, a cena também acaba por moldar a música.

O glossário, em linguagem simples e direta, buscou familiarizar o público não musicista com termos e conceitos musicais mencionados na dissertação e que talvez fossem explicados de maneira hermética e demasiadamente extensa em muitos dicionários de música.

Por fim devo dizer que a realização desta dissertação ampliou sobremaneira minha visão sobre a arte de construir música para cena e fez nascer em mim o gosto pela pesquisa. Em trabalhos futuros, de natureza prática ou teórica, a metodologia apreendida durante o programa e a disciplina requerida para o cumprimento de ações merecedoras de reconhecimento serão, quando não um dever, ao menos um almejo.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Iracema.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

ALENCAR, José de. *O guarani.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

AMALFI, Marcello. O diálogo criativo entre o compositor da música de cena e o encenador contemporâneo à luz de uma macro-harmonia. *Revista "AspaS": Anais do Primeiro Seminário de Pesquisas em Andamento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo,* n.1, p.102-112, 2011. Disponível em:<http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/Image/ppgac/marcello_amalfi.pdf >. Acesso em: 7 jun. 2013 às 21h14min.

AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos:* máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de animação.* São Caetano do Sul, São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa:* ideias afins/thesaurus. 2. ed. atual. e rev. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

BAREMBOIM, Daniel; CHÉREAU, Patrice. *Diálogos sobre música e teatro.* São Paulo: Martins, 2010.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*: um manual prático. 7. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

BELTRAME, Valmor Níni. A marionetização do ator. *Revista Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas,* Jaraguá do Sul,: SCAR/UDESC, ano 1, n° 1, p. 56-78, 2005. Disponível em: < http://www.ceart.udesc.br/ppgt/revista_moin_moin_1.pdf >. Acesso em: 30 set. 2013 às 11h34min.

BELTRAME, Valmor Níni. Reflexões sobre a dramaturgia no teatro de animação para crianças. *Revista do 1º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau (Fenatib),* Blumenau, Santa Catarina, Fundação Cultural de Blumenau, p.8-17, 1997. Disponível em: < http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/acervo/textos/1fenatib.pdf >. Acesso em: 05 ago.2013 às 19h51min.

BIÃO, Armindo. *Etnocenologia e a cena baiana:* textos reunidos. Salvador: P&A, 2009.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo*: de Stanislavski a Barba /Matteo Bonfitto. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOR, Joep. *The raga guide*. United Kingdom: Zenith Media, 1999.BRECHT, Bertolt. *Brecht on theatre*: the development of an aesthetic. Translator John Willett. New York, USA: Hill and Wang, 1992.

BRECHT, Bertolt. *The Three Penny Opera.* USA: Penguin Classics, 2007.

BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1995.

BURROWS, John. *Guia de música clássica*. Editor geral John Burrows com Charles Wiffen; com a colaboração de Robert Ainsley. Tradução André Telles. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. *A history of western music.* United States: W. W. Norton & Company, 2008.

CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. Sorocaba, São Paulo: TCM Comunicação, 2001.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos*: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHAVES, Marcos. *Trilha sonora ou não*: eis a questão. 2011. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)- UFRGS, Porto Alegre, 2011.

CONTRACTOR, Meher. Teatro de sombras na Índia. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, SCAR/UDESC, ano 8, n. 9, p. 76-91, 2012. Disponível em: < http://teatrodeanimacao.wordpress.com/revista-moin-moin/moin-moin-no-9-teatro-de-sombras/ >. Acesso em: 18 mar. 2013 às 15h57min.

CORPO docente. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/corpodocente/valmor beltrame.html>. Acesso em: 4 abr. 2013 às 10h22min.

DA SILVA, Lucas Eduardo. Abordagens estéticas: música, teoria e ciência. In: JORNADA ACADÊMICA DISCENTE – PPGMUS/USP, 1., São Paulo. *Atas*... Disponível em: < http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/lucas_gallon-mus_etno.pdf >. Acesso em: 25 set. 2013 às 09h49min.

DE LA MOTTE, Diether; DAHLHAUS, Karl. *Musikalische Analyse*. Deutschland: Bärenreiter Verlag, 2002.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música.* São Paulo: Editora 34, 2004.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ESTELLÉS, Carlos Santiago Gimeno. *Mon coeur s'ouvre à ta voix, de Saint-Saëns*. 2011. Disponível em: <http://guerraypaz-carlos.blogspot.com.br/2011/09/mon-coeur-souvre-ta-voix-de-saint-saens.html?showComment=1362684296796#c3568688182742895751>.Acesso em: 11 mar. 2013 às 11h24min.

FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine:* erguendo um monumento ao efêmero. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac: Edições SESC-SP, 2010.

FRAGA, Myriam. *O Pássaro do Sol*. Salvador: Cartograf, 2010. Livro patrocinado pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala.* São Paulo: Global, 2006.

GATTI, Patrícia. *A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733).* Campinas, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 1997.

GOMES, André Luiz. *Expressão musical no Barroco*: a Retórica e a Teoria dos Afetos. 2005. 65 f. (Monografia de Conclusão de Curso de Graduação em Música)-Universidade Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

GRUPO TEMPO. *A Música no jogo do ator meyerholdiano*. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html>. Acesso em: 13 jul. 2013 às 22h47min.

HARRIS, Ernest Charles. *Johann Mattheson's Der Vollkommene Capellmeister*: a translation and comentary. Michigan, EUA: University Microfilms/Ann Arbor, 1975

HINTON, Stephen. *Kurt Weil: The Threepenny Opera*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1990.

HOBART, Angela. *Dancing shadows of Bali:* Theatre and Myth. United Kingdom: Routledge, 2010.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JEAN JACQUES LEMETRE : les Mille et… Instruments. Biography... Disponível em: <http://www.artworksberlin.de/englisch/Lem%EAtre/index.html>. Acesso em: 14 fev.2013 às 12h39min.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase:* como a música captura nossa imaginação. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

LALLIAS, Jean-Claude. Jean-Jacques Lemêtre, la musique du vers à soie. In : DUSIGNE Jean-François. *Le Théâtre du Soleil:* des traditions orientales à la modernité occidentale, p. 53-56, 2003. Disponível em: < http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/la-musique,284/la-musique-du-ver-a-soie?lang=fr >. Acesso em: 21 maio 2013 às 15h45min.

LÍVIO Tragtenberg [Informações]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Livio tragtenberg>. Acesso em: 06 mar. 2013 às 21h14min.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert. *Manual de estilo acadêmico*: monografias, dissertações e teses. Salvador: EDUFBA, 2008.

MENDONÇA, Célida Salume. Onde se desenha um par de asas: percurso criador em teatro. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5. Disponível em: < http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pedagogia/ Celida_Salume_Mendonca-nde_se_desenha_um_par_de_asas_percursocriadoremteatro_pdf>. Acesso em: 25 set. 2013, às 09h55min.

MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister.* Tradução de Helena Jank. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1995. [Hamburg, 1739].

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. *O ritmo musical da cena teatral*: a dinâmica do espetáculo de teatro. 2008. 332 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)-PPGAC-UFBA, Salvador, 2008.

O PÁSSARO do Sol. Disponível em: <http://www.arodateatro.com/>. Acesso em: 1º set. 2013 às 14h21min.

OS BRINQUEDOS artesanais do Nordeste. Disponível em: <http://papjerimum.blogspot.com.br/2012/10/os-brinquedos-artesanais-do-nordeste.html>. Acesso em: 04 abr. 2013 às 09h45min.

PARENTE, José. O papel do ator no teatro de animação. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, SCAR/UDESC, ano 1, nº. 1 p. 105-117, 2005. Disponível em: < http://www.ceart.udesc.br/ppgt/revista_moin_moin_1.pdf >. Acesso em: 26 set.2013 às 09h30min.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade.* Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro : Vozes, 1993.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro:* entre a tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. Tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Ed. Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Croiser les traditions pour composer de la musique de théâtre.* 2012a. p.1-20. Disponível em: < http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre/croiser-les-traditions-pour?lang=fr >. Acesso em: 3 jul. 2013 às 23h53min.

PICON-VALLIN, Béatrice. Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov. *Laboratoires d'études theatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents,* Paris, v.3, p.35-56, 1989. Tradução de Roberto Mallet. Disponível em: < www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html > . Acesso em: 19 set. 2013 às 14h11min.

PICON-VALLIN, Béatrice. *L'Orient au Théâtre du Soleil*: le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original. 2012b. p.1-19. Disponível em: < http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre/l-orient-au-theatre-du-soleil-le?lang=fr>. Acesso em : 18 set. 2013 às 22h23min.

PICON-VALLIN, Béatrice. Mesure pour mesure. *Fruits*: "En plein soleil", n.2/3, p.181-191, juin. 1984. Disponível em: < http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/la-musique,284/mesure-pour-mesure?lang=fr >. Acesso em: 3 jul. 2013 às 12h17min.

PICON-VALLIN, Béatrice. Une oeuvre d'art commune. *Théâtre/Public*, n.124-125, p.74-83, 1995. Disponível em: < www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/le-theatre-du-soleil/une-oeuvre-d-art-commune >. Acesso em: 14 fev. 2013 às 11h21min.

PINTO, Davi de Oliveira. *A Música-Gestus nos espetáculos* ***Esta Noite Mãe Coragem, Um Homem é um Homem*** e ***Nossa Pequena Mahagonny***. 2008. 213 f: il. + 1 DVD. Dissertação (Mestrado em Artes)-Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual.* São Paulo: Annablume, 2004.

RANGEL, Sonia Lucia. *Olho desarmado*: objeto e trajeto criativo. Salvador: Solisluna Design, 2009.

REINACH, Théodore. *A música grega*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RIBEIRO, Almir. Uma escrita efêmera: a dramaturgia do ator manipulador no teatro do inanimado. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, SCAR/UDESC, ano 7, n. 8 p. 152-163, 2011. Disponível em: < http://www.ceart.udesc.br/ppgt/revista_moin_moin_8.2.pdf >. Acesso em: 30 set. 2013 às 10h46min.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Jussara Fernandino. *Música e Cena*: uma proposta de delineamento da musicalidade no Teatro. 2008. 148 f. Dissertação(Mestrado em Artes)-Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SADIE, Stanley; TYRRELL, John. *The new Grove dictionary of music and musicians.* USA: Oxford University Press, 2008.

SARTRE, Jean Paul. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1986.

SCARASSATTI, Marco. *Walter Smetak*: o alquimista dos sons. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SMETAK, Jéssica. *Walter Smetak*: som e espírito. Salvador: Assembléia Legislativa, 2013.

SMETAK, Walter. *A simbologia dos instrumentos*. Salvador: Ed. Omar G., 2001.

SMETAK, Walter. *O retorno ao futuro*. Salvador: Associação dos amigos de Smetak, 1982.

SUHAMY, Jeanne Suhamy. *Guia da ópera.* Tradução de Paulo Neves Fonseca. Porto Alegre: L&PM, 1997.

TOCH, Ernst. *The shaping forces in music*. Nova Iorque: Dover Publications, 1977.

TRAGTENBERG, Lívio. *Música de cena*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1999.

TRALDI, Maria Cristina. *Monografia passo a passo*. Campinas, São Paulo: Alínea, 2009.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS

ABERTURA, ABERTURA FANTASIA: A abertura é uma peça para orquestra que serve de introdução para qualquer outra obra maior como, por exemplo, a ópera ou a suíte orquestral. Já a fantasia é uma composição em que o autor não seria tão ortodoxo quanto às regras formais da construção musical clássica. A abertura fantasia reúne características da abertura e da fantasia: é uma obra que inicia um concerto e tem um estilo um pouco mais livre de escrita, geralmente contando uma história com elementos sonoros e musicais à maneira do poema sinfônico, como é o caso da *Abertura Fantasia Romeu e Julieta*, de Tchaikovsky. Nela, após uma introdução em estilo coral, com ares de canto litúrgico ortodoxo, o compositor russo expõe primeiramente o tema conflituoso dos Montecchi e dos Capuleti, fazendo uma alusão às lutas de espadas medievais através do ritmo agitado colocado nas cordas da orquestra, para depois introduzir o tema de amor onde Romeu é representado pela trompa e Julieta pelas flautas.

ACOMPANHAMENTO: O acompanhamento é a parte da música que funciona, antes de tudo, como base harmônica para um solista. Este pode ser um instrumento, uma voz ou um grupo, por exemplo: violino acompanhado do piano, voz ou coro acompanhado da orquestra sinfônica, como na ópera. Naturalmente, há o diálogo do solista com o acompanhamento através de linhas melódicas que se complementam, mas é no recheio harmônico que está sua função principal.

ACORDE: Temos um acorde ao tocar três ou mais notas simultaneamente, contrariamente ao arpejo, onde tocamos as notas do acorde sucessivamente.

ACORDE DIMINUTO: Acorde que contém uma terça menor e uma quinta diminuta, partindo da nota fundamental, por exemplo, dó (nota fundamental) – mi bemol (terça menor) – sol bemol (quinta diminuta).

AFETO: A teoria dos afetos, muito explorada no período Barroco, afirmava a estreita relação entre as tonalidades (envolvendo, assim, a harmonia) e a emotividade que elas poderiam trazer para uma obra musical. Cada tonalidade possuía um afeto particular que dominaria toda a peça. Algumas figurações rítmicas e de intervalos melódicos também sinalizavam intenções sentimentais ou de humor por parte do compositor, como notas longas que, seguidas de outras, curtas, simbolizavam a súplica.

AGÓGICA: É a parte da música que indica as *nuances* no andamento, determinando se o movimento e a velocidade de uma peça serão mais ou menos lentos ou rápidos. A agógica é representada por indicações em italiano, como *rallentando* (mais lento), *accelerando* (aumentando a velocidade), *affretando*, *strettando* etc.

ANDAMENTO: O andamento determina, além do tempo, o caráter da música, seu humor. Por exemplo: *allegro* (alegre, mais para rápido), *allegro com fuoco* (alegre com fogo, mais intenso), *largo* (lento), *andante* (caminhando), *andante com moto* (caminhando com movimento, um pouco mais rápido que o *andante*), *presto* (rápido), *prestissimo* (muito rápido).

ARPEJO: Quando tocamos as notas do acorde sucessivamente, temos um arpejo, nome que remete à execução própria da harpa. Às vezes, damos o nome de acordes "quebrados" (em notas sucessivas e não simultâneas) aos arpejos ou também acordes "arpejados".

AUMENTADO: Intervalo maior ou justo (3ª maior, 5ª justa ou 7ª maior, por exemplo) a que se adiciona um semitom, opostamente ao diminuto, que é subtraído de um semitom.

BARCAROLLE: Canção romântica originária de Veneza e Nápoles, em compasso composto, geralmente 6/8 ou 12/8, evocativa das ondulações das águas onde se balança um barquinho sem velas, na cadência dada pelo remador. Muitos compositores célebres introduziram a *barcarolle* em suas obras, como Rossini na ópera *Otelo* e Offenbach na ópera *Contos de Hoffmann*.

BARROCO: Período da história da música europeia situado aproximadamente entre o final do século XVI e meados do século XVIII. O estilo barroco é cheio de contrastes como o forte-piano (correspondendo ao claro-escuro na pintura), a alternância maior-menor e vice-versa, diferentes formas de articulação como *staccato* (destacado, seco) e *legato* (ligado). A riqueza da ornamentação musical também é uma das principais características desse período. A ópera surgiu no Barroco, com o compositor italiano Claudio Monteverdi. Entre os gêneros musicais característicos da época, podemos citar o concerto grosso, a cantata, o oratório e a sonata para instrumento solo com acompanhamento do baixo contínuo. Inúmeros foram os compositores do barroco que contribuíram para o desenvolvimento da arte e pensamento musical, como Scarlatti, Bach, Vivaldi, Handel, Telemann, Praetorius, Lully e Hotteterre, entre outros.

BEMOL: Sinal de notação musical [b] que se coloca à esquerda de uma nota para indicar que esta deve ser executada um semitom abaixo. Por exemplo: a nota mi um semitom abaixo, torna-se um mi bemol.

BORDÃO: Som contínuo, em geral grave. Nos instrumentos dedilhados, como o alaúde e o violão, os bordões são tocados com o polegar nas cordas inferiores, como nota fundamental do acorde ou base da harmonia. Também se dá o nome de bordão à nota pedal predominante, característica de alguns instrumentos, como a gaita de foles e as cordas mais grossas do piano. Em alguns instrumentos membranofones como a caixa clara, o bordão é uma corda parelhada colocada sobre sua pele inferior para lhes conferir uma sonoridade mais ruidosa.

CAIXA, CAIXA CLARA: Na orquestra sinfônica, a caixa clara é um instrumento membranofone (tambor) tocado com um par de baquetas, de fuste metálico e munido de bordões sobre a membrana inferior. A caixa clara é o instrumento solista do famoso *Bolero*, de Ravel.

CANTOCHÃO: Do latim *cantus planus*. Canto litúrgico que teve sua origem nas melodias cantadas pelos primeiros cristãos. Essas melodias foram colecionadas e guardadas por Santo Ambrósio no século IV, depois por São Gregório, no século VI (razão pela qual o cantochão é também conhecido com o nome de canto gregoriano), e têm até hoje sua pureza inabalada sob a proteção das abadias e mosteiros da Europa.

CELESTA: Instrumento de teclas percutidas, parecido com um pequeno piano de armário, concebido por Auguste Mustel. A invenção foi registrada em 1886. Através de um teclado, pequenos martelos com ponta de feltro percutem lâminas de aço dispostas cromaticamente. O som da celesta é feérico, mágico e é provável que Tchaikovsky a tenha utilizado pela primeira vez numa orquestra sinfônica na *Dança da Fada do Açúcar,* do *Balé* e da *Suíte Quebra-Nozes*.

CÉLULAS MELÓDICAS: Uma célula melódica é a menor parte de uma melodia ou ideia musical, mas que identifica toda a obra, como as três primeiras notas da 5ª Sinfonia de Beethoven, para citar um exemplo célebre da história da música.

CEMBALO: Também conhecido como cravo, o *cembalo* é um instrumento de cordas beliscadas, muito usado no Barroco, tanto como solista quanto baixo contínuo. Quando as teclas são acionadas, um plectro (no passado feito com bico de pena de corvo) situado na extremidade de uma haste, equivalente ao martelo do piano, pinça as cordas, produzindo o som. O cravo foi gradativamente substituído pelo piano, mas, atualmente, com a significativa produção e execução de música com instrumentos de época, sobretudo na Europa, continua sendo muito utilizado em recitais, concertos e gravações. São inúmeros os cravistas célebres no mundo da música hoje, como, por exemplo, os brasileiros Roberto di Regina e Rosana Lanzelotti.

COLCHEIA: Em termos práticos, a colcheia seria a quarta das sete figuras rítmicas mais usadas hoje. Da figura de duração mais longa para a figura de duração mais curta, temos: a semibreve, a mínima, a semínima, a colcheia, a semicolcheia, a fusa e a semifusa. A colcheia

corresponde a um oito avos de uma semibreve (ou seja, uma semibreve dividida por oito), um quarto de uma mínima e metade de uma semínima.

COMPASSO BINÁRIO, COMPASSO 2/4: Dizemos que um compasso é binário ou 2/4 (que quer dizer duas semínimas) quando ele tem dois tempos, o primeiro forte e o segundo fraco.

COMPASSO 6/8: O 6/8 é um compasso composto. Os compassos compostos têm por unidade de tempo uma figura composta, divisível por três. A unidade de tempo do 6/8 seria uma semínima mais uma colcheia = três colcheias. O compasso terá, então, duas vezes essa unidade de tempo, totalizando seis colcheias por compasso (8 = colcheia).

CONTRALTO: Voz feminina mais grave que o mezzo soprano e o soprano. Também se diz de um instrumento que tenha o mesmo registro, ou seja, o mesmo alcance de notas, da mais grave à mais aguda.

CONTRAPONTO: O contraponto é todo um sistema de regras de composição que ensinam a arte de escrever música, combinando diferentes linhas melódicas que, sobrepostas (tocadas simultaneamente), soam bem e dialogam, construindo assim um discurso musical. Muitos foram os mestres que escreveram tratados sobre o contraponto, como, por exemplo, o austríaco Johann Joseph Fux, cuja obra é estudada nos conservatórios e universidades de música até hoje. Na história da música ocidental, Johann Sebastian Bach é um dos compositores que mais contribuiu para o desenvolvimento do contraponto tonal.

CORDAS DUPLAS: Aspecto técnico dos instrumentos de arco em que se torna possível executar, através de duas cordas, uma melodia a duas vozes.

CRESCENDO: Do italiano: crescendo. Indicação de dinâmica na partitura para que se aumente gradativamente intensidade no tocar, geralmente numa frase musical, mas também

pode ser numa única nota. Como no *diminuendo*, na orquestra é o maestro que conduz o *crescendo* quando a indicação é para todo o grupo.

CROMÁTICO, CROMATISMO: Pode-se considerar que o cromatismo é a divisão de uma oitava em doze partes. Cada uma dessas doze partes é um semitom, ou seja, um tom divido ao meio. Uma escala cromática ascende (ou descende) em intervalos de um semitom, e o cromatismo vem a ser, exatamente, essa técnica de movimentar a música em sequência de semitons. No piano, quando tocamos sucessivamente as teclas brancas e pretas, a partir da nota dó, por exemplo, temos uma escala cromática de dó.

DESDOBRAMENTO DE UM TEMA: É o desenvolvimento da música, quando se "joga" com o tema, acrescentando, diminuindo ou modificando seus elementos através de variações, modulações, inversões, etc. Quando, por exemplo, optamos por passar um tema do modo maior para o modo menor, conferindo uma atmosfera mais melancólica à música, já o estamos desdobrando.

DIMINUENDO: Do italiano: diminuindo, decrescendo. Indicação de dinâmica na partitura para que o executante (indivíduo ou grupo) enfraqueça, gradativamente, de mais para menos a intensidade com que toca o instrumento. Na orquestra, é o maestro que conduz a realização do *diminuendo* pelos músicos quando a indicação é para todo o grupo.

DIMINUTO: Intervalo menor ou justo (3ª menor, 5ª justa ou 7ª menor, por exemplo), a que se subtrai um semitom. Seria o oposto do aumentado.

DINÂMICA: A dinâmica regula a intensidade do volume sonoro na música e é indicada através dos sinais de intensidade como: p = *piano* (suave), pp = *pianissimo* (muito suave), f = *forte*, ff = *fortissimo*, fp = *forte piano* (forte e imediatamente suave).

ERHU: Instrumento chinês de duas cordas friccionadas com arco, equivalente ao violino ocidental. Possui uma pequena caixa de ressonância, geralmente de forma hexagonal, forrada com couro de serpente. O *erhu* apresenta um braço vertical em cuja extremidade se encontram as duas cravelhas onde se enrolam as cordas que ficam sobre o braço do instrumento, afinadas num intervalo de quinta justa. O arco é posicionado de modo que a crina passe por entre as duas cordas, e ambos os lados da crina produzem o som. O timbre do *erhu* é suave e melancólico, lembrando a voz humana e a própria língua chinesa com os seus tons. Para tocá-lo, o músico posiciona a caixa de ressonância sobre a parte superior da coxa esquerda, deixando o braço do instrumento na posição vertical e pressionando as cordas com os dedos da mão esquerda para fazer a melodia, como um violoncelo, enquanto desliza o arco nas cordas. Pode ser tocado como solista ou na orquestra tradicional chinesa.

ESCALA: Considera-se uma escala toda sequência de notas organizadas, de modo ascendente ou descendente. Há escalas tonais, modais, cromáticas e microtonais.

ESCALA CIGANA: A escala cigana é tradicional de países do leste europeu como, por exemplo, a Hungria. É construída a partir de uma escala menor em que se altera o quarto grau de um semitom, ascendentemente.

ESCALA CROMÁTICA: Escala feita em semitons.

ESCALA PENTATÔNICA: A escala pentatônica é constituída de cinco tons e é muito comum na música tradicional de vários países, principalmente do Extremo Oriente, como a China e o Japão. A pentatônica maior é derivada da escala maior, subtraindo-lhe o 4° e o 7° graus. Se partirmos de dó maior, podemos construir a escala pentatônica maior em dó com as notas Dó, Ré, Mi, Sol, Lá. Já a escala pentatônica menor deriva da escala menor, da qual se subtrai o 2° e o 6° graus. Partindo de dó menor, teremos como pentatônica menor de dó a escala com a sequência Dó, Mi bemol, Fá, Sol, Si bemol. Há variações nas escalas pentatônicas, como a penta maior com sonoridade jazz (Dó, Ré, Mi, Sol bemol, Lá) ou a penta menor com sonoridade japonesa (Dó, Ré bemol, Fá, Sol, Si bemol).

GLISSANDO: *Glissare* é escorregar em italiano. Significa deslizar o dedo pela corda de um instrumento ao mesmo tempo em que esta é friccionada com o arco (como o violino, violoncelo, etc.) ou a mão pelo teclado de um piano ou pelas cordas de instrumentos dedilhados como a harpa, o que muitas vezes confere um caráter cômico à cena. Em *Amor & Loucura*, espetáculo do GRUPO A RODA anterior ao *Pássaro do Sol*, usei o *glissando* quando uma rosa se recusa a ser polinizada por uma abelha.

HARMONIA: É a combinação de notas soando juntas e que formam os acordes que, em seguida, se organizam em progressões. A movimentação das progressões e as combinações de acordes são regidas por um sistema estrutural. Dá-se também o nome de harmonia a esse sistema. A harmonia traz para a música as noções de cor e humor.

HARMÔNICOS: Toda nota gera outras notas que se sucedem numa sequência definida, a chamada série harmônica. No violino, basta colocar o dedo sobre a corda sem pressioná-la, para obter esses sons. Utilizo para evocar o sonho, o passado, o inconsciente. Em *Alçar Voo* (CD, FAIXA 25), utilizei harmônicos em *glissando*, simbolizando não somente o trajeto físico, mas também a jornada interior do personagem principal, Japu.

IDÉE FIXE: O termo *idée fixe* foi criado pelo compositor francês Hector Berlioz para se referir a temas sempre reiterados em composições suas, como a *Symphonie Fantastique*.

INTERVALO: As escalas se movimentam ascendente ou descendentemente através de graus. A distância entre os graus de uma escala é chamada de intervalo.

KOTO: O *koto* é uma espécie de cítara japonesa com cordas de seda, afinadas em escala pentatônica, sobre cavaletes móveis. Foi introduzido no Japão via China, a partir de outro instrumento ancestral seu, o *zheng* chinês. Tradicionalmente, o *koto* é colocado sobre o chão e o instrumentista, sentado sobre os calcanhares, o pinça com o auxílio de dedeiras *tsume* (unha em japonês).

LEITMOTIF: Sucessor da *idée fixe*, o *Leitmotif* é uma pequena frase musical que simboliza e sintetiza um personagem. O termo alemão surgiu com as óperas ou dramas musicais de Richard Wagner. A célula rítmica e melódica de um tema guarani (*Tema da Tribo*, FAIXA 5) é um exemplo de *Leitmotif* presente na dramaturgia sonora de *O Pássaro do Sol*.

MAIOR: O que define se uma escala é maior ou menor é o seu terceiro grau (por exemplo, se a escala é de dó maior, sua tônica é o dó natural, e o seu terceiro grau ou sua terça será o mi natural). Para que a escala seja maior, é necessário que, entre o primeiro e o segundo graus e entre o segundo e o terceiro graus, haja um intervalo de um tom inteiro. Assim, na escala de dó maior, haverá dois tons do dó até o mi, o que faz uma terça maior. Em outras palavras, é a terça da escala que define o seu modo: maior ou menor. Também é a denominação dada a determinados intervalos dentro de uma escala, por exemplo: segunda maior, terça maior, sexta maior e sétima maior.

MELISMA: No canto gregoriano ou cantochão, diz-se de um grupo de notas cantado sobre uma só sílaba. Também se pode definir como melisma qualquer melodia vocal de caráter sinuoso, como os cantos *arabo-andaluzes*. [a expressão é do espanhol]

MELODIA: Juntamente com o ritmo e a harmonia, a melodia é um dos princípios fundamentais da música. Uma melodia é uma série de notas organizadas sobre um esqueleto rítmico, provida de um discurso musical.

MENOR: A escala em modo menor tem uma terça menor. Por exemplo: se tomarmos a escala de dó menor, teremos a seguinte sequência: dó natural – ré natural – mi bemol, havendo um tom e meio (do dó até o mi bemol), contrariamente à escala de dó maior que contém dois tons (do dó até o mi natural). Numa relação de notas dentro de uma escala, os intervalos menores podem ser o de segunda, o de terça, o de sexta e o de sétima (os mesmos que podem, também, ser maiores).

MEZZO-SOPRANO: Voz feminina intermediária entre o contralto e o soprano. Algumas óperas famosas têm por protagonista uma *mezzo-soprano*, como *Carmen* e *Dalila*, das óperas *Carmen* de Bizet e *Sansão e Dalila* de Saint-Saëns, respectivamente.

MICROTONS: Intervalo ainda menor que o semitom. Pode-se dividir um tom em partes e, assim, ter microtons de 1/4 de tom, de 1/6 de tom e de 1/12 de tom, o que torna o seu uso bastante variável. Na música árabe e na indiana, os quartos de tom ocorrem com naturalidade, tanto no domínio vocal quanto no instrumental. Walter Smetak criou o conjunto de violões microtonizados na década de 70, quando fez experiências filosófico-musicais com um grupo de discípulos seus.

MODOS: Chamamos de modos as diferentes maneiras como estarão dispostos os intervalos de tom e meio-tom de uma escala. Os modos gregos com nomes étnicos (dórico, frígio, lídio, etc.) apareceram com a escola cujo fundador foi o músico grego Aristoxeno, a partir de estudos de Pitágoras. A sequência que empregamos hoje para os modos gregos foi estabelecida por Boécio, teórico romano do século V. Os modos gregos são a fonte da chamada música modal, assim como a tonalidade (os diferentes tons e sua movimentação) é a origem da música do sistema tonal.

MODO DÓRICO: Uma escala está no modo dórico quando vai de ré a ré, sem notas alteradas (com bemol ou sustenido).

MODO FRÍGIO: Modo di mi a mi, sem notas alteradas.

MODO LÍDIO: Modo de fá a fá, sem alteração nas notas.

MÚSICA ARABO-ANDALUZA: Música clássica profana do norte da África (Magrebe), com características próprias que diferem da música árabe do Oriente Médio e do Egito. Reúne

elementos da música cristã praticada na Espanha e em Portugal antes da Reconquista (movimento que teve por objetivo a recuperação dos cristãos dos territórios ibéricos ocupados pelos árabes durante a invasão muçulmana da Península Ibérica), assim como elementos da música afro-berbere. A *nuba* é um gênero vocal típico da música *arabo-andaluza* estruturada sobre formas poéticas árabes como a *muwashshah* e o *zadjal*. Maurice Ravel se inspirou num canto *arabo-andaluz* para compor o seu célebre *Bolero*.

MÚSICA MINIMALISTA: Também chamada de minimalismo, é uma técnica de composição baseada na repetição de pequenos trechos ou pequenas células melódicas e rítmicas, com pouca variação. Geralmente sobre uma harmonia simples, como tríades sem movimentação, a música minimalista mantém os mesmos padrões de tonalidade e ritmo ao longo de muitos compassos. O estadunidense Philip Glass é um dos compositores que mais tem explorado o minimalismo musical com suas óperas, sinfonias, concertos e trilhas sonoras. Também podemos identificar traços minimalistas na música de Eric Satie, na música pop e na música oriental, sobretudo indiana e balinesa.

MÚSICA PROGRAMÁTICA: A música programática é ancestral do *Poema Sinfônico*. Descrevendo personagens e situações, ela carrega consigo uma narrativa. O termo já era utilizado no século XIX pelo compositor e pianista virtuoso Franz Liszt, porém já podemos vislumbrar a ideia de música de programa em *As Quatro Estações*, de Antonio Vivaldi, na *Abertura-Suíte Burlesca de Quixote*, de Telemann ou na *Sexta Sinfonia* de Beethoven, a *pastorale*.

NAIPE: Numa orquestra, dá-se o nome de naipe a um grupo de instrumentos do mesmo tipo como, por exemplo, o naipe dos primeiro violinos, o dos segundos violinos, o naipe das flautas, o naipe das trompas. Num coro, a subdivisão em naipes também é adotada (naipe de sopranos, naipe de baixos).

NATURAL: Diz-se da nota que não foi alterada nem com bemol (um semitom abaixo), nem com sustenido (um semitom acima).

NOTURNO: Tipo de música muito frequente no repertório pianístico, apesar de também haver noturnos escritos para outros instrumentos e para orquestra. Os *noturnos* evocam a atmosfera tranquila e romântica da noite. Entre os compositores que se destacaram no gênero, podemos mencionar Chopin e Debussy.

OITAVA: É, numa escala diatônica (formada por graus conjuntos), o intervalo de oito graus. A oitava de uma nota é ela mesma numa altura mais alta, mais aguda (oitava acima) ou numa altura mais baixa, mais grave (oitava abaixo).

ORQUESTRA DE CORDAS: Orquestra composta exclusivamente por instrumentos de arco: primeiros e segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixo (um ou mais, dependendo do tamanho da orquestra e da obra a ser executada).

OSTINATO: Repetição de uma frase musical geralmente curta, ao longo de uma peça musical. Gera um efeito de obsessão em muitas obras, como, por exemplo, no primeiro movimento da *Rapsodie Espagnole* de Ravel.

PEDAL: Nota longa e contínua, que serve de base harmônica e pode ser usada como um *ostinato* também. O silêncio da noite, curiosamente, é traduzido, em *O Pássaro do Sol*, através de um pedal de nota aguda em harmônico. Na abertura da ópera *Aida,* de Verdi, o compositor se vale do mesmo artifício.

PENTAGRAMA: Pauta onde se escreve a música, formada por cinco linhas e quatro espaços.

PICCOLO: Termo indicador de que o instrumento requerido para determinada obra tem dimensões menores que o instrumento geralmente empregado: violino *piccolo* (utilizado por Bach no Concerto de Brandenburgo N° 1), violoncelo *piccolo*. Geralmente fazem o solo na

música. Na orquestra sinfônica, o flautim (pequena flauta transversal, geralmente de ébano, que soa uma oitava acima da flauta transversal soprano) também é chamado de *piccolo*.

PIANISSIMO: Indicação de dinâmica para que se toque ou cante de maneira muitíssimo suave.

PIZZICATO: Significa tocar com os dedos (do italiano *pizzicare*, beliscar) e não com o arco, em se tratando de instrumentos de cordas friccionadas.

POEMA SINFÔNICO: Gênero de composição derivado da sinfonia, porém de construção muito mais livre. Geralmente, o poema sinfônico tem apenas um movimento, apesar de haver exemplos de poemas de quatro movimentos, como *Scheherazade*, de Rimsky-Korsakov. Franz Liszt foi um dos precursores desta forma musical e escreveu treze poemas sinfônicos. O primeiro deles, intitulado *Ce qu'on entend sur la montagne*, foi inspirado no poema *Feuilles d'automne*, de Victor Hugo, com duração de aproximadamente 30 minutos. Os poemas têm caráter narrativo, contam uma história ou descrevem um poema literário.

PRELÚDIO: No Barroco, o prelúdio é um trecho que se toca antes da realização de uma fuga instrumental. Em Bach 48, prelúdios antecipam a execução das 48 fugas de sua célebre obra *O Cravo Bem Temperado*. Já em Chopin, os prelúdios são uma forma de composição livre e podem ser tocados independentemente. Também designa a introdução sinfônica de uma obra maior como, por exemplo, uma ópera.

PROGRESSÕES HARMÔNICAS: São sequências de acordes encadeados de modo premeditado ou preestabelecido, no intuito de obter um efeito (dramático, no caso da trilha sonora) na movimentação da harmonia ou facilitar a improvisação.

QUINTA JUSTA: Intervalo do primeiro ao quinto grau de uma escala, sem alteração descendente (bemol, que a tornaria uma quinta diminuta) ou ascendente (sustenido, que a tornaria uma quinta aumentada).

RAGAS: Na música clássica indiana, são sequências de notas, como escalas, mas com sentido que vai além do musical. Uma *raga* evoca, por exemplo, um estado de espírito, um momento do dia, uma estação do ano.

RAGA HINDOL: Antiga *raga* que representa Kama, o deus hindu do amor, ou Krishna. Sua equivalência no Ocidente seria, aproximadamente, a uma escala de lá menor primitiva com um fá sustenido substituindo o fá natural. Há variações entre a *raga hindol* do norte e a *raga hindol* do sul.

RALLENTANDO: Indicação de agógica que pede ao executante para diminuir, gradualmente, a velocidade do andamento.

REVERB: Apesar de não ser um recurso técnico musical e sim um recurso tecnológico de sonoplastia, o *reverb* contribui muito para o enriquecimento da textura da trilha quando se quer, por exemplo, causar um efeito de eco, sonho ou mistério. Em *O Pássaro do Sol*, para simbolizar o abismo do inconsciente na queda de uma pluma do "pássaro", utilizei voz infantil e som caixinha de música em intervalos aleatórios com *reverb* (contudo, essa faixa não foi utilizada na peça).

RITORNELLO: Sinal (||: :||) indicativo de que determinado trecho musical deve ser repetido. É colocado no início e no final do período que se quer repetir (||: *trecho musical* :||), evitando que se escreva o mesmo duas vezes.

SEGUNDA AUMENTADA: Uma segunda maior, acrescida, ascendentemente, de um semitom.

SEMITOM: Metade de um tom, meio-tom.

SÉTIMA MAIOR (7ª MAIOR): Intervalo de sete graus cujo sétimo grau está à distância de um semitom da oitava. Acorde formado por uma tríade e uma sétima maior a partir da tônica. O som do intervalo e do acorde de sétima maior dissonante transmite uma sensação de melancolia e romantismo. A segunda *Gymnopédie*, de Érik Satie, começa com acordes de sétima maior tocados em *pianissimo*, seguidos da melodia tranqüila e plácida de uma dança num tempo perdido.

SHAMISEN: Instrumento japonês de três cordas, que são tocadas com um plectro, semelhante a um alaúde de braço longo e sem trastes. Possui caixa de ressonância quadrada, feita de madeira de sândalo, recoberta de pele (na ilha de Okinawa, onde foi introduzido inicialmente via China, é recoberto com pele de serpente). O *shamisen* está presente na música dos teatros da tradição japonesa nô, *kabuki* e *bunraku*.

SITAR: Símbolo da música indiana, o *sitar* é um instrumento da família dos alaúdes. Tem caixa de ressonância hemisférica e trastes prateados. Inicialmente, possuía três cordas. Com o tempo, esse número aumentou para cinco ou sete cordas, e a evolução do instrumento ainda o dotou de bordões e cordas simpáticas afinadas segundo a *raga* em execução. Muitos desses instrumentos levam uma cabaça na extremidade superior, que funciona como uma segunda caixa de ressonância. O *sitar* é um instrumento extremamente complexo, e seu som transcendental foi difundido, no Ocidente, principalmente pelo músico indiano Ravi Shankar, através do então *Beatle* George Harrison, entre os anos 60 e 70.

SOLO: Parte da música escrita para voz ou instrumento (solista) que não é tocada por nenhum outro instrumento no acompanhamento, ou seja, ela não é dobrada. Os solos num

concerto geralmente são virtuosísticos, justamente para que o artista executante possa mostrar o seu domínio técnico e a expressividade da sua interpretação.

SOPRANO: Voz feminina mais aguda ou, numa mesma família de instrumentos, aquele de mesma tessitura (conjunto de notas que se pode emitir, da mais grave à mais aguda), como a flauta doce soprano ou o sax soprano.

STACCATO: Destacado, picado: trata-se da execução em notas curtas e secas.

SURDINA: Pequena peça móvel que se coloca sobre o cavalete dos instrumentos de arco, para produzir um som mais suave e velado. A surdina pode dar uma atmosfera mais sombria e misteriosa à cena. Os instrumentos da família dos metais, como o trompete e o trombone, também têm as suas respectivas surdinas.

SUSTENIDO: Sinal de notação musical [#] que se coloca à esquerda de uma nota para indicar que esta deve ser executada um semitom acima. Por exemplo: a nota fá, um semitom acima, torna-se um fá sustenido.

TABLA: Par de tambores indianos, sendo um pequeno e mais agudo, macho (*dayan* ou *dahina*) e outro maior e mais grave, fêmea (*bayan* ou *baya*). O tambor maior é afinado uma quinta abaixo do menor, mas pode ser também uma quarta ou uma oitava abaixo, dependendo da *raga*.

TERÇAS: Na escala diatônica (que contém tons e semitons) é um intervalo de três graus, por exemplo: dó – mi (terça maior), na escala de dó maior e dó – mi bemol (terça menor), na escala de dó menor.

TIMBRE: Qualidade sonora de um instrumento ou voz. A quantidade de harmônicos com relação ao som da nota fundamental é que determina o timbre de um instrumento. O timbre é um importante elemento na arte da composição, conferindo uma *nuance* particular à música através da escolha dos instrumentos nela utilizados. Por exemplo: Tchaikovsky preferia os timbres mais obscuros e misteriosos como os do oboé, fagote e corne inglês, muito frequentes em suas obras.

TONALIDADE: Em música, significa a movimentação melódica e harmônica em torno de uma nota central, a tônica. A maior parte da música ocidental, abrangendo um período de aproximadamente três séculos, está alicerçada na tonalidade. A partir do final do século XIX, compositores como Richard Wagner (e, mais tarde, Alban Berg e Schönberg) começaram a explorar outros conceitos, até chegar ao *atonalismo*, a ausência de tonalidade, e à *música atonal*, em oposição à *música tonal*.

TREMOLO: São notas repetidas em velocidade muito rápida. Em *O Pássaro do Sol*, em *Voadora Pluma* (CD, FAIXA 29), o farfalhar de asas em alusão à própria pluma e ao pássaro (Japu) foi simbolizado sonoramente pelo *tremolo* muito rápido da viola, no acompanhamento.

TREMOLO DE MÃO ESQUERDA: No violino, geralmente são terças tocadas em velocidade muito rápida (fusas), numa única arcada (percurso, ao tocar, de uma extremidade à outra do arco, ou seja, do talão à ponta). Essas terças também podem ocorrer em cordas duplas.

TRINADO: Ornamento que consiste na alternância, em velocidade rápida, da nota real de uma melodia com a nota imediatamente superior em intervalo de segunda menor ou maior, numa espécie de gorjeio.

TUNE: Nos países de língua inglesa, sobretudo a Irlanda, significa melodia, canção, música.

VIOLA: A viola de orquestra é um instrumento semelhante ao violino, apenas um pouco maior e afinado uma quinta abaixo (dó – sol – ré – lá). Equivale à voz de contralto.

VIRA: Dança típica portuguesa em movimento moderado e compasso 6/8, da região do Minho (norte de Portugal), mais precisamente.

A P Ê N D I C E S

APÊNDICE A

UIBITU SMETAK

MEMORIAL DESCRITIVO

Salvador
2013

MEMORIAL DESCRITIVO

Meminerunt omnia amantes.[1]
(Ovídio)

Em março de 2012, iniciei o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC) na linha de pesquisa Poéticas e Processos de Encenação. No semestre anterior, havia cursado TIO (Trabalho Individual Orientado) como aluno especial, na classe do Professor Armindo Bião, no intuito de me aproximar mais do universo das artes do espetáculo, sobretudo do teatro, assim como da linguagem acadêmica. Foi durante esse período como aluno especial que elaborei meu anteprojeto de pesquisa. Inicialmente tencionava descrever e analisar os processos de criação das trilhas sonoras que escrevi para duas montagens do *Grupo A Roda de Teatro de Bonecos*: *Amor & Loucura* (2006) e *O Pássaro do Sol* (2010). No primeiro semestre meu projeto foi acompanhado pelo professor Armindo Bião.

O que me motivou a escolher o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (PPGAC) foi a experiência adquirida junto ao GRUPO A RODA, como instrumentista e compositor de música para teatro de animação, ao longo de mais dez anos. Ademais, nutria o desejo de ampliar minhas vivências de criação de trilhas sonoras com outros grupos teatrais, de teatro de animação ou não. Como a música que compus para o GRUPO A RODA é música de cena, sua completude só se realiza com esta sua contraparte, a animação, ou seja, o teatro. Por isso, não optei por ingressar na Pós-Graduação em Música da UFBA, apesar de ter-me graduado na Escola de Música da UFBA.

Minha experiência profissional como músico (violinista na Orquestra Sinfônica da Bahia desde 1989) e como graduado pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia em instrumento de orquestra (violino) me brindou com o saber prático, do "fazer" musical. Assim, durante a graduação em música, num curso como o de instrumento, mais voltado para os aspectos práticos da profissão de musicista, não necessitei exercer, de forma significativa, o pesquisar e redigir acadêmicos. A disciplina TIO, cursada como aluno especial do professor

[1] De tudo se lembram os amantes.

Armindo Bião, me iniciou nos "mistérios" da preparação do anteprojeto da pesquisa científica, da escrita acadêmica e da estrutura do PPGAC (como função e objetivo de cada disciplina a ser cursada). Tenho exercido a profissão de violinista de orquestra desde 1989, ou seja, há 24 anos. Em 2000, quando fui convidado pelo GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS para tocar, do Maestro João Omar[2], a trilha do espetáculo *A Cobra Morde o Rabo* (1999), se iniciou o meu caminho nas Artes Cênicas, profissionalmente. Continuamos a colaboração (A RODA – João Omar – Uibitu) em *O Combate* (2000). Já a música de *Amor & Loucura* (2006) foi de autoria minha e, em 2010, compus, executei e gravei a trilha sonora de *O Pássaro do Sol*, o mais recente espetáculo do GRUPO A RODA, vencedor do Prêmio BRASKEM 2010 (melhor infanto-juvenil). A trilha sonora desse espetáculo foi também indicada para o BRASKEM 2010. Posteriormente se tornaria o objeto da minha pesquisa. Foi desse modo que passei de intérprete violinista a compositor, de música a teatro, de espectador de teatro a colaborador de teatro. Atualmente, continuo compondo e pesquisando maneiras de utilizar música e sons como instrumento de dramaturgia.

No primeiro semestre, uma das disciplinas obrigatórias cursadas foi Pesquisa em Artes Cênicas, ministrada pelos professores Armindo Bião na primeira parte do semestre, e Deolinda Vilhena na segunda parte. O primeiro módulo, com o Professor Armindo Bião, propunha situar os novos alunos regulares do PPGAC no contexto das normas e questões metodológicas relativas à pesquisa no programa, ampliar o repertório de fontes para a pesquisa para os discentes e docentes envolvidos, assim como identificar opções de horizonte teórico-metodológico para os projetos em andamento.

As primeiras aulas foram dedicadas a nos informar sobre os papéis e funções das disciplinas e atividades do PPGAC. Fomos igualmente comunicados sobre as formas de avaliação e recebemos uma extensa quantidade de textos para leitura, reflexão e futuros resumos, fichamentos e resenhas. Foi nesse período que comecei a aprender a mover-me no universo da escrita e pensamento acadêmico, a vislumbrar, na prática, como viria a ser o processo de fabricação da dissertação do mestrado, não somente do escrever, mas, sobretudo, do argumentar de maneira científica, exercitando a capacidade de análise e síntese. Uma extensa bibliografia nos foi apresentada, abrangendo tópicos que iam de estudos linguísticos e literários, passando pela etnocenologia, antropologia, estudos sobre história e produção cultural do Atlântico negro, e culminando em materiais específicos sobre a metodologia da pesquisa, como, por exemplo, formas de registro e trabalho de campo. Dos textos oferecidos

[2] Filho do músico e pesquisador Elomar.

escolhi, para resumo "Teatralidade e espetacularidade", da obra *Etnocenologia e a cena baiana*: textos reunidos. Salvador: P&A, 2009 (p. 161-168), e para fichamento "Um mesmo estado de graça: o teatro e o candomblé da Bahia", também de *Etnocenologia e a cena baiana:* textos reunidos. Salvador: P & A, 2009 (p.105-115), ambos da autoria de Armindo Bião. O meu interesse pela etnomusicologia influenciou a minha opção por esse material etnocenológico, que me proporcionaria um confronto analítico com a minha área de trabalho – a música – fornecendo-me subsídios para uma futura escrita de teor etnomusicológico (pensava no Doutorado), além da minha admiração pela pesquisa e trajetória do seu autor. O exercício das 5 palavras-chave propunha uma profunda reflexão sobre a correspondência entre o projeto/objeto de cada mestrando e suas apetências e competências. O que considerei mais valioso nessa atividade foi o questionamento de como construir novas competências que se fariam necessárias para a execução do projeto no que concernisse a tempo, fontes, aprendizagem, experimentação e treinamento. O seminário das encruzilhadas propôs a análise do conceito da **alteridade** como consciência de si mesmo e do outro, e da **transculturação** como encontro cultural gerador de outra cultura. Segundo o Professor Bião, a encruzilhada de culturas seria justamente esse lugar de encontro, passagem, comunicação, entendimentos e desentendimentos. Nela podemos perceber a gênese das feiras e mercados, cidades e profissionalização das artes do espetáculo, chegando até a *Commedia dell'Arte*. A **transculturação** constitui a base de grandes eventos nas artes do espetáculo. O professor propôs os seguintes tópicos que foram distribuídos entre cinco equipes: O estrangeiro como bárbaro: o teatro grego antigo; o estrangeiro como selvagem: o teatro jesuítico transcontinental; o estrangeiro como inspiração temática: a ópera barroca europeia; o estrangeiro como inspiração arquitetônica: o Kabuki japonês; o estrangeiro como inspiração estruturante: Isadora (Grécia Antiga); St. Denis e Shawn (Oriente); Füller (novas tecnologias); Stanislavski (cantores italianos e gente do campo); Brecht (Ópera de Pequim); Artaud (dança de Bali e ameríndios do México); Boal (theatre in the round norte-americano); Grotowski (Índia e Haiti); Brook (Índia, África); Barba (antropologia teatral); Ohno (Espanha); Bausch (EUA, culturas latinas e mediterrâneas); Mnouchkine (Grécia Antiga; Tibet, Vietnã, etc). A equipe da qual fiz parte escolheu Brecht e a Ópera de Pequim como tema para o seminário. Em nossa apresentação, o colega Vinício de Oliveira interpretou um personagem chinês (com perfeita maquiagem feita por ele mesmo, espelhada na dos atores da Ópera de Pequim) enquanto eu improvisava uma melodia oriental ao violino, acompanhado por Yann Schettini ao violão, no estilo de "paisagem sonora", como uma maneira de relacionar nossas habilidades profissionais com nossa pesquisa em andamento (a pesquisa de Yann também

envolve música e cena). Anita Cione, vestida de vermelho e negro, irrompeu no meio da apresentação com um trecho do texto do espetáculo *A Gente Canta Padilha*, de Armindo Bião, em alusão às encruzilhadas culturais e de outras naturezas, como aquela do Candomblé, onde se "arria" o despacho para Padilha. Ao final e repentinamente (para ilustrar o efeito brechtiano do estranhamento), executamos uma versão em português de Mack the Knife, da *Ópera dos Três Vinténs* de Bertolt Brecht/Kurt Weil. Conseguimos arrancar lágrimas do nosso professor e tivemos nota dez no final do curso. Para essa atividade, também redigi um pequeno texto explicativo sobre a música de Kurt Weil. As outras equipes tiveram ótimo desempenho e o seminário permanecerá na minha memória como um belo e comovente momento do curso. As aulas que se seguiram foram dedicadas à aquisição de competências para a pesquisa. Travamos conhecimento com conceitos fundamentais de pesquisa, artes, artes cênicas ou do espetáculo, metodologia, pedagogia e proxêmica. Também efetuamos uma visita virtual à Plataforma Lattes e ao caça palavras da ABRACE. Outras aulas versaram sobre procedimentos da pesquisa tais como: preparação e tipos de entrevistas, meios de registro e formas de transcrição, trato de documentos e pesquisa de campo. Antes de passar o ministério das aulas para a Professora Deolinda Vilhena, o Professor Armindo Bião ainda nos instruiu minuciosamente sobre a estrutura formal da dissertação: *corpus* da pesquisa, material para o exame de qualificação, características específicas das dissertações e teses, pessoas do discurso e, finalmente, enfatizou a necessidade do domínio da norma culta da língua portuguesa. Ao final desse módulo, eu me senti muito mais capacitado a iniciar o processo de pesquisa, como se tivesse, finalmente, entrado no tabernáculo onde somos preparados, como tantas vezes escutamos em classe, para esse rito de passagem que é o mestrado.

Na metade do semestre, a professora Deolinda Vilhena deu prosseguimento ao curso com leituras e discussões sobre a metodologia da pesquisa, com um adicional: a produção artística. Sua experiência profissional e acadêmica com o *Théâtre du Soleil*, cuja forma de produção foi o objeto de seu Doutorado na Sorbonne, nos proporcionou uma visão e um entendimento maiores acerca da produção em artes do espetáculo e nos alertou para a necessidade de haver, nos cursos da área de artes das universidades brasileiras, departamentos específicos para esse aspecto material, a produção, tanto na graduação quanto na pós-graduação. As formas de avaliação seguiram na direção das utilizadas pelo Professor Armindo Bião: notas de 1 a 10 e comentários nas resenhas solicitadas e no trabalho final, participação no 1° Seminário de Formação e Capacitação em Cultura, além da presença, pontualidade e participação nas aulas. O 1º Seminário Internacional de Formação e Capacitação em Cultura propôs reflexões e debates sobre como articular criação e meios de produção. A nossa tarefa

foi escolher uma das intervenções dos convidados para a Mesa-redonda e estabelecer relações com o texto de Pierre Bourdieu "Modos de produção e modos de percepção artísticos" (In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas* (2007, p.269-294). Elegi a fala de Marcio Meirelles – *O Bando de Teatro Olodum: um centro de formação em performance negra*. Para mim, este foi um exercício bastante desafiador, pois o texto de Bourdieu me parecia cartesiano e hermético, difícil de relacionar com uma realidade tão brasileira, tão soteropolitana, como a dinâmica de formação profissional do *Bando de Teatro Olodum*, com todas as especificidades e conflitos que lhe ocorrem.

Como trabalho final, deveríamos apresentar, oralmente e por escrito, alguma parte do nosso Projeto de Pesquisa em Artes Cênicas. Minha proposta foi apresentar o pequeno glossário de termos técnicos ou elementos de música utilizados nas trilhas sonoras do GRUPO A RODA DE TEATRO DE BONECOS, então provável anexo da minha dissertação. Na exposição oral, expliquei as características formais da música escrita para as montagens do GRUPO A RODA como, por exemplo, a estrutura da composição, a seleção dos instrumentos e a dimensão acústica dessa música em relação à dimensão espacial dos espetáculos do grupo. E, para mostrar como funcionavam na prática alguns termos do glossário, exemplifiquei com o violino. Notei que, ao tocar, o abismo da definição técnica dos termos de música desaparecia, o que me causou grande satisfação, pois, como profissional de música, senti que podia contribuir, junto aos meus colegas de teatro, para uma interação mais plena entre essas duas formas de arte e expressão, e que um conhecimento mais profundo de música é muito benéfico para o ator, assim como os conhecimentos de teatro que eu estava absorvendo durante o corrente mestrado no PPGAC, mostravam-se extremamente enriquecedores para mim como criador de trilhas para teatro de animação.

No mesmo semestre, em Seminários Avançados I, tivemos contato com o trabalho das professoras Daniela Amoroso e Evani Tavares Lima. Um dos objetivos dos seminários era, a partir da rica bibliografia apresentada, analisar e discutir, em sala de aula, diversas abordagens teórico-práticas sobre as configurações estéticas das expressões populares brasileiras. Debruçamo-nos sobre uma diversidade de temas, tais como: noções de corpo, expressividade, corporeidade, espetacularidade, matrizes estéticas, interculturalismo, etnocentrismo, colonialismo, contextos culturais, diáspora e patrimônio imaterial. A primeira sessão dos nossos encontros semanais, antes da discussão sobre os textos da bibliografia, era dedicada à prática corporal. Essa estratégia metodológica completava o entendimento dos conceitos e ideias que viriam a ser analisadas com base nas leituras. Com a professora Daniela Amoroso, a prática corporal deu-se através do samba de roda e da capoeira. Desta última, muito mais

que o aspecto físico nos foi explicado: tivemos uma aproximação da filosofia que a permeia através do relato da própria experiência discipular da professora com o seu instrutor, o Mestre Jogo de Dentro, que foi aluno do Mestre João Pequeno, da linha do Mestre Pastinha. Nunca me interessei muito por praticar esportes e lutas ou dançar. Entretanto, aquelas sessões de capoeira despertaram em mim uma nova consciência do meu próprio corpo; comecei, então, a buscar as relações dos movimentos que aprendia com o movimento da manipulação no teatro de animação e com a sua influência na música composta para uma trilha sonora, na tentativa de amalgamar à minha pesquisa aqueles novos conhecimentos que estava adquirindo.

No primeiro debate, entramos em contato com a pesquisa de Daniela Amoroso através da sua tese de doutorado intitulada: *Vivendo em Muritiba, São Félix e Cachoeira*, cujo primeiro capítulo integrava o conjunto de textos selecionados para o curso. Versava sobre o samba de roda da Bahia, que a fez sair de sua terra natal (São Paulo) e iniciar sua peregrinação pelas nossas terras de Muritiba, São Félix e Cachoeira. Fui cativado pela sincera simplicidade com que descrevia seu deslumbramento, sua paixão pela magia daquela tradição afro-brasileira, como foi absorvendo e aprendendo novos conceitos, léxicos, semânticas e modos de vida que somente tamanha imersão na pesquisa e no seu contexto social e, sobretudo, humano pode oferecer. Questionava-me por que eu, nascido em Salvador da Bahia, criado em bairro popular, filho de mulata com gringo suíço, sabia tão pouco sobre o samba de roda daqui e se a minha baianidade era apenas um invólucro, ou seja, o contato com aquele texto acadêmico me conduziu a refletir sobre minha própria relação com meus referenciais culturais. Os Seminários Avançados I me deram também a oportunidade de conhecer a produção bibliográfica e o pensamento de dois ilustres antilhanos: Stuart Hall, nascido na Jamaica, anglófono, e Frantz Fanon, nascido na Martinica, francófono (vale aqui ressaltar que tanto a Jamaica quanto a Martinica possuem o seu *créole*, língua que se fala antes de iniciar a instrução escolar formal, portanto a verdadeira língua materna desses países). Um dos textos de Frantz Fanon que debatemos me impactou muito pela sua atualidade, apesar de escrito em 1952. Foi ele: "Sobre o pretenso complexo de inferioridade do colonizado" (da obra *Pele Negra e Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 83-102). Nele, Fanon aborda, entre outras problemáticas, a colonização como instrumento criador do complexo de inferioridade no colonizado. As discussões em sala de aula apontaram para o eco desse racismo ainda nos dias de hoje, inclusive em lugares considerados "abertos" e pouco preconceituosos como Salvador e para a extensão dessa intolerância, ao semita, ao homossexual, ao pobre, ao latino e ao terceiro-mundista. Essa primeira parte do programa do curso nos proporcionou uma proveitosa deambulação por tópicos como etnocenologia, salvaguarda do patrimônio cultural,

diáspora e matrizes estéticas do Atlântico negro, dança e ritual, etnografia, planos de composição e estudo das *performances* brasileiras.

No Módulo II do curso, a professora Evani Tavares Lima trouxe, de forma intensa, ora muito poeticamente, ora muito racionalmente, a presença e contribuição da cultura e tradição negras nas artes, com especial foco no teatro. Poeticamente quando, por exemplo, analisávamos as relações entre rito e representação num espetáculo brasileiro, caribenho ou americano, herdado da tradição oral negra, com todo um cosmos de mitologias e metafísica que nos toca (e aqui falo por mim) como baianos católicos expostos ao intercâmbio religioso com o Candomblé, através do sincretismo luso-africano que nos absorveu até mesmo sem que nos déssemos conta disso (lembro-me de que perguntava aos meus colegas de classe qual era o baiano que nunca tinha procurado um pai de santo para jogar os búzios...). Racionalmente, quando nos detínhamos num texto do teórico cultural Stuart Hall ou do político, Doutor *Honoris Causa* da Universidade de Brasília, Abdias do Nascimento, autores negros cuja contribuição para a sociologia e a antropologia é de suma significância, sobretudo para nós mestrandos que estamos entrando agora no universo acadêmico e experienciando a epistemologia. O texto que escolhi discutir em debate foi o pequeno livro intitulado *O que é negritude*, de Zilá Bernd (São Paulo: Brasiliense, 1988. Coleção Primeiros Passos). Nele, a autora, após breve argumentação acerca do conceito de estereótipo, inicia uma incursão etimológica, literária, histórica e social na concepção que se tem de negritude. Ao abordar aspectos históricos, cita, como grande nome da Negritude, o antilhano Aimé Césaire que, pela procedência, logo associei a Frantz Fanon, pensador também negro e francófono. Chamo a atenção para esse fato porque foi nesse curso que tive o meu primeiro contato com a produção antropológica de autores caribenhos negros e sua importante contribuição para defesa da cultura e igualdade de direitos para as populações negras e afrodescendentes.

A prática corporal nas aulas da professora Evani Tavares propunha uma descoberta interior através do movimento e uma sinestesia de toda a turma. Recordo-me que fiquei muito emocionado na primeira aula, sobre identidade, quando cada um de nós trouxe três objetos que, de certa maneira, nos simbolizavam. Através daquela atividade simples, pudemos conhecer detalhes profundos uns dos outros, numa experiência muito humana, que culminou num grande círculo formado por nós e que se movimentava de fora para dentro, ora lentamente, ora com agitação, sob a regência da professora Evani.

O contato com a bibliografia e a troca de ideias promovidos pelos debates da classe em Seminários Avançados I foram muito enriquecedores para mim como iniciante na pesquisa científica. Provavelmente, todos aqueles textos não cairiam em minhas mãos de

outro modo e, se assim ocorresse, não seria com o mesmo sabor, entusiasmo e carinho das professoras Daniela e Evani, carinho no engajamento com a profissão e no contato humano com os mestrandos.

No mesmo semestre, frequentei o *Seminário de Pesquisa em Andamento* (SPA), ministrado pelas professoras Célida Salume e Jacyan Castilho. Essa atividade tinha como proposta possibilitar, desde o primeiro semestre do curso até o semestre anterior ao do Exame de Qualificação, a apresentação e discussão dos projetos em desenvolvimento. Inicialmente, tive um pouco de temor, pois boatos corriam de que os colegas eram implacáveis na análise recíproca dos anteprojetos de pesquisa. Mas o que ocorreu durante esse intercâmbio foi justamente o contrário: os debatedores mostraram extrema acuidade e cautela ao criticar e sugerir modificações na pesquisa do outro, tendo sempre o veredicto das nossas professoras como guia ao final das discussões. A experiência, o tato e a precisão das professoras nos debates me impressionaram muito e foi nesses encontros que meu anteprojeto se foi transformando, minhas ideias se tornaram mais claras e que fui me apropriando das ferramentas da pesquisa científica através das leituras recomendadas e dos conselhos recebidos.

Ainda nesse semestre, a atividade Projeto de Dissertação, junto ao professor Armindo Bião, me induziu a algumas reflexões importantes sobre o meu objeto de pesquisa: seu delineamento, conteúdo do *corpus*, metodologia e sua importância para o PPGAC.

No segundo semestre (2012.2), iniciei a Pesquisa Orientada com o professor Armindo Bião, dedicando-me principalmente à revisão bibliográfica e à aquisição de mais conhecimento sobre a metodologia da pesquisa. Do material examinado, o livro *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som:* um manual prático, de Martin W. Bauer e George Gaskell, indicado pela professora Célida Salume durante o Seminário de Pesquisa em Andamento, foi de extrema importância para o desenvolvimento do meu projeto, pois esclarecia pontos específicos concernentes à produção de um trabalho acadêmico na área de teatro e música. Alguns meses depois, devido a problemas de saúde, o professor Bião pediu ao professor Sérgio Farias, diretor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos – IHAC, que me aceitasse como seu orientando até que eu comunicasse a minha situação ao PPGAC e transferisse minha orientação para outro professor do programa. O professor Sergio Farias me recebeu gentilmente e com ele definimos, aproximadamente, o que viria a ser o sumário da minha dissertação e, ao final do semestre, ele mesmo me encaminhou, a pedido meu, à professora Célida Salume que hoje é minha orientadora. Conhecia muito bem e simpatizava muito com a pedagogia, a didática e o julgamento da

professora Célida, pois continuei sob sua instrução no segundo Seminário de Pesquisa em Andamento, ainda em curso naquele momento e, durante o qual, finalizei o formato do meu projeto, de acordo com os conselhos recebidos dos colegas e debatedores em classe, assim como na orientação.

Percebi que as disciplinas do programa se inter-relacionam de maneira muito eficaz: o que absorvemos na orientação nos é, de certa forma, reiterado no Seminário de Pesquisa em Andamento e os conteúdos apreendidos em Pesquisa em Artes Cênicas e Seminários Avançados I nos dão o exemplo real de como deverá ser a nossa forma de escrita, o nosso pensamento, nossa própria epistemologia em nossa futura dissertação, uma vez que a experiência do contato intenso com textos acadêmicos, por si só, acaba nos fazendo aprender a produzir de forma semelhante, exatamente como as crianças aprendem com os pais adultos, o que me faz confirmar vividamente o significado etimológico da palavra pedagogia, do grego παιδαγωγία = παιδί (pedhí, criança) + οδηγώ (odhigó, conduzo).

Ainda em 2012.2, frequentei Tópicos Especiais em Artes Cênicas: Processos e Poéticas de Encenação e Trabalho de Ator. Essa disciplina, ministrada pelo professor Érico José Souza de Oliveira, propunha a reflexão e o experimento em formas de processos criativos no âmbito das artes cênicas, evidenciando o trabalho do encenador/coreógrafo/ator-*performer* e seus procedimentos artísticos. Nas aulas expositivas e teórico-práticas (com imagens e vídeos), abordávamos questões estéticas e poéticas relevantes para as artes cênicas, com ênfase na obra do teatrólogo russo Vsévolod Meierhold, objeto específico de pesquisa do professor Érico Souza. Nossa pesquisa de campo se deu através da análise de espetáculos recomendados pelo professor, sobre os quais discutíamos em classe. O meu interesse por Meyerhold brotara quando, nas minhas leituras em busca de materiais que tratassem sobre teatro e música mais estreitamente, tive acesso à tese de doutorado de Jacyan Castilho Oliveira (*O ritmo musical da cena teatral*: a dinâmica do espetáculo de teatro. Doutorado em Artes Cênicas, UFBA, Salvador, 2008). Necessitava saber mais acerca da ideia de Meyerhold sobre a interferência da musicalidade no teatro e da sua própria relação com a música. O contato com o professor Érico Souza foi uma experiência muito profícua e me fez descobrir pontos importantes a serem abordados na minha pesquisa.

Atualmente (2013.1), prossigo a orientação com a professora Célida Salume que contribui imensamente para a produção da dissertação, sempre incentivando com muitas indicações de materiais extremamente coerentes e bem selecionados (livros, artigos, revistas), além de seu discernimento agudo e ponderado, sem o qual minha escrita seria, no mínimo, imprecisa.

Minha pesquisa pretende ir além da análise reflexiva sobre o processo criativo de uma trilha sonora. Ela tenciona, sobretudo, constatar e reafirmar a função dramatúrgica que tem a música na cena. As disciplinas desenvolvidas, os seminários e encontros me possibilitaram, justamente, o contato mais profundo que desejava com o mundo da cena, contraparte do meu trabalho de criação de música para espetáculos de animação.

APÊNDICE B

FOTOS DE INSTRUMENTOS



Figura 10 – Foto de acordeon de 42 baixos.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).



Figura 11 – Foto de apitos indígenas.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).



Figura 12 – Foto de chocalho e guizo amazônicos.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).



Figura 13 – Foto de címbalo.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).



Figura 14 – Foto de flautas doces contralto e soprano.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).



Figura 15 – Foto de Instrumento que imita o coaxar de sapo.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).



Figura 16 – Foto de ocarina indígena de barro, frente.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).



Figura 17 – Foto de ocarina indígena de barro, fundo.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).



Figura 18 – Foto de pau de chuva confeccionado por Olga Gomez.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).



Figura 19 – Foto de Rói-rói 1.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).



Figura 20 – Foto de Rói-rói 2.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).



Figura 21 – Foto de Rói-rói 3.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).

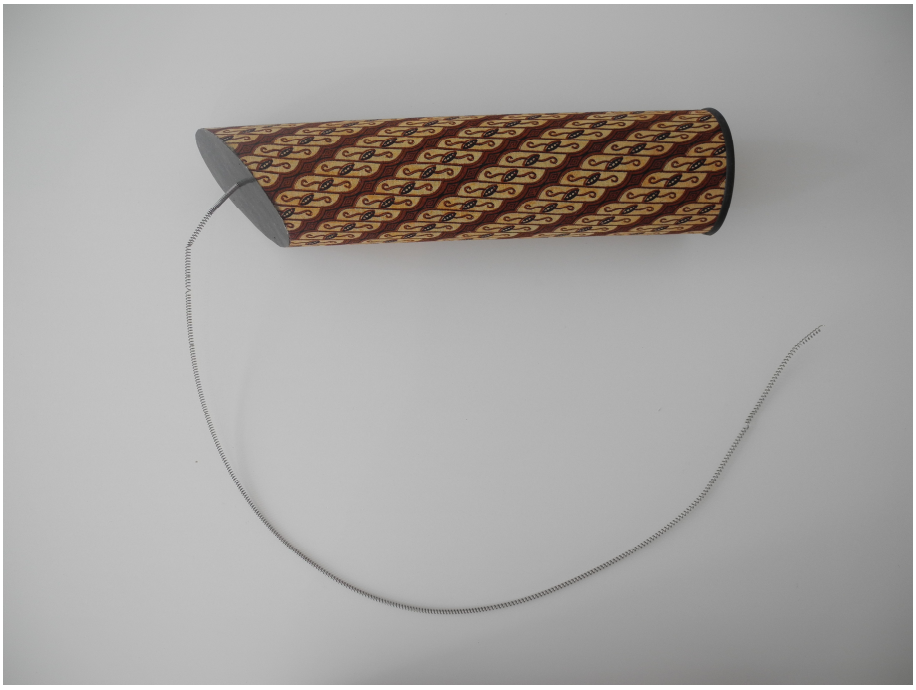


Figura 22 – Foto de Trovão.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).



Figura 23 – Foto de Viola.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).



Figura 24 – Foto de Violino.
Fonte: Uibitu Smetak (out. 2013).

APÊNDICE C

ESBOÇOS DE PARTITURAS

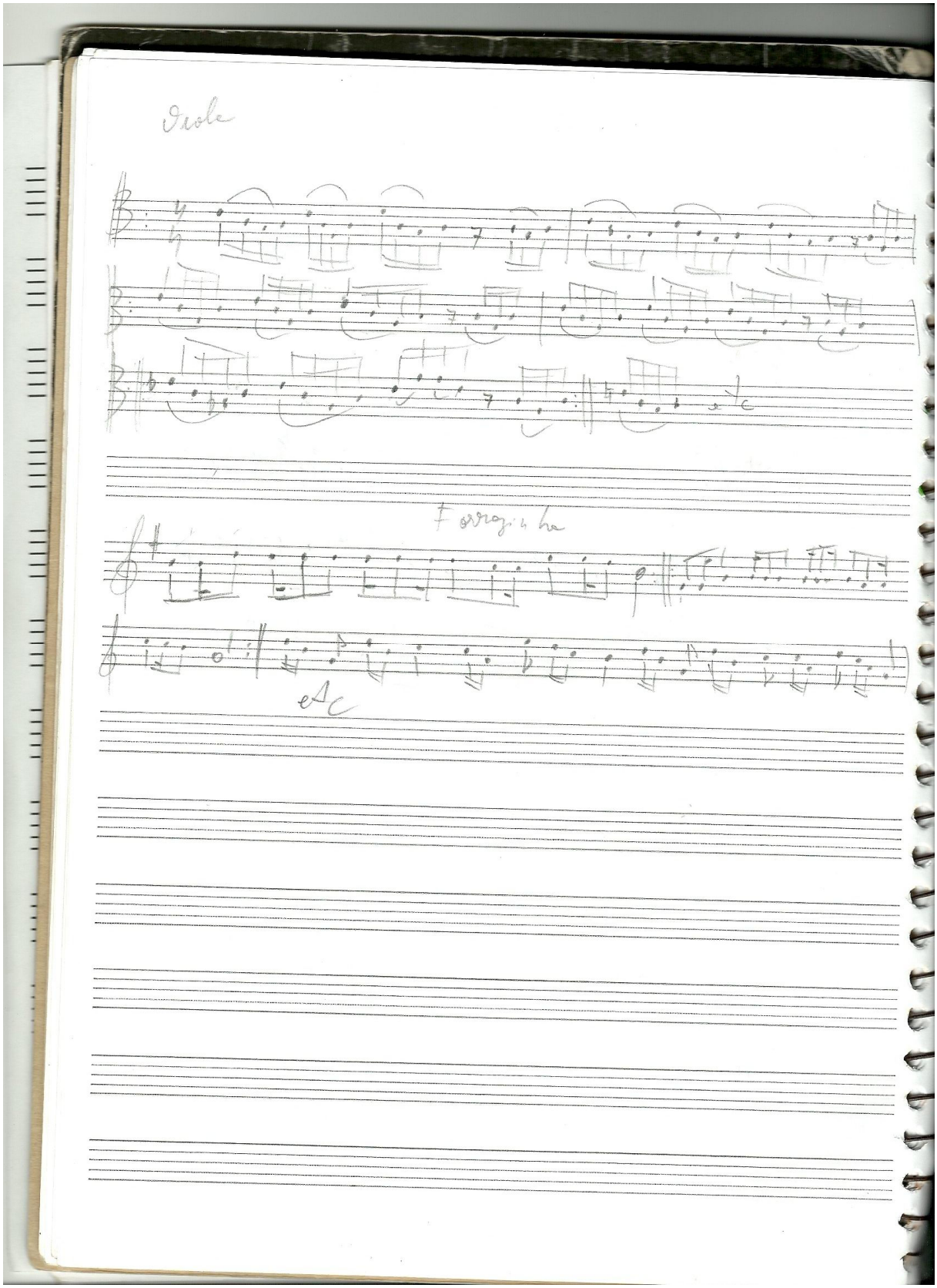


Figura 25 – Trecho de partitura: *São João*, de Uibitu Smetak.

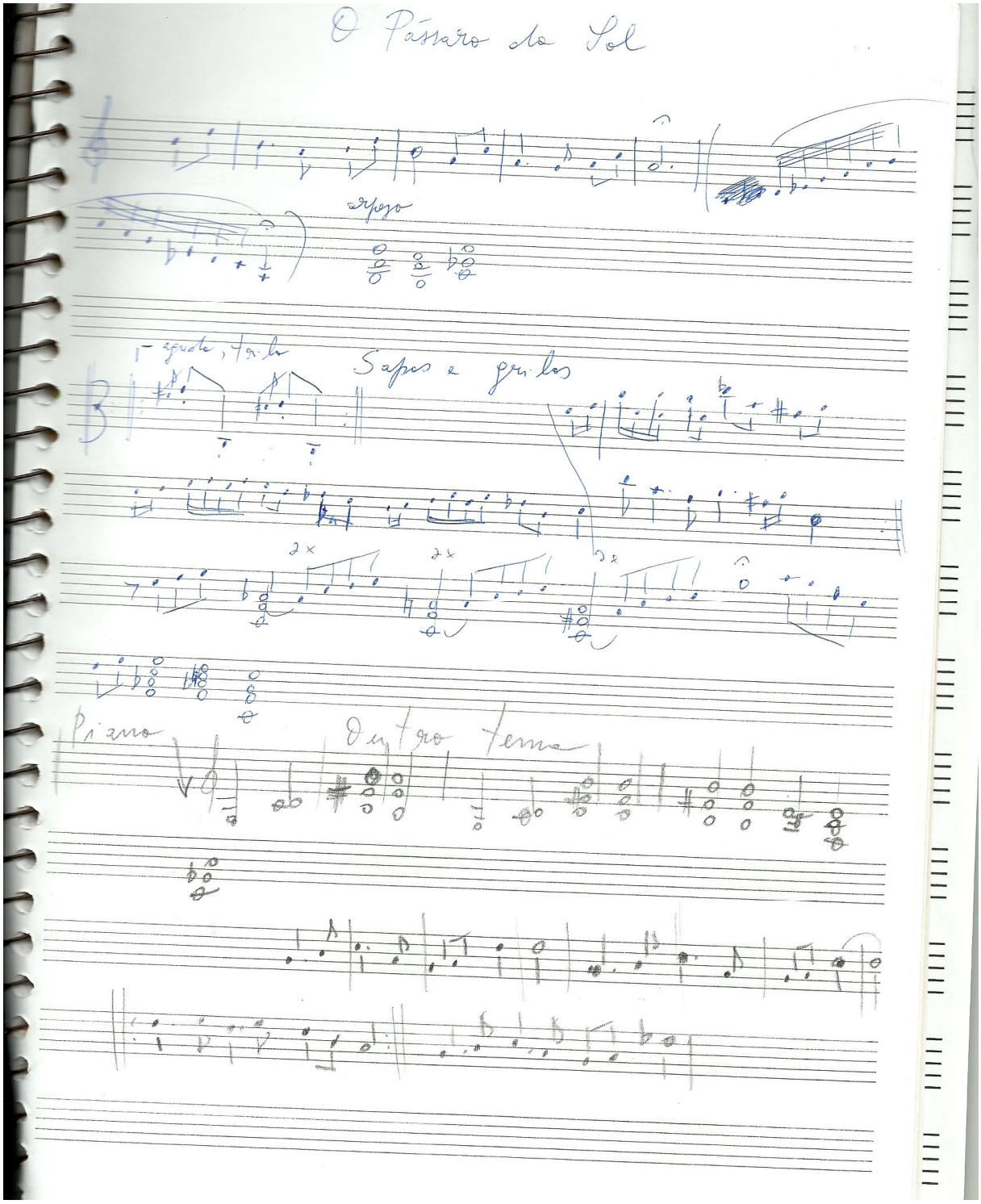


Figura 26 – Trecho de partitura: *Sapos e Grilos*, de Uibitu Smetak.

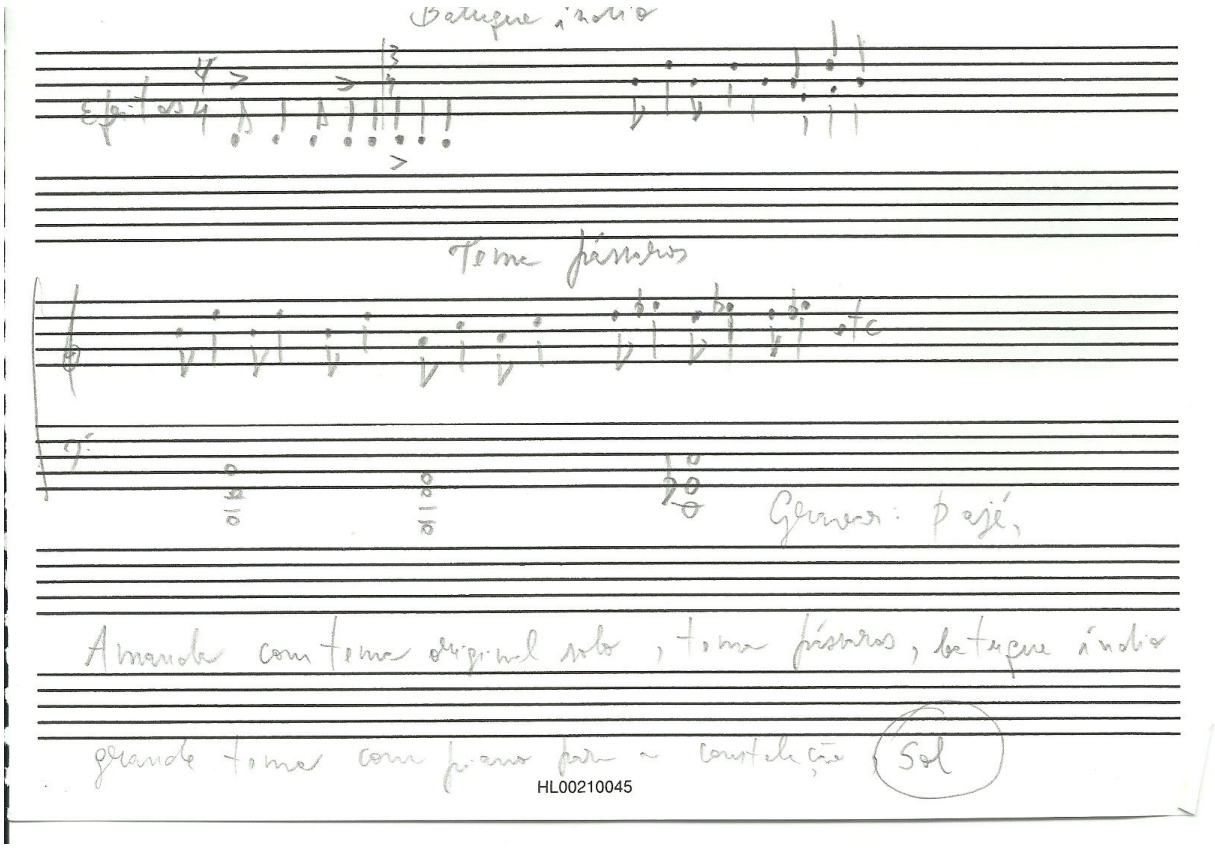


Figura 27 – Trecho de partitura: *Batuque Índio – Transformação*, de Uibitu Smetak.



Figura 28 – Trecho de partitura: *Voadora Pluma*, de Uibitu Smetak.



Figura 29 – Trecho de partitura: *O Palácio do Sol*, de Uibitu Smetak.

APÊNDICE D

CD COM A TRILHA MUSICAL DO ESPETÁCULO

(anexado)

A N E X O S

ANEXO A

FOTOS DO ESPETÁCULO E DOS BASTIDORES



Figura 30 – Foto: *Banner* no Teatro Sesi Rio Vermelho.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 31 – Foto: Bonecos da Festa de São João.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 32 – Foto: Equipe animando a Festa de São João.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 33 – Foto: Vida na Natureza.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 34 – Foto: Ciranda.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 35 – Foto: Deuses.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 36 – Foto: Tupana, Deus do Trovão.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 37 – Foto: Na Floresta.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 38 – Foto: Reunião da Tribo.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 39 – Foto: Na Mata Escura.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 40 – Foto: Japu sob a Água.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 41 – Foto: Fábio Pinheiro ensaiando com a Pantera.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 42 – Foto: A Iniciação.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 43 – Foto: A Transformação.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 44 – Foto: Japu é transformado em pássaro.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 45 – Foto: A Grande Viagem.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 46 – Foto: Sobrevoando as Montanhas Geladas.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 47 – Foto: Trazendo o Fogo do Sol.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 48 – Foto: O Pássaro traz o fogo do sol.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 49 – Foto: Japu.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 50 – Foto: Sombras em couro 1.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 51 – Foto: Sombras em couro 2.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 52 – Foto: Olga e seus Bonecos.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 53 – Foto: Equipe.
(Da esquerda para a direita): Ubiratã Trindade, Maíra Valente, Olga Gomez, Fábio Pinheiro e Janaína Carvalho.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 54 – Foto: Com Pássaros (Da esquerda para a direita): Maíra, Bira, Fábio e Janaína.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 55 – Janaína com o Pássaro do Sol.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 56 – Foto: Olga testando a Pantera.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 57 – Foto: Por trás da Tela.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 58 – Foto: Teste com a Sereia.
Fonte: Márcio Lima (2013).



Figura 59 – Foto: (Da esquerda para a direita) Uibitu Smetak, Osvaldo Rosa, Maíra Valente, Amanda Smetak, Olga Gomez, Fábio Pinheiro, Janaína Carvalho e Ubiratã Trindade.
Fonte: Márcio Lima (2013).

ANEXO B

DVD DO ESPETÁCULO

(Anexado)

ANEXO C

LIVRO PRODUZIDO PELO PROJETO

(Anexado)