

MÚSICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO
EM MÚSICA

**CONTEXTOS E PROCESSOS
CRIATIVOS NAS INTERFACES
ENTRE COMPOSIÇÃO MUSICAL E
CRIAÇÃO CÊNICA: PARA ALÉM
DO ESPETÁCULO**

DIOGO REBEL E CARVALHO

**TESE DE DOUTORADO
DEZEMBRO DE 2024**

**CONTEXTOS E PROCESSOS CRIATIVOS NAS INTERFACES ENTRE
COMPOSIÇÃO MUSICAL E CRIAÇÃO CÊNICA:
PARA ALÉM DO ESPETÁCULO**

por

DIOGO REBEL E CARVALHO

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob orientação do Professor Dr. Marcos Vieira Lucas, na linha de pesquisa Processos Criativos em Música.

RIO DE JANEIRO
2024

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

R289 Rebel, Diogo
Contextos e processos criativos nas interfaces entre
composição musical e criação cênica: Para além do espetáculo
/ Diogo Rebel. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2024.
468 f.

Orientador: Marcos Vieira Lucas.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2024.

1. Composição. 2. Dramaturgia. 3. Interações cênico-
musicais. I. Vieira Lucas, Marcos, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

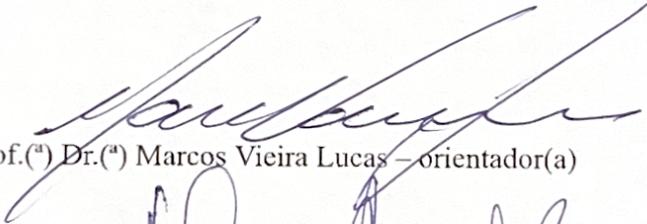
Mestrado e Doutorado

**Contextos e processos criativos nas interfaces entre composição musical
e criação cênica: Para além do espetáculo**

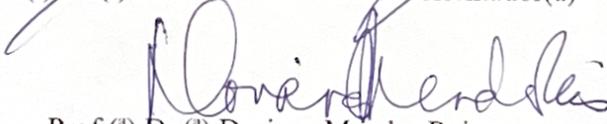
por

Diogo Rebel Carvalho

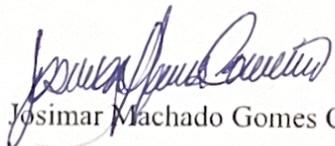
BANCA EXAMINADORA



Prof.^(a) Dr.^(a) Marcos Vieira Lucas – orientador(a)



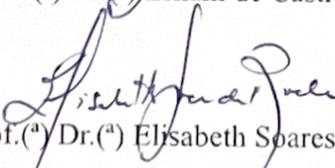
Prof.^(a) Dr.^(a) Doriana Mendes Reis



Prof.^(a) Dr.^(a) Josimar Machado Gomes Carneiro



Prof.^(a) Dr.^(a) Ernani de Castro Maletta



Prof.^(a) Dr.^(a) Elisabeth Soares da Rocha

Conceito: **APROVADO**

*Para Francisco, Cecília e Helena
– soubemos aproveitar.*

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto Federal Fluminense, onde tenho o prazer de lecionar como professor efetivo do Curso de Licenciatura em Música desde 2018, pelo apoio que possibilitou a realização da presente pesquisa.

Ao professor Marcos Vieira Lucas, pela dedicada e cuidadosa orientação na condução deste trabalho, transformando a feitura desta tese em um grande prazer.

Aos professores que aceitaram compor as bancas de ensaios, qualificação e defesa de tese, Josimar Carneiro, Doriana Mendes, Alexandre Fenerich, Letícia Carvalho, Vinícius Albricker, Beth Rocha e Ernani Maletta, pelas valiosas críticas, sugestões, apontamentos e contribuições.

Aos professores Daniel Quaranta, Fabiano Araújo e Daniel Puig, pelo compartilhamento de conhecimento e preciosos debates ao longo dessa trajetória acadêmica.

Aos alunos da Universidade Candido Mendes de Nova Friburgo e aos atores da Companhia Arteira, com quem dei meus primeiros passos ao trabalhar com Música e Teatro em interação.

Aos diretores Joffre Evandro, Daniela Santi, Wilson Wagner, Gabriela Ribas, Silvia Araújo, Bernardo Dugin, Takna Formaggini, Fernando Codeço e Marcus Fritsch, por me permitirem, em meus devaneios sonoro-musicais, experimentar, descobrir e criar.

Aos alunos da UNIRIO, elenco de *A Tempestade: uma peça-show*, pelo empenho e dedicação ao espetáculo que resultou em meu produto artístico final de doutorado.

A Vinícius Albricker, por seu interesse em minhas músicas, parceria e incentivo criativo, e Ernani Maletta, inspiração e importante referência deste trabalho, pela generosidade e estímulo à curiosidade.

Aos amigos de longa data, André Codeço dos Santos, Jovevan de Mattos Caitano e Lucas Soares Dias, pelas boas ideias (e risadas), debates e conversas intermináveis e motivação ao longo desses mais de vinte anos de convívio.

Aos meus pais, Cléber de Carvalho e Lúcia Rebel, pelo encorajamento e eterno carinho.

À Andreza Ramos, por todo amor, apoio incondicional, companheirismo, paciência e incansável suporte.

REBEL, Diogo. *Contextos e processos criativos nas interfaces entre composição musical e criação cênica: Para além do espetáculo*. 2024. 468f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

RESUMO

Inserida na linha de pesquisa *Processos Criativos em Música*, esta tese de doutorado tem como objeto de investigação principal os contextos e processos criativos envolvidos no trabalho do autor como artista-pesquisador, especificamente nas interseções entre a composição musical e a criação cênica. Inicialmente, após discutir brevemente alguns dos termos utilizados para classificar espetáculos cênico-musicais, são exploradas as estratégias formativas e criativas do diretor, músico, ator e professor Ernani Maletta, bem como seus princípios e práticas para uma *atuação polifônica* no Teatro. Em seguida, ao sustentar a hipótese de que os discursos sonoros, cênicos, poéticos, das artes visuais etc. devem entrelaçar-se em favor da *dramaturgia*, examina-se os processos criativos que guiaram dois projetos empreendidos na cidade de Nova Friburgo entre 2014 e 2016: *O Grande Circo Místico* e *Sonho de uma Noite de Verão*. Posteriormente, o autor relata as experiências vividas durante o estágio docente realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), baseando-se, especialmente, nos pressupostos teóricos do diretor, músico, ator e professor Vinícius Albricker e tecendo comentários acerca da importância dos elementos tradicionalmente atribuídos à arte musical para a formação de atores na contemporaneidade. Por fim, são abordados os processos criativos que orientaram a produção do produto artístico desta pesquisa de doutorado – o espetáculo *A Tempestade: uma peça-show* –, sendo observados e analisados nove dos vinte e quatro temas musicais compostos para tal montagem, com foco nas estratégias composicionais voltadas para uma performance cênica-musical dinâmica e interativa, em que som, texto, gesto e ação, de forma equipolentes, se entrelaçam e complementam-se.

Palavras-chave: Composição. Dramaturgia. Atuação polifônica. Interações cênico-musicais. Processos de criação cênico-musicais.

REBEL, Diogo. *Contexts and creative processes at the interfaces between musical composition and scenic creation: Beyond the show*. 2024. 468f. Thesis (Doctor Degree in Music) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

ABSTRACT

As part of the *Creative Processes in Music* research line, this doctoral thesis focuses on the contexts and creative processes involved in the author's work as an artist-researcher, specifically in the intersections between musical composition and scenic creation. Initially, after briefly discussing some of the terms used to generically classify scenic-musical performances, the formative and creative strategies of director, musician, actor and teacher Ernani Maletta are explored, as well as his principles and practices for a *polyphonic performance* in the theater. Next, by supporting the hypothesis that the discourses of sound, scenery, poetry, visual arts, etc. should intertwine in favor of *dramaturgy*, the creative processes that guided two projects undertaken in the city of Nova Friburgo between 2014 and 2016 are examined: *O Grande Circo Místico* and *A Midsummer Night's Dream*. Afterwards, the author recounts the experiences he had during his teaching internship at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), based especially on the theoretical assumptions of the director, musician, actor and professor Vinícius Albricker, and comments on the importance of the elements traditionally attributed to musical art for the training of actors in contemporary times. Finally, the creative processes that guided the production of the artistic product of this doctoral research – *The Tempest: a theater-show* – are discussed, and nine of the twenty-four musical themes composed for this production are observed and analyzed, with a focus on compositional strategies aimed at a dynamic and interactive scenic-musical performance, in which sound, text, gesture and action, in an equipollent way, intertwine and complement each other.

Keywords: Composition. Dramaturgy. Polyphonic performance. Scenic-musical interactions. Scenic-musical creative processes.

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

Figura 1 – <i>River Ouse</i> (p. 1)	44
Figura 2 – <i>River Ouse</i> (p. 1)	45
Figura 3 – <i>River Ouse</i> (p. 2)	46
Figura 4 – <i>River Ouse</i> (p. 2)	46
Figura 5-a – <i>River Ouse</i> (p. 3)	47
Figura 5-b – <i>River Ouse</i> (p. 3)	48
Figura 6 – <i>River Ouse</i> (p. 3)	48
Figura 7-a – <i>River Ouse</i> (p. 4)	49
Figura 7-b – <i>River Ouse</i> (p. 4)	50
Figura 8 – <i>River Ouse</i> (p. 5)	51
Figura 9 – <i>River Ouse</i> (p. 6)	52
Figura 10-a – <i>River Ouse</i> (p. 6)	53
Figura 10-b – <i>River Ouse</i> (p. 7)	54
Figura 11 – Solo de tenor (personagem Ludwig) em <i>Sobre todas as coisas</i>	71
Figura 12 – <i>Sobre todas as coisas</i> (p. 1)	73
Figura 13 – <i>Composition 1960 #7</i> (La Monte Young)	74
Figura 14 – <i>Sobre todas as coisas</i> (p. 2)	75
Figura 15 – <i>Sobre todas as coisas</i> (p. 2)	75
Figura 16 – <i>Sobre todas as coisas</i> (p. 2-3)	76
Figura 17 – <i>Sobre todas as coisas</i> (p. 3)	77
Figura 18 – <i>Sobre todas as coisas</i> (p. 4)	78
Figura 19 – Solo de soprano (personagem Marie) em <i>A Bela e a Fera</i>	87
Figura 20 – <i>A Bela e a Fera</i> (p. 2)	87
Figura 21-a – <i>A Bela e a Fera</i> (p. 9)	88
Figura 21-b – <i>A Bela e a Fera</i> (p. 10)	89
Figura 21-c – <i>A Bela e a Fera</i> (p. 11)	90
Figura 21-d – <i>A Bela e a Fera</i> (p. 12)	91
Figura 22 – <i>A Bela e a Fera</i> (p. 16)	92
Figura 23 – <i>A Bela e a Fera</i> (p. 18)	93
Figura 24 – Crianças e bailarina em <i>Ciranda da Bailarina</i>	100
Figura 25 – <i>Ciranda da Bailarina</i> (p. 1)	103
Figura 26 – <i>Ciranda da Bailarina</i> (p. 2)	104
Figura 27 – <i>Ciranda da Bailarina</i> (p. 3)	105

Figura 28 – <i>Ciranda da Bailarina</i> (p. 4)	106
Figura 29 – <i>Ciranda da Bailarina</i> (p. 5)	107
Figura 30 – <i>Ciranda da Bailarina</i> (p. 6)	108
Figura 31-a – <i>Ciranda da Bailarina</i> (p. 6-7)	109
Figura 31-b – <i>Ciranda da Bailarina</i> (p. 7-8)	110
Figura 32 – Cenário do espetáculo <i>Sonho de uma noite de verão</i>	120
Figura 33 – Atores manipulando bonecos em <i>Sonho de uma noite de verão</i>	123
Figura 34 – Algumas escalas e estruturas melódicas	126
Figura 35 – Vocalise acompanhado por percussão corporal	127
Figura 36 – Atores manipulando bonecos em <i>Sonho de uma noite de verão</i>	134
Figura 37 – Escala do modo frígio em <i>dó</i>	134
Figura 38 – <i>Os Nobres</i> (Canto de trabalho)	136
Figura 39 – Escala pentatônica maior de <i>dó</i>	140
Figura 40 – <i>Acorde quartal</i>	143
Figura 41 – <i>Os Artesãos</i> (Canto de trabalho)	144
Figura 42 – Representação do <i>rāga Asavari</i>	149
Figura 43 – <i>Canto de Titânia</i>	155
Figura 44 – <i>Canto de Oberon</i>	157
Figura 45 – Cartazes multimodais elaborados por Vinícius Albricker	177
Figura 46 – Fotografia feita por Victória Paraguassu	178
Figura 47 – Cartaz para divulgação da disciplina <i>Prática de Conjunto</i>	193
Figura 48 – Primeiros rascunhos concebidos para a trilha de <i>A Tempestade</i>	197
Figura 49 – <i>Abertura – A Tempestade</i> [parte <i>synth 1</i> com deixas] (p. 1)	205
Figura 50 – <i>Abertura – A Tempestade</i> [parte <i>synth 1</i> com deixas] (p. 2)	206
Figura 51 – Transformações <i>P</i> e <i>L</i> da tríade de <i>Dó</i> Maior	209
Figura 52 – Esquema harmônico para <i>Ariel e Próspero - Passos iniciais</i>	210
Figura 53 – <i>Ariel e Próspero - Passos iniciais</i>	211
Figura 54 – <i>Ariel</i> quando reprimido ao suplicar por sua liberdade	213
Figura 55 – <i>Ordens de Próspero</i> (p. 1)	214
Figura 56-a – <i>Ordens de Próspero</i> (p. 2)	216
Figura 56-b – <i>Ordens de Próspero</i> (p. 3)	217
Figura 56-c – <i>Ordens de Próspero</i> (p. 4)	217
Figura 57 – Os <i>espíritos-musicistas</i> que formam a banda de <i>A Tempestade</i>	219
Figura 58 – <i>Ordens de Próspero - Variação</i> (p. 1)	220
Figura 59 – Frase musical que introduz o tema <i>Ordens de Próspero</i>	221
Figura 60 – <i>Ordens de Próspero - Variação</i> (p. 2)	221
Figura 61 – <i>Ordens de Próspero - Variação</i> (p. 3-4)	222

Figura 62 – <i>Estéfano embriagado</i>	224
Figura 63 – <i>O calor castiga Ferdinando</i>	228
Figura 64 – <i>Insólito Banquete</i> (p. 1)	232
Figura 65 – <i>Insólito Banquete</i> (p. 2)	233
Figura 66 – <i>Insólito Banquete</i> (p. 4)	233
Figura 67 – <i>Insólito Banquete</i> (p. 6)	234
Figura 68 – Acorde que introduz o <i>Tema Final (Dai-me agora a liberdade)</i>	237
Figura 69 – <i>Tema Final</i> (Seção A)	239
Figura 70 – <i>Tema Final</i> (Seção B)	239
Figura 71 – <i>Tema Final</i> (Seção C)	240
Figura 72 – <i>Tema Final</i> (Seção D)	240
Figura 73 – <i>Tema Final</i> (Seção E)	240
Figura 74 – Cartaz para divulgação do espetáculo <i>A Tempestade: uma peça-show</i>	248

Quadro 1 – Esquema formal/tonal do arranjo para <i>Ciranda da Bailarina</i>	101
Quadro 2 – Comparativo entre as notas do modo frígio e as do <i>rāga Asavari</i>	152
Quadro 3 – Comparativo entre as afinações padrão e <i>mística</i>	153
Quadro 4 – Alunos inscritos na disciplina <i>Prática de Conjunto</i>	195
Quadro 5 – Orientações para uma performance interativa (<i>Abertura</i>)	206
Quadro 6 – Orientações para uma performance interativa (<i>Ariel e Próspero</i>)	211
Quadro 7 – Material rítmico-melódico-harmônico utilizado em <i>Ordens de Próspero</i> ..	215
Quadro 8 – Orientações para uma performance interativa (<i>Ordens de Próspero</i>)	218
Quadro 9 – Orientações para uma performance interativa (<i>Estéfano embriagado</i>)	225
Quadro 10 – Superposição das tríades utilizadas em <i>O calor castiga Ferdinando</i>	229
Quadro 11 – Orientações para uma performance interativa (<i>O calor castiga...</i>)	229
Quadro 12 – Orientações para uma performance interativa (<i>Insólito Banquete</i>)	234
Quadro 13 – Esquema para o <i>Tema Final (Dai-me agora a liberdade)</i>	238
Quadro 14 – Orientações para uma performance interativa (<i>Tema Final</i>)	242

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
Contextualização	15
A Pesquisa Artística	17
Organização dos capítulos	24
CAPÍTULO 1 – Música e(m) Cena: Interseções, Polifonia e Multiperformance em Espetáculos Cênico-Musicais	28
Nomenclaturas, termos usuais e categorias de obras cênico-musicais	28
Prática musical do ator e multiperformance em espetáculos cênico-musicais	33
O conceito de <i>Atuação Polifônica</i> no Teatro	37
River Ouse: um experimento	43
O papel colaborativo do intérprete para a criação da obra	55
CAPÍTULO 2 – Procedimentos Cênicos em Espetáculos Musicais: O Coro Cênico da UCAM em <i>O Grande Circo Místico</i>	60
O Grande Circo Místico	61
Processos e metodologias utilizadas durante a criação do espetáculo	63
Sobre todas as coisas	68
A Bela e a Fera	81
Ciranda da Bailarina	97
CAPÍTULO 3 – Procedimentos Musicais em Espetáculos Cênicos: A Companhia Arteira em <i>Sonho de uma noite de verão</i>	114
Sonho de uma noite de verão	116
Processos e metodologias utilizadas durante a criação do espetáculo	119
Os Nobres	133
Os Artesãos	139
Canto de Titânia	149

CAPÍTULO 4 – Ensino, Aprendizagem e Prática Musical no Teatro:	
A UNIRIO e a disciplina <i>Práticas Musicais em Espaços Cênicos</i>	161
A disciplina <i>Práticas Musicais em Espaços Cênicos</i>	162
Exercício 1	165
Ritmo e(m) movimento	168
Ritmo como contraste	172
Exercício 2	173
Ritmo como instrumento de conexão	174
Exercício 3	177
CAPÍTULO 5 – A Gênese de um Espetáculo:	
Contextos e Processos Criativos em <i>A Tempestade: uma peça-show</i>	183
A Tempestade: um projeto	185
A Tempestade: uma prática	195
Ato I, Cena 1	203
Ato I, Cena 2/a	208
Ato I, Cena 2/b	212
Ato II, Cena 2/b	223
Ato III, Cena 1	226
Ato III, Cena 3/b	230
Ato V, Cena final	235
A Tempestade: um espetáculo	243
CONSIDERAÇÕES FINAIS	249
REFERÊNCIAS	252
APÊNDICE A – Jogos Musicais para Artistas em Formação	273
APÊNDICE B – Sobre os cursos de Bacharelado em Atuação Cênica e Licenciatura em Teatro da UNIRIO	323
APÊNDICE C – Álbum de partituras de <i>A Tempestade: uma peça-show</i>	332

ANEXOS	389
ANEXO I – Poema de Jorge de Lima	390
ANEXO II – Árvore genealógica do Grande Circo Knieps	391
ANEXO III – Ficha técnica do espetáculo <i>O Grande Circo Místico</i>	392
ANEXO IV – Roteiro para as cenas do espetáculo <i>O Grande Circo Místico</i>	393
ANEXO V – Alguns croquis desenhados pelo figurinista Léo Libâneo	405
ANEXO VI – Três arranjos elaborados para o espetáculo <i>O Grande Circo Místico</i>	406
ANEXO VII – Ficha técnica do espetáculo <i>Sonho de uma noite de verão</i>	438
ANEXO VIII – Poema de J. R. R. Tolkien	439
ANEXO IX – Mapa de palco do espetáculo <i>Sonho de uma noite de verão</i>	441
ANEXO X – Partitura da canção <i>Canto das Fadas</i>	442
ANEXO XI – Pintura de <i>rāgāmālā</i> da província de Mughal	443
ANEXO XII – Algumas configurações possíveis para os cartazes multimodais	444
ANEXO XIII – Dramaturgia sonora e musical da peça-show <i>A Tempestade</i>	447
ANEXO XIV – Cronograma de ensaios - <i>A Tempestade</i>	456
ANEXO XV – Ficha técnica do espetáculo <i>A Tempestade: uma peça-show</i>	458
ANEXO XVI – Ficha técnica das músicas de <i>A Tempestade: uma peça-show</i>	460
ANEXO XVII – Portfólio de obras cênico-musicais	466

- INTRODUÇÃO -

Fazer arte não expressa a pesquisa; torna-se a própria pesquisa. (Amaral, et al., 2023, p. 77, tradução nossa)

Contextualização

Com a presente tese, tenho como principal objetivo documentar, a partir da reflexão e análise, os contextos e processos criativos que atravessam meu trabalho como artista-pesquisador nas interfaces entre composição musical e criação cênica. Levantando relevantes questões para a discussão acerca da prática musical nos espaços cênicos, o olhar do *compositor-dramaturgo* – aquele que não apenas escreve músicas para cena, mas vale-se do diálogo e das inter-relações entre os diversos discursos expressivos – manifesta-se e revela-se de forma íntima e pessoal no texto presente em cada um dos cinco capítulos aqui planejados.

Antes de dar início à discussão a que me proponho com a redação deste trabalho, porém, é preciso chamar a atenção para o fato de que, quando ingressei no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), ainda não tinha em mente – ao menos com clareza – qual seria a questão central ou a hipótese que permearia minha pesquisa de doutorado. O ano era 2021 e vivíamos, ainda, sob a triste sombra da pandemia de Covid-19. À época, além de lecionar, coordenava o curso de Licenciatura em Música do Instituto Federal Fluminense (IFF) na cidade de Campos dos Goytacazes / RJ, e, há apenas dois anos, havia tido minha primeira experiência como docente numa graduação em Teatro, na mesma instituição.

Antes do IFF, trabalhei, como professor e regente coral, no curso de Licenciatura em Música da Universidade Candido Mendes, *campus* Nova Friburgo / RJ, cidade na qual, pela primeira vez, compus, arranjei, criei e desenvolvi jogos e exercícios musicais, dirigi e preparei atores e músicos para espetáculos *cênico-musicais*¹ – de montagens

¹ Considerando as diversas nomenclaturas utilizadas para categorizar espetáculos em que Música e Teatro dialogam e se entrelaçam – como comentarei nas páginas iniciais do capítulo 1 deste trabalho –, optamos

amadoras e minimalistas, como a peça *O Santo Milagroso*², a grandes e dispendiosas produções, envolvendo um considerável número artistas, como é o caso de *78 Musical*³.

As interfaces e interlocuções entre música e cena, os vários discursos que podem (e devem) entrelaçar-se em prol da dramaturgia – o que, de forma natural, buscava a cada trabalho realizado⁴ –, as tentativas, acertos e erros, a originalidade dos argumentos e a reflexão acerca das propostas de consagrados diretores tornaram-se parte de minha pesquisa como compositor-dramaturgo antes mesmo de tal expressão figurar em meu dia a dia, ao adentrar ao Programa de Pós-graduação. Foi na UNIRIO, como doutorando, entretanto, que passei a investigar de forma sistemática – e já a uma certa distância temporal – os processos criativos que envolveram alguns de meus trabalhos à frente de artistas amadores e profissionais, pesquisadores e intérpretes do Teatro e da arte musical.

Ainda como parte de minhas atividades na pós-graduação, a fim de vivenciar novas experiências no ensino, aprendizagem e prática musical no Teatro, aproveitei a oportunidade para cumprir meu estágio docente nos cursos de Licenciatura em Teatro e Bacharelado em Atuação Cênica da UNIRIO.

Finalmente, por se tratar de uma pesquisa ligada à linha *Processos Criativos em Música*, com vistas à produção de um espetáculo com músicas autorais inéditas e análise e documentação dos procedimentos adotados e resultados obtidos, como culminância do trabalho, embarquei na estimulante missão de, sob a direção de Vinícius Albricker e Marcus Fritsch, compor, em parceria com jovens estudantes de Música e Teatro da referida universidade, os temas vocais e instrumentais que se materializariam em meu *produto artístico* final de doutorado: *A Tempestade: uma peça-show*.

* * *

pelo termo em questão ao referirmo-nos, de forma geral, a montagens teatrais em que a Música, em suas tantas possibilidades de manifestação, exerce certo protagonismo, e/ou, ao mesmo tempo, a shows ou concertos musicais em que há, de alguma forma, uma dramaturgia implícita e/ou explícita.

² Comédia de Lauro César Muniz dirigida por Daniela Santi, em que ensaiei e preparei seis atores para cantar e tocar violão, viola caipira e alguns instrumentos de percussão.

³ Espetáculo escrito por David Massena e dirigido por Bernardo Dugin, no qual atuei como arranjador, maestro e diretor musical à frente de uma equipe composta por vinte e quatro atores-cantores, cinco músicos instrumentistas, quatro cantores de apoio, oito bailarinos, coreógrafo, figurinista, visagista, cenógrafo, preparador vocal, iluminador, engenheiro e equipe de som etc.

⁴ Um portfólio de obras cênico-musicais em que atuei como compositor, arranjador e/ou diretor musical encontra-se no Anexo XVII desta tese.

Para que pudéssemos⁵ documentar, nesta tese acadêmica, as etapas do nosso trabalho, como aporte científico e fundamentação teórica, encontramos na *Pesquisa Artística*⁶ alicerces, conceitos e metodologias que conduziram e nortearam a escrita do presente texto. Julgamos, portanto, primordial expor a seguir, ainda que de forma breve e sucinta, algumas características basilares do campo de pesquisa supramencionado.

A Pesquisa Artística

A maneira que pensamos sobre as práticas da pesquisa está inserida nas tradições do ambiente de pesquisa, comunidades científicas, agendas e espaços de disciplinas compartilhados, e também, na nossa história, educação e no quadro ideológico ou visão de mundo que não só herdamos, mas também adotamos. (Coessens, 2014, p. 1)

Ainda que, segundo a professora e coreógrafa sueca Efva Lilja, o termo *pesquisa* possa ser definido como “[...] simplesmente uma forma de ampliar o conhecimento e a percepção sobre o que desejamos saber [...]” (*apud* Cerqueira, 2021, p. 32), de modo involuntário, espontâneo e quase instantâneo costumamos associá-lo – especialmente num curso de doutorado em artes – ao rigoroso e sistemático meio científico-acadêmico em que o pesquisador, como agente crítico, a fim de examinar seu objeto de estudo como *obra acabada*, atua, de certo modo, em *segurança*, afastando-se dos processos criativos que o circundam. Para Sílvia Fernandes (*in* Bonfitto, 2011, p. xiv, grifo nosso), “[...] os sintomas mais comuns dessa situação são as pesquisas que, mesmo produzindo uma reflexão teórica consistente, raramente se debruçam sobre o *ato da criação*.”

Considerada, tradicionalmente, uma atividade neutra, na qual seus agentes mantêm-se alheios a qualquer tipo de efeito sobre o processo e/ou resultado, a pesquisa, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, entretanto, tem passado por importantes transformações, trazendo, com isso, novos paradigmas (Van der Vaart *et al.*, 2018, p. 2, tradução nossa). Em seu artigo *Artistic Research: Context, Perspectives & A*

⁵ Sempre que, nesta tese, a primeira pessoa do plural for utilizada, estarei me referindo às experiências e ações realizadas não apenas por mim, mas com a colaboração e auxílio de meu orientador, professores, artistas e colegas com quem trabalhei durante os processos aqui relatados.

⁶ Conhecida também como – “[...] encontrando rótulos diversos, a depender do período ou local onde se dá o debate – *prática como pesquisa, pesquisa através da prática, prática informada pela pesquisa, pesquisa performativa* etc.” (Filho, P. *et al.*, 2022, p. 22-23, grifos nossos)

Definition, Tanja Becher (2017, p. 3-4, tradução nossa) lembra-nos de que desde a década de 1990, considerando seus cruzamentos e colaborações mútuas em conferências, congressos e simpósios compartilhados, as relações e integrações entre ciência e arte vêm se fortalecendo; o que nos faz pensar em duas abordagens distintas ao considerarmos uma pesquisa em artes: 1) a pesquisa *sobre Artes*⁷ e 2) a pesquisa *através das artes*⁸.

Acerca das supracitadas classificações, trazemos à reflexão os apontamentos do professor do Departamento de Música da Universidade Federal do Maranhão, Daniel Lemos Cerqueira. Para ele, numa pesquisa *sobre Artes*,

[...] os estudos têm como objeto produções (obras de arte) ou práticas artístico-culturais mediante uso exclusivo de métodos científicos já estabelecidos e tomados de empréstimo de outras áreas do conhecimento e que, por isso mesmo, também podem ser considerados pesquisa científica em um viés tradicional. Assumem abordagens quantitativas e qualitativas, além do que Borgdorff chama de “distanciamento teórico” entre pesquisador e objeto. Os métodos que podem ser adotados são análise estatística, historiografia, entrevistas, questionários, observação e etnografia, entre outros. Os produtos finais desses estudos podem ser plenamente entendidos através de descrição textual e verbalização, podendo ser publicados através dos meios tradicionais de divulgação da produção científica: livros, capítulos, monografias, dissertações, teses, artigos, palestras, comunicações orais e mesas-redondas. (Cerqueira, 2021, p. 34)

Já a pesquisa *através das artes* – e é essa que nos interessa – consiste nos

[...] estudos em que práticas artístico-culturais constam no método de investigação. Dessa forma, é preciso acessar conhecimentos não verbalizáveis e até mesmo não documentáveis como informações táteis, cinestésico-motoras, espaciais e imagens complexas de visão e audição, adquiridos a partir da experiência artístico-cultural do pesquisador [...] É comum que o processo da pesquisa seja mais relevante para a geração do conhecimento que o produto final (geralmente uma obra de arte). Outra particularidade diz respeito ao meio de publicação e divulgação do estudo, no qual a redação textual pode não ser suficiente; faz-se necessário diversificar o tipo de suporte mediante o uso de registros em multimídia. Logo, as bases de dados que hospedam este tipo particular de pesquisa artística precisam oferecer tais recursos, uma vez que os mesmos são parte constante do estudo, e não apenas apêndices ou anexos. Os produtos finais destas pesquisas, além de abrirem para possibilidades diversas (apresentações artísticas, exposições de arte, páginas da *internet*, podcasts, videoaulas, intercâmbios artísticos, entre outros), podem fazer uso dos tipos característicos da pesquisa científica (teses, dissertações, artigos, etc.), caso os mesmos possam ser adaptados às necessidades que se apresentarem. (*ibidem*)

⁷ O termo, aqui, é grafado com inicial maiúscula, por se tratar de uma área acadêmica específica.

⁸ Com inicial minúscula, por constituir um objeto de estudo.

Ao longo dos últimos anos, a chamada *Pesquisa Artística* tem se tornado, gradualmente, um meio de atuação relevante para a produção de conhecimento científico e, graças aos diversos programas de pesquisa estabelecidos em universidades por todo o mundo⁹, investigações, reflexões e debates acerca dos conhecimentos incorporados, tácitos e baseados na prática, têm, pouco a pouco, ganhado vulto no meio acadêmico; seja como causa ou consequência, artistas e instituições de ensino em arte têm se deslocado cada vez mais para pensar a arte que produzem como projetos de pesquisa e investigação.

Como afirma o pesquisador e professor da Leiden University, na Holanda, Marcel Cobussen (2014, p. 2, tradução nossa), em se tratando de um curso de doutorado, numa pesquisa artística as ações ou produções artísticas do pesquisador devem ser, naturalmente, parte integrante de todo o projeto em questão. Isso quer dizer que, emanadas da própria prática artística, as experimentações no campo das artes constituem-se a fonte de dados que será utilizada para responder às questões iniciais da pesquisa. No entanto – e esse é o ponto crucial –, o fato de as obras de arte serem parte integrante de um projeto de doutorado, significa que existe a possibilidade de que essas obras sejam também o resultado da pesquisa. Embora, na maioria das vezes, acompanhados por uma tese escrita, os resultados finais de um projeto de pesquisa em arte deverão ser, portanto, expressos por meio de trabalhos ou *produtos* artísticos.

Para o supracitado autor, o que o meio científico e as universidades admitem com esse tipo de pesquisa é a afirmação fundamental e, de certo modo, revolucionária de que o conhecimento pode se articular fora das práticas discursivas, fora da linguagem falada e escrita, e que esse tipo de conhecimento não pode ser gerado de outra forma senão *na* ou *por meio da* produção de arte (*ibidem*); logo, sabendo que toda prática traz, em si, reflexão, numa pesquisa artística não se deve considerar a *obra de arte* um mero auxílio prático. Além disso, concordamos com Cobussen quando argumenta que, talvez, seja justamente a tese escrita que deva estar à margem da produção artística – desta forma, banida para a periferia, a tese, no máximo, confirmaria em outra linguagem o que a obra já expressa (*ibidem*). Seja na Música, no Teatro, nas Artes Plásticas, na Literatura, Pintura, Cinema, Dança etc., numa pesquisa artística, é a obra de arte, o produto, a

⁹ Como exemplo, Becher (2017, p. 8) cita: University of The Arts Helsinki, University of Applied Arts Vienna, Academy of Fine Arts Vienna, HKU University of the Arts, Trondheim Academy of Fine Arts, Royal Academy of Art The Hague, Malmö Art Academy e University of Amsterdam. Ainda segundo a autora (*ibid.*, p. 8-9, tradução nossa), embora a tendência inicial fosse a simples adição de um doutorado em arte, no ano de 2017 surgiram diversos cursos de bacharelado voltados para a educação em Pesquisa Artística. Um exemplo é o novo programa *Cross-Disciplinary Strategies – Applied Studies in Art, Science, Philosophy, and Global Challenges* na University of Applied Arts Vienna.

manifestação artística e, mais ainda, seus *processos* de criação (como discutirei no capítulo 5 desta tese) que têm voz, que reivindicam o protagonismo.

Numa pesquisa artística a *prática* apresenta-se como um componente essencial tanto do processo quanto de seus resultados, e é a partir e por meio dela que a pesquisa ocorre. Não há, portanto, separação ou qualquer distanciamento entre o sujeito (pesquisador) e seu objeto de pesquisa (sua prática artística), já que, de forma recorrente, artistas-pesquisadores utilizam seu próprio trabalho como estudos de caso, tornando-se, ao mesmo tempo, participantes e observadores; vemos, aqui, uma interlocução com o campo da pesquisa autoetnográfica, que, segundo Suzana Maia e Jeferson Batista (2020, p. 240), “[...] tem a autorreflexão como elemento básico no estudo de grupos sociais em que o pesquisador faz parte de seu próprio objeto e universo de pesquisa [...]”, e, ainda, como afirmam Rubén López-Cano e Úrsula San Cristóbal Opazo (*apud* Ghirardi; Montanha, 2022, n.p), “[...] visa descrever e analisar sistematicamente as experiências pessoais do pesquisador a fim de compreender aspectos mais amplos do contexto em que elas estão inseridas.” Como declaram Tony Adams, Stacy Holman Jones e Carolyn Ellis,

O termo autoetnografia invoca o *eu* (auto), a *cultura* (etno) e a *escrita* (grafia). Quando fazemos autoetnografia, estudamos e escrevemos a cultura a partir da perspectiva do eu. Quando fazemos autoetnografia, olhamos para dentro – para nossas identidades, pensamentos, sentimentos e experiências – e para fora – para nossos relacionamentos, comunidades e culturas. (Adams; Jones; Ellis, *apud* Ghirardi; Montanha, 2022, n.p)

Logo, é a ênfase na própria prática artística, como ferramenta através da qual um determinado assunto é investigado, que nos faz repensar a oposição entre ação e reflexão; o pianista e professor do Departamento de Música da ECA/USP, Luiz Ricardo Basso Ballestero, defende o fato de que tal tipo de pesquisa, numa perspectiva situada¹⁰, “[...]”

¹⁰ Acerca de uma perspectiva situada, Catarina Leite Domenici cita o conceito de William J. Clancey utilizado por Coessens *et al.*: “Onde você está quando você faz o que faz tem importância.” (Domenici, 2012, p. 175-176) Segundo a autora (*ibidem*), Kathleen Coessens, Darla Crispin e Anne Douglas consideram o artista-pesquisador “[...] um agente situado no mundo [...]”, sendo possível identificar, inerentes a ele, três aspectos: “1) o aspecto epistemológico, que diz respeito às possibilidades de ações situadas em um contexto do conhecimento de uma determinada prática; 2) o aspecto ecológico, que se refere à inserção física e perceptiva do agente situado no ambiente de ação, onde as interações entre agente e meio são medidas pelo corpo na forma de trocas e influências mútuas entre o biológico (o ator) e o material; 3) o aspecto social, que se refere à inserção do agente no contexto social em forma de interações com outros músicos, com a plateia, com compositores etc.” (Coessens *et al.*, 2009, *apud* Domenici, 2012, p. 176).

atua nesse campo de embates como um potencial diluidor das dicotomias sujeito-objeto, dentro-fora, subjetivo-objetivo, formal-informal e artístico-investigativo.” (Ballester, 2020, p. 113)

Operando num horizonte transdisciplinar e localizada além das partições disciplinares clássicas, uma pesquisa artística parte e acontece concretamente ao nível de práticas artísticas específicas (De Assis; D’Errico, 2019, p. 1, tradução nossa). Segundo o musicólogo holandês Henk Borgdorff (2012, p. 23, tradução nossa), essa forma de pesquisa vale-se do que se pode chamar de *pluralismo metodológico* e, como asseguram Heloisa Amaral, João Carlos Santos, Alieksey Vianna, Carlos Eduardo Soares e Marcel Cobussen (2023, p. 76-77, tradução nossa), não há como determinar os métodos adequados ou, ainda, uma metodologia própria e específica para sua realização. Para refletirem sobre sua própria prática artística, sobre as práticas artísticas de seus pares e/ou sobre conceitos e teorias aplicadas, artistas-pesquisadores têm se valido de combinações e/ou seleções de metodologias comumente associadas às Ciências Humanas (como hermenêutica, análise cultural e teoria crítica), Exatas (pesquisa aplicada – utilizada para desenvolver soluções práticas para problemas concretos) e Sociais (*reflection-in-action*¹¹, pesquisa-ação, observação participativa e estudo de campo).

Os métodos científicos aplicados à uma pesquisa artística – normalmente mais voltada para as descobertas do que conduzida por hipóteses (Borgdorff, 2012, p. 80, tradução nossa) – devem ser adaptados às particularidades de cada investigação, contribuindo, ao final, para fornecer *respostas* – ou *pistas*¹² – às questões inicialmente postas. De acordo com Amaral *et al.* (2023, p. 87, tradução nossa), numa pesquisa artística, a investigação surge de ideias não claramente articuladas, mas de conhecimentos intuitivos e/ou corporificados, de tentativa e erro, de serendipidade e – pelo menos em seus estágios iniciais – busca bastante assistemática. Para os autores, tal característica, entretanto, não deve ser entendida como uma desqualificação do trabalho. Pelo contrário, já que esta forma aberta de pesquisa costuma deixar mais espaço para descobertas de terrenos desconhecidos, com curvas e desvios inesperados, ser ou tornar-se um artista-pesquisador não é tarefa fácil. Em consonância, em seu livro *O ator-compositor*, Matteo Bonfitto – ator, professor e pesquisador que, segundo Sônia Machado de Azevedo (2005,

¹¹ Termo cunhado pelo filósofo e urbanista norte-americano Donald Schön, que consiste na simultaneidade entre ponderar e fazer: pensar enquanto faz.

¹² Acredito que, assim como no fazer artístico, numa Pesquisa Artística cada trajeto ou percurso deverá ser sempre *inventado* e/ou *reinventado*, portando, é possível que, em tal campo de pesquisa, com o passar dos anos tenhamos mais *pistas*, mas talvez não muitas *respostas*.

p. 243), “[...] transita entre as fronteiras da prática e da teoria com a intimidade de quem estuda e cria em simultaneidade, com a naturalidade daquele que observa, analisa, reflete e concretiza seu objeto de estudo [...]” – declara que as pesquisas no campo da arte, cada vez mais, “[...] mostram que o espontaneísmo é um estereótipo romântico e a *consciência* dos elementos que estão envolvidos no trabalho artístico não impedem, mas sim preparam para novas e inesperadas descobertas.” (Bonfitto, 2011, p. 142, grifo nosso)

Amaral *et al.*, mais uma vez, sustentam o fato de que artistas-pesquisadores precisam, antes de mais nada, manter suas habilidades artísticas em um nível alto, melhorando-as, ainda, significativamente ao longo de sua carreira. Em segundo lugar, enquanto disciplina jovem, em constante transformação, a Pesquisa Artística ainda não possui – e talvez seja justamente essa a sua *intenção* – bases estáveis e sistemáticas; o que faz com que artistas-pesquisadores descubram muito por si próprios (por exemplo, sobre metodologias, sobre como encontrar equilíbrio entre a prática e a teoria e sobre a disseminação ideal de suas descobertas). Em terceiro lugar, realizar uma pesquisa artística significa deixar de ser *apenas* um artista, mas tornar-se, *também*, um pesquisador, um estudioso de sua arte¹³ (o que implica tarefas e obrigações adicionais em seu dia a dia de trabalho). E quarto, artistas-pesquisadores devem estar cientes de que não apenas influenciam e transformam o mundo da arte, mas também outros campos sociais, sendo capazes de articular tais influências e transformações de maneira clara, regulamentando-as e ampliando-as (Amaral *et al.*, p. 90, tradução nossa).

Considerando o já citado fato de que uma pesquisa artística, independente do tema e estágio em que se encontra, não pode ocorrer fora da prática – no meu caso, a de criar canções, músicas para cena, arranjos, adaptações, jogos e exercícios para músicos e atores em formação, bem como conduzir ensaios, experimentações, execuções e gravações, propondo estratégias e trazendo recursos –, a própria prática artística pode (e geralmente o faz) configurar-se como a principal ferramenta metodológica de que depende a investigação; é nas (e pelas) produções artísticas que a pesquisa é empreendida e ganha forma.

¹³ “Não seria [entretanto,] a arte por si mesma produto de uma investigação?” (Chiantore *apud* Cerqueira, 2021, p. 30) A prática artística enquanto *pesquisa* – para além da pesquisa acadêmica – sempre existiu, portanto, ainda que nem todo pesquisador seja considerado artista, todo artista, em seu ofício, torna-se um pesquisador.

Paulo de Assis e Lucia D’Errico (2019, p. 3, tradução nossa) apontam para o fato de que uma das características fundamentais da Pesquisa Artística é, como já mencionado, o seu posicionamento na encruzilhada entre a arte e a academia, entre o pensamento e a apreensão sensível, articulando diferentes práticas e disciplinas artísticas e atribuindo um papel central aos processos e à materialidade. Dessa forma, a Pesquisa Artística descreve um modo particular de prática artística e de produção de conhecimento, no qual a pesquisa acadêmica e a atividade artística tornam-se indissociáveis. Com isso, para Catarina Domenici,

[...] não se pretende reduzir a arte à pesquisa, mas sim, articular a vivência e a prática artística com o conhecimento em geral e dessa maneira contribuir para o conhecimento da área. Assim, tanto arte quanto pesquisa ocupam lugares distintos no mundo, sendo ambos traços do artista. Fazer pesquisa artística implica muitas vezes no risco da exposição – não há como abordar a experiência de maneira removida, tanto quanto não há como fazer arte de uma distância segura. O engajamento com a pesquisa artística implica em abraçar as imperfeições, as idiosincrasias e as limitações de estar situado no mundo. Desta maneira, a validade de tal pesquisa *não se encontra na aplicação generalizada do conhecimento produzido, mas na ressonância que este encontra na comunidade.* (Domenici, 2012, p. 183, grifos nossos)

Nessa senda, uma pesquisa artística, como atesta o compositor e professor da Universidade Federal de Santa Maria, Paulo Rios Filho (*et al.*, 2022, p. 22), tem como um dos pontos centrais “[...] a documentação de processos de criação artística, motivada pelo desejo de refletir e analisar os caminhos percorridos, [propondo] novas discussões e [articulando] a produção e difusão dos conhecimentos envolvidos nesse tipo de processo”.

Finalmente, à luz do pensamento de Luca Chiantore – pianista, professor e musicólogo italiano –, Bibiana Bragagnolo *et al.* apresentam-nos quatro argumentos que buscam compreender e fundamentar uma pesquisa artística, inserida no meio acadêmico:

Primeiramente, uma pesquisa é Pesquisa Artística quando carrega uma produção de conhecimento através de métodos e processos próprios da prática artística, não se tratando nem de uma pesquisa sobre a prática, nem para a prática. Segundo, a Pesquisa Artística é uma pesquisa na medida em que gera um conhecimento que antes não existia, o que deixa clara a sua inserção no contexto da produção acadêmica, que traz elementos de novidade ao conhecimento coletivo. O terceiro argumento nos diz que os resultados de uma pesquisa artística combinam uma produção artística e uma documentação reflexiva sobre os processos, referenciais teóricos, métodos de pesquisa empregados, etc., tal qual qualquer pesquisa acadêmica. Por fim, ainda que o conhecimento produzido em Pesquisa Artística possa ter uma aplicação direta na produção de objetos artísticos (concertos, gravações, etc.), sua validação

no marco acadêmico é inseparável do debate entre pares através de divulgação em congressos, publicações e outros. (Bragagnolo *et al.*, 2021, p. 52)

* * *

Com ênfase no processo, na interdisciplinaridade dos objetos de pesquisa e na abordagem experimental, questionando as fronteiras entre arte, academia, filosofia e ciência, considerando, ainda, o valor sociocultural agregado, a Pesquisa Artística me permitiu explorar e gerar novos modos de pensamento e experiência sensível sobre arte. Ao propor não uma inversão de hierarquias entre o *pensar* e o *fazer* arte, mas uma fusão entre ambos, focalizando a face dramatúrgica do compositor para Teatro e seus processos criativos nas interlocuções entre composição musical e criação cênica nos mais diversos contextos estéticos e estilísticos, à luz de seus preceitos, na presente tese, de viés autoetnográfico, discutirei os projetos, estratégias, metodologias, questões e resultados obtidos através da minha prática artística.

Organização dos capítulos

Observando nos mecanismos e procedimentos que, durante alguns anos, como compositor, arranjador e diretor musical, tenho desenvolvido e realizado uma forte tendência às estratégias formativas e criativas do diretor, músico, ator e professor Ernani Maletta, após breves comentários acerca dos possíveis termos utilizados para classificar os diversos tipos de espetáculos cênico-musicais, considerei abordar, no **capítulo 1** desta tese, a concepção desse multiartista para uma *atuação polifônica* no Teatro. Como ponto de partida para minha investigação e pesquisa artística, com foco na *dramaturgia do compositor*, analisarei meu primeiro experimento musical de caráter cênico: a pequena peça *River Ouse*, baseada no conteúdo do bilhete de despedida deixado por Virginia Woolf a seu marido, Leonard, pouco antes de cometer suicídio. Ainda no capítulo em questão, o conceito de *multiperformance*, bem como a complexidade das ações multifacetadas para o artista que, simultaneamente, atua e canta – e que, eventualmente, pode dançar e tocar instrumentos musicais em cena –, bem como sua colaboração para a criação da obra, serão examinados.

A fim de dar sustentação à hipótese de que, como já mencionado, o discurso sonoro, cênico, poético, do movimento e das artes visuais, nas interfaces entre música e cena, devem entrelaçar-se em prol da dramaturgia, e, ainda, acreditando ser, em meu trabalho, o decurso tão ou mais estimulante que o próprio resultado, nos capítulos seguintes abordarei, a partir da análise dos materiais, textos, personagens, elementos estéticos e visuais, escolhas musicais, sonoras e timbrísticas, possibilidades e recursos técnicos etc., os processos criativos que nortearam dois projetos realizados com músicos e atores em formação na cidade de Nova Friburgo entre 2014 e 2016: a respeito dos procedimentos cênicos que costumo adotar durante a produção de espetáculos musicais – ou seja, as possibilidades de atuação cênica para músicos –, como exemplo, falarei sobre a montagem de *O Grande Circo Místico* que realizamos com o Coro Cênico da Universidade Candido Mendes (**capítulo 2**); quanto aos procedimentos musicais em espetáculos cênicos – ou as propostas para uma performance musical para atores –, sobre *Sonho de uma noite de verão*, espetáculo no qual dirigi os atores da Companhia Arteira de Teatro (**capítulo 3**). Para tal análise, foram selecionadas três canções de cada um dos referidos espetáculos; são elas: *Sobre todas as coisas*, *A Bela e a Fera* e *Ciranda da Bailarina*, de *O Grande Circo Místico*, e *Os Nobres*, *Os Artesãos* e *Canto de Titânia*, de *Sonho de uma noite de verão*¹⁴. Como referencial teórico para o segundo capítulo, foram utilizados, principalmente, os textos de Deisily de Quadros, Antonio Hohlfeldt, Rodrigo da Hora Pimenta e Ceci Baptista Mariani; para o terceiro capítulo, os trabalhos de Anna Stegh Camati, Erick Ramalho, Alberto Marsicano e Carlos Roberto Mödinger, entre outros.

Como importante ferramenta em uma pesquisa descritiva, refletindo sobre determinada ação ou conjunto de ações que abordam situações vivenciadas no âmbito profissional e/ou experimental, o relato de experiência nesta tese apresentado – aparato metodológico para o **capítulo 4** – terá como finalidade expor minha vivência durante o estágio que realizei na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro sob supervisão do professor, músico, ator, diretor e membro do Departamento de Interpretação Teatral

¹⁴ É preciso mencionar que, além das canções citadas, escrevi, ainda, os arranjos vocais e instrumentais para *Abertura do Circo*, *Opereta do Casamento*, *Valsa dos Clowns*, *A levitação*, *Beatriz*, *O Anjo Azul*, *O Circo Místico*, *Meu Namorado*, *A História de Lily Braun* e *Na carreira* (da obra de Edu Lobo e Chico Buarque), e compus, para a peça de Shakespeare, *Canto das Fadas*, *Canto de Oberon*, *Caminhada de Helena*, *Hérnia e Lisandro*, *Hipólita e Teseu*, *Canto do Bobina* e *Dança de Titânia e Oberon*. Todas as partituras encontram-se disponíveis em meu site: www.diogorebel.com.

da Escola de Teatro da UNIRIO, Vinícius Albricker. O estágio, cujos processos criativos resultaram na redação do referido capítulo, aconteceu entre os meses de outubro de 2022 e fevereiro de 2023, na sala Esther Leão, prédio da escola de Teatro no *campus* Praia Vermelha, e, para sua realização, foram utilizadas as seguintes técnicas de coleta de dados: diário de estágio, observação estruturada, participação nas atividades pedagógicas, análise da estrutura física do espaço de aula e coleta de depoimentos informais (docente e discentes). Servindo-me dos pressupostos teóricos de Albricker – além das pesquisas e investigações de Giovanni Piana, Émile Jaques-Dalcroze, Murray Schafer, Sérgio Magnani, Bruno Kiefer e Ernani Maletta –, a partir das atividades de ensino e das práticas pedagógicas que pude acompanhar durante meu estágio de docência no Bacharelado em Atuação Cênica e na Licenciatura em Teatro da UNIRIO buscarei refletir sobre a função dos elementos histórica e tradicionalmente atribuídos à arte musical – como ritmo, melodia, harmonia, timbre, duração, intensidade, entonação, andamento, dinâmica etc. – para a formação de atores na contemporaneidade. Para eventual consulta, constam no **Apêndice B** desta tese informações acerca do contexto histórico, filosófico e normativo dos cursos supramencionados.

No **capítulo 5** serão discutidos os processos criativos que conduziram e orientaram a produção do espetáculo cênico-musical, resultado do projeto de pesquisa *Estúdio Fisções* e estreado em julho de 2024, pensado e concebido por um coletivo constituído por professores e estudantes, em diferentes níveis, das graduações em Teatro e Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: *A Tempestade: uma peça-show*. A partir das *relações vivas* e influências mútuas, observando as reações musicais provocadas pelas ações cênicas e vice-versa, a iniciativa visou investigar e documentar as interações entre música e cena focalizando a capacidade imaginativa e o trabalho colaborativo entre artistas-estudantes da UNIRIO. Sob uma perspectiva *polifônica* – em que, equipolentes, som e texto são igualmente protagonistas – nove dos vinte e quatro temas musicais¹⁵, compostos a partir de uma *Dramaturgia sonora e musical*, serão, também, analisados e discutidos. Para tal, adotarei o uso de partituras e quadros, nos quais reproduzo minhas proposições e estratégias composicionais para uma performance cênica-musical viva e interativa. Um *álbum de partituras*, com os temas vocais e

¹⁵ A lista com todos os temas compostos para o espetáculo em questão pode ser conferida no Anexo XVI desta tese.

instrumentais compostos especialmente para *A Tempestade: uma peça-show*, encontra-se no **Apêndice C** deste trabalho.

Finalmente, serão compartilhadas, no **Apêndice A** da presente tese, algumas de minhas propostas, estratégias e procedimentos pedagógicos em forma de jogos e exercícios rítmicos, de emissão vocal, afinação, harmonia, improvisação, percepção e apreciação musical, nos quais, criativa e conscientemente, procuro explorar e desenvolver a musicalidade própria de artistas em formação. Tais recursos foram (e continuam sendo) utilizados, ao longo dos anos, durante meu trabalho à frente de estudantes, amadores e profissionais, tanto em festivais, oficinas, cursos livres e salas de aula das universidades e institutos pelos quais passei, quanto ao atuar em colaboração com diretores e ensaiadores durante a produção de peças de teatro, shows e espetáculos cênico-musicais.

- CAPÍTULO 1 -

**MÚSICA E(M) CENA: INTERSEÇÕES, POLIFONIA
E MULTIPERFORMANCE EM ESPETÁCULOS CÊNICO-MUSICAIS**

Sob a ótica do compositor-dramaturgo, o foco de minha pesquisa – como mencionei no capítulo de introdução – concentra-se nos contextos e processos criativos presentes nas interfaces entre composição musical e criação cênica, nos interesses do compositor na teatralidade bem como nos movimentos e aspirações do Teatro na direção da Música, para além do *espetáculo pronto*, da *obra acabada*, do *produto artístico resultante*.

Considerando os procedimentos que venho desenvolvendo, há alguns anos, à frente de grupos musicais e companhias teatrais durante a criação, produção e montagem de espetáculos cênico-musicais, contextualizarei minha prática artística ao discutir as ações do artista chamado *multiperceptivo* e sua importante colaboração para a criação da obra a partir de uma perspectiva *polifônica*, tal qual pensada e difundida pelo multiartista Ernani Maletta.

Para tal, apontando para além dos produtos e das classificações de gêneros artísticos em espetáculos em que música e cena se misturam, como preâmbulo, comentários acerca das diversas nomenclaturas, termos usuais e/ou categorias de obras cênico-musicais serão realizados.

Nomenclaturas, termos usuais e categorias de obras cênico-musicais

A discussão acerca do enquadramento das possíveis nomenclaturas, termos e categorias de obras cênico-musicais tem gerado, frequentemente, controvérsias entre compositores, dramaturgos, intérpretes, autores e pesquisadores em geral. De antemão, preciso deixar claro que não é meu objetivo aprofundar tal questão, e, acreditando que, no campo das artes, enquanto as múltiplas manifestações permeiam-se e amalgamam-se a todo momento, novas formas têm sido descobertas a cada dia, assumindo uma *não-*

fronteira, um *não-lugar* (ou *entre-lugar*) entre Música e Teatro, não há, aqui, a intenção de definir ou classificar os diversos estilos e diferentes formatos possíveis para obras do tipo, independente dos elementos estéticos presentes.

Em seu artigo intitulado *A voz na Ópera e no Teatro Musical contemporâneos: um estudo sobre a multiplicidade de tendências a partir da segunda metade do século XX*, o compositor e professor Marcos Vieira Lucas (2011, p. 163) declara que, apesar da grande discussão, há, ainda, “[...] pouca clareza sobre as diferenças precisas entre termos como *ópera de câmara*, *teatro musical*, *melodrama*, *monodrama*, *musical play*, *drama com música*, *musical*, *teatro instrumental*, *recital para cantores e instrumentistas* etc.” Segundo Lucas, “[...] parte desta dubiedade deve-se ao fato de existirem obras [dentro dos referidos gêneros musicais] que apresentam características híbridas.” (*ibid.* p. 166)

Destaco o fato de que, muitos autores, ao se referirem a espetáculos cênico-musicais, nos quais diversos discursos expressivos confluem para a sua concepção e realização, dispõem dos termos *ópera*, representando as formas mais clássicas¹⁶ de teatro cantado – ainda que não haja, eventualmente, conexões com a tradicional ópera europeia –, e *teatro musical*, evocando o que Eric Salzman e Thomas Dési (2008, p. 4, tradução nossa) classificam como *New Music Theater* – no qual, em síntese, absorve as revoluções musicais e artísticas do início do século XX, bem como as inovações tecnológicas do cenário e do *design* de palco, maquinaria e luz, áudio e vídeo. Vale notar que, de acordo com Salzman e Dési (*ibidem*), boa parte do *New Music Theater* rejeita a magnificência da *grande ópera* por muitas razões, incluindo a economia de meios, a preferência por vozes não projetadas (*voz estendida*, *pop*, estilos não europeus ou outros tipos de canto que precisam ser amplificados), um desejo de imediatismo do público, ou uma preferência estética ou filosófica por um trabalho de pequena escala, despretensioso, de pequeno espetáculo – mais próximo, de muitas maneiras, à dança contemporânea, ao teatro de dança, ao novo teatro e à nova arte da performance do que à ópera tradicional.

Rafael Bezerra, em sua tese de doutorado, ao investigar os diversos formatos e diferentes categorias de uma obra cênico-musical – tais como, além das que mencionei acima (citadas por Marcos Lucas), a *ópera séria*, *ópera semi-séria*, *drama tragicômico*, *ópera cômica*, *ópera buffa*, *opereta*, *drama lírico*, *ópera de números*, *ópera through-*

¹⁶ Refiro-me, aqui, às obras dramático-musicais consagradas, tradicionais, e não às formas musicais desenvolvidas durante o período da História da Música *Ocidental* europeia, que compreende os anos de c.1750 a c.1810.

composed, Singspiel e ballad opera –, disserta sobre alguns dos termos mais usuais. Segundo o pesquisador,

Apesar de tantas variedades consagradas que no passado dominaram as salas de teatro e concerto, os diferentes formatos da ópera tradicional encontraram no século XX uma evolução que aparentemente se adaptou de modo rápido aos formatos mercadológicos, recebendo maior visibilidade popular. O *musical comedy* que evoluiu para o *musical*, tornou-se a principal forma de teatro musical popular *ocidental* no século XX, combinando teatro, música e dança em superproduções que saíram da *Broadway* americana e do *West End* britânico e tomaram o mundo. (Bezerra, 2022, p. 29)

No contexto da *música de concerto* (ou, simples e genericamente, *música erudita*), com o intuito de qualificar – ou mesmo evitar – o termo *teatro musical*, na apresentação do dossiê temático *Composição, Dramaturgia e Performance na Música-Teatro Pós-1960*, Heitor Martins Oliveira (2019, p. 12) menciona que, em suas contribuições ao referido trabalho, pesquisadores¹⁷ utilizam e/ou propõem nomenclaturas e categorias como “[...] *música-teatro, teatro-música, musical space-time, teatro instrumental, continuum performativo* [...]”, além de recorrerem a descrições sintéticas de suas próprias práticas artísticas, “[...] tais como afirmar que se trata, fundamentalmente, do reconhecimento de elementos visuais e gestuais na criação de performances musicais.” (*ibidem*) Segundo o autor, embora

[...] a categoria *teatro musical* seja utilizada para se referir a estes repertórios e experimentações na bibliografia musicológica, a sua associação com outras manifestações cênico-musicais pode prejudicar a delimitação dos problemas e objetos tratados pelos autores [colaboradores em tal dossiê]. A saber, o fato de abordarem processos criativos e resultados estéticos bastante distintos da *comédia musical* e – pelo menos nos casos abordados neste dossiê – mesmo da *ópera contemporânea*. (*ibidem*)

Ao observar as supracitadas considerações, acerca do *gênero teatro musical*, em especial, reitero o já mencionado fato de que tal categorização pode gerar certa confusão entre os que fazem e os que apreciam esse tipo de arte; para Eric Salzman e Thomas Dési, alguns problemas terminológicos parecem inevitáveis. De acordo com esses autores (2008, p. 4-5, tradução nossa), o termo *music theater* tem origem na forma germânica

¹⁷ O referido dossiê é composto por artigos de Ledice Weiss, Filipa Magalhães, Leonardo Perotto, Joana Sá, Hugo Rodas e outros.

Musiktheater (que pode se referir, literalmente, a um prédio/casa/edifício/espço onde apresentações musicais – e/ou cênicas – são realizadas), no entanto, o mesmo termo pode designar, também, um tipo de performance de vanguarda, vocal e/ou instrumental, associada a compositores como Karlheinz Stockhausen e Mauricio Kagel. Em países de língua inglesa, por outro lado, o termo em questão, traduzido do alemão no período subsequente à Segunda Guerra Mundial, foi utilizado pela primeira vez em alusão ao teatro cantado em pequena escala na tradição de Bertolt Brecht e Kurt Weill – “[...] embora o trabalho de Weill não se configure propriamente naquilo que será posteriormente entendido por *Musiktheater* [...]” (Magre, 2019, p. 74) –, além de amplamente relacionado a quase todos os tipos de musicais modernos. De acordo com Fernando de Oliveira Magre,

No Brasil, a questão terminológica passa por situação semelhante à da língua inglesa [...] Se no mundo anglófono a situação é confusa, no Brasil o termo *teatro musical* é ainda mais abrangente, pois acolhe, além do *musical* anglófono, os *musicais* com temas nacionais, os *teatros de revista*, *operetas* e um sem fim de expressões [...] (*ibidem*, grifos nossos)

Ainda sobre a origem do termo (ou *gênero*) em questão, na segunda e terceira parte de sua videoaula/oficina *Óperas e Musicais*, produzida pelo projeto Bossa Criativa e disponível no canal do programa Arte de Toda Gente, no *Youtube*, o compositor e libretista Tim Rescala (2020, n.p), afirma que o *musical* – ao qual costumamos referirmo-nos quando falamos de *teatro musical* – surge da opereta clássica. Ao utilizar como exemplo a canção *O que é uma opereta* (peça de abertura de sua opereta *O homem que sabia português*, de 1998), Rescala procura, sumariamente, definir tal gênero comparando-o à ópera tradicional. Segundo o multiartista (*ibidem*), enquanto uma ópera possui longa duração, temática e narrativa complexas e, normalmente, é inteiramente cantada, ao contrário, a opereta tem uma duração curta, temática mais leve e costuma alternar texto falado (cena, no sentido mais realista) com canções. Logo, para Rescala, sobretudo por, na maioria das vezes, intercalarem cenas e canções, as emblemáticas obras do *teatro musical* derivam e seguem a linha evolutiva da opereta.

O QUE É UMA OPERETA

Antes de fazer vamos falar sobre o que é uma opereta
 Como é que foi que ela nasceu e como se desenvolveu
 Se misturou, se renovou e não morreu

[...]

A opereta é uma ópera pequena – falando assim parece até coisa vulgar
 Enquanto tudo numa ópera é cantado, numa opereta, vez por outra, a gente cisma de falar
 Na opereta a história é sempre mais ingênua – falando assim o povo vai desanimar
 Se numa ópera a história é mais complexa
 Numa opereta fica bem mais fácil de acompanhar

[...]

E sempre evoluindo, a opereta transformou-se no que hoje nós chamamos “musical”

[...]

(Rescala, 1998, p. 2-8)

Em espetáculos cênico-musicais, a alternância de ações que podemos observar tanto nas operetas quanto nos *musicais* está presente na célebre *Ópera dos três vinténs*, dos já citados Brecht e Weill. Tim Rescala (2020, n.p), novamente, chama atenção para o fato de que, embora tenha muitas canções, a referida obra não poderia ser considerada, efetivamente, uma ópera (em gênero e/ou formato tradicional), já que na maior parte do tempo é composta por cena¹⁸. A peça de Brecht e Weill, portanto, se enquadraria no que Rescala chama de *peça teatral com canções*, da qual fazem parte os *musicais* brasileiros das décadas de 1960 e 1970 – como *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, e *Arena conta Zumbi*, de Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal (*ibidem*).

* * *

Ao observar o discurso sonoro-musical – dentre os múltiplos discursos que podem compor uma performance cênica –, discutirei a seguir alguns aspectos relevantes da prática musical do ator de Teatro bem como a imprescindibilidade de uma performance multifacetada para a criação e realização de espetáculos cênico-musicais.

¹⁸ Rescala nos lembra que a *Ópera dos três vinténs*, baseada e adaptada livremente da *Ópera dos mendigos*, de John Gay, foi originalmente concebida como crítica ao *grande* gênero. (*ibidem*)

Prática musical do ator e multiperformance em espetáculos cênico-musicais

Acredito que espetáculos de Teatro são frutos da multiplicidade de manifestações criativas simultâneas, sem hierarquias. Entretanto, é fato que, historicamente, projetos artísticos dessa magnitude têm se apresentado como um território fértil para ações segmentadas – e, na maioria dos casos, muito especializadas –, cabendo a cada um dos envolvidos uma atuação prática em sua área específica de conhecimento.

Numa peça de teatro, grosso modo, iluminadores costumam trabalhar na iluminação e desenhos de luz, enquanto técnicos e/ou engenheiros de som na microfonação, captação de áudio e mixagem; eletricitistas cuidam da adequação dos sistemas de luz e som ao ambiente onde o espetáculo será apresentado; visagistas da maquiagem, cabelos e caracterização das personagens; figurinistas dos figurinos, costureiros da produção desses figurinos; roteiristas ocupam-se da criação e/ou adaptação do texto; diretores cênicos, dos atores; compositores, arranjadores e diretores musicais, dos músicos e cantores; músicos estudam suas partituras e seus instrumentos musicais, enquanto cantores em como trabalhar sua voz, cantada/falada, em cena; cenógrafos concebem cenários para que marceneiros, pintores, entre outros, possam construí-los; e assim por diante, numa quantidade extraordinária de profissionais envolvidos na pré e pós-produção de um espetáculo.

Não se pode negar o alto nível técnico em todas as áreas de atuação que encontramos numa produção profissional na qual tal segmentação do trabalho é evidente. As habilidades de cada um dos profissionais especializados que estão envolvidos, o refinamento e o preciosismo com os detalhes, resultam em um *produto*¹⁹ *impecável*, e é bem verdade que, com o passar dos anos, a exigência de um nível de atuação, seja técnico ou artístico, que possa ser superado a cada teste, experimentação, construção, elaboração e espetacularização, por parte de grupos e companhias profissionais que trabalham com música e teatro, tem aumentado, e, com isso, a figura do artista especialista cada vez mais requerida. No entanto, gostaria, aqui, de refletir especialmente sobre a prática musical do ator de Teatro e as *múltiplas* ações que pode esse artista realizar durante o processo de criação de uma obra, antes, durante e depois do espetáculo pronto.

¹⁹ O termo, aqui, diz respeito à *fruição artística*, ao *objeto* ou *espetáculo* que será apresentado ao público após o período, previsto ou não, que compreende leituras, ensaios práticos e todo tipo de trabalho realizado durante a produção de uma montagem.

Em peças teatrais em que a música exerce algum protagonismo, atores e atrizes em formação têm sido, muitas vezes, desafiados a assumirem um papel para o qual não foram devidamente ou suficientemente preparados, colocando-se, dessa forma, num *lugar* de risco, onde inseguranças e incertezas podem pôr tudo a perder: o papel de *musicista*. Tomemos, como exemplo, duas situações hipotéticas: Num diálogo entre duas personagens, numa determinada cena, um *deslize* qualquer no texto poético pode ser, graças à *expertise* de cada ator ou atriz, facilmente contornado sem causar danos ou grande prejuízo à cena que se desenha, passando despercebido pelo público. Por outro lado, uma frase musical mal executada, um acorde vocal fragilizado pela hesitação dos atores-cantores, um ritmo *atravessado* de forma não intencional e, ainda – e talvez o mais *delicado* –, a falta de conexão entre o texto que se *dá* e os eventos sonoro-musicais que o acompanham, tendem, normalmente, a manifestar-se explicitamente diante dos olhos e ouvidos de uma plateia atenta. Aqui, na segunda situação, a sensação de que algo está *estranho*, a antítese do que consideráramos *normal*, *orgânico* ou *natural*, fica evidente quando não há, por parte do artista de Teatro, no palco, convicção de suas ações quando de sua performance musical.

Provavelmente, enquanto expectadores na plateia, no *foyer* ou até mesmo numa mesa de bar, após assistirem à determinada peça teatral, muitos já tenham ouvido interlocuções do tipo: “__Ela é ótima em cena..., não é tão afinada, mas é atriz, e não cantora...”; ou “__Ah, mas ele não toca tão bem porque é ator, não estudou como um instrumentista...”. Já me deparei, inclusive, com diretores cênicos que, ao comentarem casualmente sobre a atuação de *seus* atores e atrizes, após uma apresentação qualquer, justificaram uma performance musical vacilante alegando que tais artistas, muitas vezes, não dispunham de tempo suficiente para prepararem-se musicalmente, já que precisavam dedicar-se ao máximo ao estudo do texto, do corpo, da interpretação etc. O problema aqui, contudo, é que, ao deixarem de lado um trabalho *musical* sério, minucioso, sistemático e, sobretudo, consciente, os artistas enfraquecem sua performance, e, entre os espectadores, frases do tipo “__Vamos dar um ‘desconto’, pois são atores, e não músicos...”, tornam-se corriqueiras.

É importante salientar que não estou defendendo o fato de que o estudo, a preparação e a performance musical, para o artista de Teatro, devem ser colocados num mesmo patamar em que se encontram os trabalhos típicos de ator, mas que precisam, cuidadosamente, ser considerados. Mas de que forma?

Ao longo de meu trabalho com atores e estudantes de Teatro, tenho adotado um dos princípios básicos que fundamentam a produção do multiartista Ernani Maletta: para o artista de Teatro, cantar e/ou tocar algum instrumento musical em cena deve ter uma *função dramaturgica* que justifique a sua presença. No caso dos atores e atrizes, nas palavras de Maletta,

[...] para que consigam cenicamente cantar ou tocar um instrumento com sensibilidade e musicalidade, *não* é imprescindível que isso seja feito com absoluto rigor técnico e virtuosismo, se tiverem se apropriado de alguns fundamentos sistematizados pelo universo musical, *devidamente adequados* ao universo teatral. (Maletta, 2016, p. 26, grifos nossos)

Uma atuação musical nesse contexto não pode ser entendida como é, naturalmente, num show, concerto ou recital, mas deve ir além da *mera* (mas não menos importante) execução vocal/instrumental, expandindo, assim, o alcance das estratégias composicionais e performáticas para elementos teatrais; expandindo, conseqüentemente, a experiência do público para além da audição. Acerca da performance musical do ator num contexto em que a arte Música *não* se apresenta como uma *personagem* por si só, Ernani Maletta sugere que, ao cantarem e/ou tocarem instrumentos musicais em cena, tais artistas não devem fazê-lo como músicos,

[...] pois não praticam essas ações buscando alcançar necessariamente os objetivos da arte musical, mas os objetivos da *arte teatral*, uma vez que, mesmo que seja em detrimento do virtuosismo sonoro buscado pelo músico, privilegiam o *sentido dramaturgico* que se pretende alcançar, e que pode exigir emissões sonoras, tanto vocais como instrumentais, que transgridam ou sejam até mesmo contrárias aos padrões de qualidade da arte Música, como a imprecisão no que diz respeito aos parâmetros afinação e ritmo ou o uso de timbres não apolíneos. (*ibid.*, p. 63-64, grifos nossos)

Nesse sentido, para o autor,

[...] a definição de *bom cantor* ou *bom instrumentista* varia significativamente da Música para o Teatro, uma vez que no universo musical tende-se a exigir um maior virtuosismo técnico do artista, já que é um campo onde possivelmente não caibam possivelmente (*sic*) desrespeitos a uma afinação precisa nem à produção de um *belo* timbre, seja vocal ou instrumental [...]. Por sua vez, no universo teatral, muitas vezes, para definir um bom cantor ou instrumentista no contexto específico da encenação, pode-se e muitas vezes deve-se desconsiderar tais requisitos, a favor da adequada utilização cênica da voz ou do instrumento musical. (*ibid.*, 2014, p. 38, grifos do autor)

Tal consciência não desmerece de forma alguma o trabalho musical, para o qual devem olhar com atenção e diligência os artistas da cena, mas deve estimular tais agentes a ampliarem as possibilidades inerentes ao seu ofício, tornando-o plural, múltiplo e cada vez mais fascinante. Ainda que, em cena, um ator de Teatro não demonstre, de forma explícita, suas habilidades *musicais*, apenas ao *dar* o seu texto, tais competências poderão ser percebidas pelo espectador, provocando nele as imagens e sensações desejadas por esse artista²⁰. Para Ernani Maletta (citando Ryngaert), “[...] passamos de uma prática do Teatro em que é o texto [dramático] que *faz sentido*, a uma prática em que *tudo faz sentido* e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto.” (*ibid.*, 2016, p. 66, grifos do autor) Entendo, portanto, que uma atuação que compreenda a multiplicidade de discursos simultâneos (dentre eles, o da imagem, o do movimento e, claro, o do som) deve orientar a formação de qualquer artista.

Como espaços privilegiados para a inclusão de todo tipo de experimentação artística e inovação técnica, para o artista de espetáculos cênico-musicais, seja ele compositor, diretor, intérprete, cenógrafo, iluminador, figurinista ou técnico, em geral, é preciso considerar a relevância – e, por que não, a necessidade – de adquirir e desenvolver, como sustenta Livio Tragtenberg (1991, p. 75), “[...] conhecimentos nas áreas de estrutura textual, de encenação, de movimento, de dança e de técnicas específicas relacionadas ao *performer*.”²¹ Como já afirmei, acredito que, num espetáculo em que interlocuções entre performances musicais e cênicas são patentes, o foco deve estar no *performer*, no artista que atua e canta, e que pode, eventualmente, dançar e tocar instrumentos musicais ao vivo, em quem, com sua atuação, ações e desempenhos múltiplos, irá, através do uso de diversos discursos artísticos e de uma performance múltipla, envolver, encantar, embevecer e arrebatá-lo o público, conduzindo-o numa experiência sensorial original e positiva.

* * *

Focalizando espetáculos cênico-musicais, debruçar-me-ei a seguir sobre as relevantes contribuições que, ao longo de seu trabalho, o já referenciado diretor cênico e

²⁰ Examinarei o fato no capítulo 4 desta tese, ao relatar minha experiência durante o estágio docente realizado nos cursos de Licenciatura em Teatro e Bacharelado em Atuação Cênica da UNIRIO.

²¹ Podemos acrescentar, ainda, as mais diversas possibilidades de manipulação da imagem, seja de forma projetada, estática ou em movimento, e do som.

musical, ator, cantor e professor do curso de Graduação em Teatro e da Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, Ernani Maletta, pretendeu (e pretende) dar à musicalidade e à performance musical do artista da cena. Para tal, de forma sucinta, analisarei os termos *multivirtuoso* e *multiperceptivo* associados ao artista de Teatro.

O conceito de *Atuação Polifônica* no Teatro

Segundo Ernani Maletta (2005; 2016), podemos classificar um artista como *multivirtuoso* ao reconhecermos em sua performance desenvoltura, fluência, destreza e habilidade ao apropriar-se de diversos elementos fundamentais intrínsecos às diferentes expressões artísticas; ou seja, aquele que “[...] desenvolveu ao máximo cada uma de suas habilidades, mostrando-se capaz de representar, cantar, dançar e tocar um instrumento com alta qualidade técnica [...]” (Maletta, 2005, p. 21). Um artista *multiperceptivo* (ou *múltiplo*) – e é esse quem nos interessa –, por sua vez, não é, necessariamente, quem desenvolve, em sua máxima expressão de virtuosismo, as técnicas das diversas artes, mas “[...] o que consegue perceber, compreender, incorporar e se apropriar dos conceitos fundamentais que definem e sustentam cada forma de expressão artística.” (*ibid.*, 2016, p. 24) Ainda que não alcance um estágio de virtuosismo técnico, cantando ou tocando um instrumento musical em cena, um artista de Teatro *multiperceptivo* pode, naturalmente, incorporar os fundamentos do discurso musical a fim de atuar com sensível musicalidade.

Em outras palavras, a habilidade musical do artista não está apenas na sua capacidade em ser um exímio cantor ou instrumentista, mas também na descoberta de possibilidades rítmicas, de variações de intensidade e na apropriação dos parâmetros relacionados ao tempo, indispensáveis para se dizer um texto, para desenhar no espaço um movimento corporal ou para compor a iluminação de uma cena. (*ibid.*, p. 25-26)

Entendo que nossas capacidades e sentidos, quando combinados, não devem ser limitados, e que o aperfeiçoamento de cada uma dessas capacidades e sentidos, superando, a cada dia, os limites *impostos*, deve ser altamente estimulado. Como afirma a cantora, atriz, bailarina e professora Doriana Mendes,

[...] o intérprete que une numa só interpretação várias linguagens (o gesto corporal, atuando como um bailarino; o som vocal falado, como um ator e o

som cantado, como um solista vocal) não pode privilegiar, em determinado momento, somente uma dessas linguagens, e sim articulá-las – assumindo-as sob o seu ponto de vista – de maneira equilibrada e convincente aos olhos e ouvidos do público, atuando artisticamente em função do contexto da obra. (Mendes, 2010, p. 3)

Ao artista que pretende *mergulhar* no universo dos espetáculos cênicos, portanto, reitero a necessidade de incorporar os fundamentos que esta arte compartilha com as demais formas de expressão artística; inclusive a Música.

Acerca das interações entre Música e Teatro – objeto de interesse de artistas e pensadores do campo das artes cênicas em todo o mundo –, a musicista, atriz e professora da Escola de Música da UFMG, Jussara Rodrigues Fernandino, em sua dissertação de mestrado intitulada *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*, discute as ideias de importantes dramaturgos, encenadores e diretores teatrais que, ao valorizarem determinados aspectos do discurso musical de acordo com seus propósitos cênicos, utilizaram a Música e os elementos *atribuídos* a ela²² como instrumentos ativos primordiais. Para a autora,

Como exemplo, destaca-se o *Tempo-ritmo*, em Stanislávski; a *Leitura Musical do Drama*, em Meyerhold; a pesquisa de sonoridades e as *Dissonâncias* em Artaud; a *Música-gestus*, em Brecht; o *Dinamoritmo*, em Decroux; a atuação dos cantos vibratórios nas técnicas performáticas de Grotowski; a sintonização ator-platéia, em Brook, realizada com a utilização dos sons e do silêncio; as conquistas cênicas alcançadas pelo *Odin Teatret*, por meio dos instrumentos, em Barba; e a ambientação psicoacústica, em Wilson. (Fernandino, 2008, p. 136, grifos da autora)

Além do trabalho de Fernandino, Ernani Maletta (2014, p. 31-32) declara que importantes pesquisas para as discussões a respeito da musicalidade do ator de Teatro devem ser, igualmente, consideradas. Ele cita, dentre elas, as dissertações de mestrado de Raquel Souza (na qual, nos âmbitos da atuação, encenação e dramaturgia, a autora mapeia os princípios e procedimentos musicais utilizados por Meyerhold), Doriedison Sant’Ana (em que, fazendo um paralelo entre a melodia musical e o movimento corporal, o conceito de melodia cênica é apresentado), Ernesto Valença (na qual o autor aborda os

²² Aprofundarei a discussão acerca do que se costuma considerar, histórica e tradicionalmente, um elemento da Música (ou da linguagem/discurso musical) no capítulo 4 desta tese.

pensamentos teatral e musical do período pré-dramático/modal ao advento do pós-drama e da música contemporânea) e Ana Dias (em que demonstra como o discurso musical foi fundamental para a construção do sistema proposto por Stanislávski); além das teses de doutorado de Jacyan Castilho (na qual a autora analisa e apresenta como organizadores do pensamento cênico o contraponto existente entre os conceitos musicais de ritmo e dinâmica) e Fábio Cintra (ao compreender a música/musicalidade como princípio organizador da encenação teatral).

Por evidenciarem a relevância da arte sonoro-musical nos processos de criação do artista de Teatro, as ações dos diretores, dramaturgos, encenadores e criadores Konstantin Stanislávski, Vsevolod Meierhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, Robert Wilson e Robert Lepage são, em sua tese de doutorado (2005), apresentadas por Maletta. No referido trabalho – assim como em seu livro *Atuação polifônica: Princípios e práticas* (no qual propõe estratégias formativas e criativas para os artistas da cena e discorre sobre o que considera ações *inerentes* ao Teatro, referindo-se à “[...] apropriação, por parte dos atores, dos múltiplos discursos expressivos propostos pelos profissionais criadores do espetáculo, para construir assim o seu discurso de atuação.” (2014, p. 34)) –, Maletta disserta, ainda, sobre as experiências vividas durante sua trajetória profissional, ao colaborar com reconhecidos artistas do Teatro brasileiro, como Gabriel Villela, Paulo José, Grupo Clowns de Shakespeare e Grupo Galpão, e com os artistas e pesquisadores italianos Federico Tiezzi e Francesca Della Monica.

Nos trabalhos supramencionados, o autor revela-nos que, ao longo de sua pesquisa e atuação artística e acadêmica, pôde notar que as interações entre Música e Teatro costumam ocorrer sob três pontos de vista: o da *participação*, o da *interdisciplinaridade* e o da *polifonia*. Para ele (2016, p. 63), sob o ponto de vista da *participação* (ou do que considera a Música *no* Teatro), tais interações normalmente ocorrem “[...] quando um número musical, como tal, é inserido na cena teatral, geralmente por meio do canto ou da execução de um instrumental [...]”²³. Sob a ótica da *interdisciplinaridade* (a Música *inter* Teatro), “[...] o Teatro, como arte/disciplina autônoma, incorpora e se apropria de procedimentos e métodos que *não seriam próprios dele*, mas da Música como outra arte/disciplina autônoma [...]”. Finalmente – e é sobre este último que iremos nos ater a

²³ O autor complementa: “[...] a arte Música é uma personagem, *os atores cantam e/ou tocam representando músicos*, que praticam essas ações buscando alcançar objetivos da arte musical, que privilegiam o virtuosismo sonoro por meio das técnicas do canto e dos instrumentos.” (*ibidem*, grifos do autor)

partir de agora –, numa perspectiva *polifônica*²⁴ (a música²⁵ do Teatro), tais interações se dão “[...] ao se considerar a existência no Teatro de um discurso musical que é *próprio dele, intrínseco a ele*, não como um representante da arte Música, mas como uma das instâncias discursivas que o compõem [...]”.

Ainda que, acerca das interfaces entre Música e Teatro, não considere menos relevante o que identifica como a Música *no* Teatro e a Música *inter* Teatro, em sua prática artística Maletta dedica-se, predominantemente, à música *do* Teatro (sob o ponto de vista da *polifonia*), na qual o discurso musical que é *intrínseco* à arte dramática – “[...] como um dos fios que tecem a trama teatral [...]” (*ibidem*) – não apresenta-se, meramente, como um discurso *emprestado* da Música, mas manifesta-se como *próprio* do Teatro. Para ele (*ibid.*, p. 56), a arte teatral, de *natureza polifônica*, deve ser compreendida “[...] como uma forma de expressão artística na qual coexistem diversas *instâncias discursivas*, simultâneas, dialógicas, autônomas e equipolentes”; ou, nas palavras de Marco De Marinis (1982, *apud* Maletta, 2016, p. 56), “[...] uma ocorrência discursiva complexa, resultante do entrelaçamento de muitos materiais expressivos organizados por vários códigos e subcódigos”.

Para compreendermos o conceito de *atuação polifônica* proposto por Ernani Maletta, cabe uma breve reflexão acerca da *natureza polifônica* do Teatro.

Sabemos que, no campo das Artes, cada uma das diversas manifestações expressivas possui uma espécie de *matéria-prima protagonista*, responsável por identificá-la. Tomemos, como exemplo, as Artes Visuais, a Dança, a Literatura e a Música. Ao pensarmos nas Artes Visuais, por mais que existam outros signos presentes, a *imagem*, como matéria-prima protagonista, logo nos virá à mente. Na Dança, por outro lado, é o *movimento do corpo* que caracterizará a matéria-prima expressiva protagonista. Se seguirmos o mesmo raciocínio, na Literatura e na Música teremos como matérias-primas protagonistas, respectivamente, a *palavra* e o *som*. Mas e no Teatro? Considerando a manifestação teatral uma composição formada pelo entrelaçamento das

²⁴ Maletta ressalta que, ao falar de polifonia no Teatro, está se referindo “[...] à *natureza* do fenômeno teatral, e não a todas as suas formas de manifestação no decorrer da história.” (*ibid.*, p. 59) Segundo o autor, “[...] nos últimos séculos do segundo milênio houve uma tendência em se apresentarem manifestações teatrais nas quais a presença de uma voz dominante – ora o texto dramático, ora o movimento, ora um signo visual ou sonoro – propunha-se conscientemente a abafar as outras vozes da polifonia teatral.” (*ibidem*)

²⁵ Notemos o uso da palavra *música* (sob o ponto de vista da *polifonia*) com inicial minúscula. Isso deve-se ao fato de que, aqui, o termo não faz relação com a ciência ou área de conhecimento Música, e sim com o “[...] discurso fundamentado pelos conceitos musicais.” (*ibid.*, 2014, p. 33)

linguagens plástico-visuais, gestuais, verbais e sonoro-musicais, em consonância com as ideias de Ernani Maletta, acredito que a arte da cena manifesta-se através da combinação de discursos múltiplos e independentes – o que nos remete ao conceito de *polifonia* –, tornando-se, portanto, inviável elegermos uma única matéria-prima protagonista que a identifique. Concordo, mais uma vez, com Maletta, quando declara que

[...] para que uma manifestação teatral se realize, faz-se imprescindível a simultaneidade de produções de sentido criadas por intermédio de diversas matérias-primas expressivas, autônomas, todas com a mesma importância na construção desse sentido (portanto, equipolentes). (Maletta, 2016, p. 58)

Como um conveniente recurso analítico, sobretudo durante o trabalho na academia, temos, como professores, há décadas, discriminado as matérias-primas expressivas protagonistas de cada uma das manifestações citadas anteriormente – a fim de classificá-las ou categorizá-las – sem nos darmos conta de que, ao fazermos isso, estamos *realçando* a individualidade dos elementos presentes, deixando de lado, assim, o que julgo mais importante: o *sentido* produzido pelo *entrelaçamento* desses elementos. Curiosamente, de forma empírica, vejo que tal segmentação não faz sentido, já que, sobretudo no Teatro, o que testemunhamos é a simultaneidade dos diversos elementos existentes nas mais variadas formas de expressão artística. Não estou dizendo, com isso, que a arte teatral, de *natureza polifônica*, consiste na reunião de outras artes (como as Artes Visuais, a Dança, a Literatura e a Música), mas, como uma arte autônoma, viva e com valor artístico próprio, absorve e compartilha seus múltiplos discursos e elementos artísticos. Em suma, mesmo que, na constituição do discurso do ator, os elementos supracitados, ainda que absolutamente presentes, estejam *escondidos*, a arte da cena apresenta-se como um fenômeno constituído pela simultaneidade de suas matérias-primas (como imagem, movimento, palavra e som), e não das artes associadas (nesse caso, respectivamente, Artes Visuais, Dança, Literatura e Música). Assim, por exemplo, a imagem

[...] é matéria-prima das Artes Visuais como também é *uma* das matérias-primas do Teatro, e isso não quer dizer que as Artes Visuais, *em sua totalidade* estejam na constituição do Teatro. Mais ainda, mesmo que para o Teatro haja alguns procedimentos em comum com as Artes Visuais no tratamento dessa matéria-prima, de um modo geral a forma como o Teatro *se apropria* da imagem e a emprega na criação cênica não é a mesma que as Artes Visuais a utilizam na composição de suas obras – o mesmo vale para os pares

palavra/Literatura, movimento/Dança e som/Música. (*ibid.* p. 62, grifos nossos)

No Teatro, especialmente, teremos uma *atuação polifônica* quando cada artista, de forma consciente, for capaz de ocupar-se das diversas elocuições responsáveis pelos vários discursos que ocorrem, de forma simultânea, num espetáculo; sejam tais ações realizadas por atores ou por músicos, roteiristas, diretores cênicos ou encenadores, compositores, diretores musicais ou sonoplastas, engenheiros de som ou iluminadores, visagistas ou figurinistas, cenógrafos, técnicos ou quaisquer outros criadores. Desta forma, para, no decorrer de um processo de criação, desenvolver um *discurso polifônico*, o artista deverá incorporar ao seu próprio discurso diversos outros, apropriando-se dos múltiplos discursos empreendidos pelos demais artistas criadores.

* * *

Em meu entendimento, não restam dúvidas quanto ao valor e a relevância de uma formação artística em que os princípios da *atuação polifônica*, tal qual propõe Ernani Maletta, são evidentes; resta-nos saber se ela tem se mostrado, efetivamente, uma realidade na cena teatral contemporânea.

No decorrer de minha pesquisa e prática artística, tenho refletido acerca do compositor que, independente do estilo da obra, estética e perfil do espetáculo para o qual compõe, pensa e atua dramaturgicamente, de forma polifônica, absorvendo, numa “dramaturgia-tecido” (Leonardelli; Ferracini, 2013, p. 154), os múltiplos discursos e *voces* expressivas inerentes ao Teatro. Acredito, ainda, que a maioria dos trabalhos artísticos, – especialmente os semelhantes àqueles aos quais dedicar-me-ei nos próximos capítulos desta tese – não deve ser realizado por um único agente, seja ele profissional ou amador, mas em parceria e colaboração. Logo, sempre que estou à frente de produções artísticas desse tipo, procuro nas experiências e competências pessoais de atores e músicos – além dos que integram a equipe técnica e criativa do projeto – inspiração para as músicas que irei compor ou arranjar, cenas e movimentos que irei dirigir, cenários, iluminação, figurinos, cabelos, maquiagem etc. que irei propor.

Antes de tratar de alguns aspectos presentes nos campos de interação entre criação musical e performance teatral como consequência da colaboração direta do intérprete

durante o processo de criação e realização da obra, examinarei meu primeiro experimento musical contendo elementos cênicos: *River Ouse*, uma peça autônoma, independente²⁶, foi composta sob uma abordagem dramaturgicamente *polifônica*, levando em consideração, ainda que de forma incipiente, o entrelaçamento entre algumas das múltiplas manifestações artísticas e suas respectivas matérias-primas expressivas protagonistas.

River Ouse: um experimento

Com pouco menos de seis minutos de duração, *River Ouse*²⁷ – para soprano, flauta transversa, oboé, violoncelo e vibrafone – foi concebida a partir da leitura de um manuscrito deixado pela escritora britânica Virginia Woolf²⁸ a seu marido, Leonard Woolf, em 1941.

Tuesday.

Dearest, I feel certain that I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I don't think two people could have been happier till this terrible disease came. I can't fight any longer. I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I can't even write this properly. I can't read. What I want to say is I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that – everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been. V.²⁹ (Woolf, 1941 *apud* Bell, 1972, p. 226)

²⁶ Escrita entre outubro e dezembro de 2013, durante o período em que cursei o Mestrado em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

²⁷ O rio que dá nome à obra está localizado na região de North Yorkshire, no Reino Unido, onde, no ano de 1941, Virginia Woolf, após diversas tentativas de suicídio e uma grave crise de depressão, enche seu casaco de pedras e afoga-se.

²⁸ Nascida em Londres, em 1882, Virginia Woolf ficou conhecida por, além de suas resenhas literárias e posições feministas, diversos romances, tais quais *Mrs. Dalloway*, *Jacob's Room*, *To the Lighthouse*, *The Years*, *The Waves* entre outros.

²⁹ *Terça-feira. Querido, tenho certeza de que estou ficando louca novamente. Sinto que não podemos passar por outro daqueles tempos terríveis. E não vou me recuperar dessa vez. Começo a escutar vozes e não consigo me concentrar. Portanto, estou fazendo o que me parece ser o melhor a ser feito. Você me proporcionou a maior felicidade possível. Você esteve presente como nenhum outro. Não creio que duas pessoas possam ser felizes convivendo com esta doença terrível. Não posso mais lutar. Sei que estou arruinando a sua vida, e que, sem mim, você poderá trabalhar. E você vai conseguir, eu sei. Você vê, não consigo sequer escrever. Nem ler. Enfim, o que quero dizer é que é a você que eu devo toda minha felicidade. Você foi inteiramente paciente comigo e incrivelmente bom. Eu queria dizer isto – todos sabem. Se alguém pudesse me salvar, este alguém seria você. Tudo se foi para mim, mas o que ficará é a certeza da sua bondade. Não posso atrapalhar sua vida. Não mais. Não acredito que duas pessoas poderiam ter sido tão felizes quanto nós fomos. V. (ibidem, tradução livre nossa)*

Excertos do bilhete transcrito acima compõem o texto utilizado em *River Ouse*, peça caracterizada, principalmente, pelas partes vocais e as realizadas pelo violoncelo, que dialogam aludindo, respectivamente, Virginia e Leonard no momento em que a escritora lança ao papel suas últimas linhas, enquanto, numa fusão temporal entre passado, presente e futuro, seu marido, ao ler suas derradeiras palavras, compreende o que aconteceu, está acontecendo e para acontecer.

Cabe, a seguir, uma análise da obra.

The image shows a musical score for five instruments: Flute, Oboe, Cello, Soprano, and Vibraphone. The score is in 7/4 time and includes a tempo marking of quarter note = 65. The Cello part begins with a melodic line marked *mp*. The Soprano part has a vocal line with a 'u' vowel mark. The Vibraphone part has a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic. The Flute and Oboe parts have rests in the first two measures and enter in the third measure with a *p* dynamic.

Figura 1: Rebel, Diogo. *River Ouse* [excerto]. (2013, p. 1)

A primeira seção de *River Ouse* tem início com uma pequena frase de quatro notas – que servirá como material temático para o desenvolvimento harmônico e melódico de toda a peça – apresentada pelo violoncelo. A melodia, em andamento lento e intervalos sucessivos de segunda menor ascendente, quinta justa ascendente e segunda menor descendente, teve como pressuposto – em minha concepção *poiética*³⁰ – provocar no ouvinte a sensação de desconforto, a impressão de que algo está *errado*, fora da normalidade, uma espécie de tensão inicial que traz à atenção algo desagradável que acaba de acontecer: é quando Leonard Woolf tem em suas mãos a pequena carta escrita por sua esposa.

³⁰ Entendo o fato de que *poiesis* (concepção criativa) e *práxis* (sua realização) nem sempre são entendidas, pelos interlocutores, da mesma forma, de maneira unânime. Logo, apenas estou, aqui, relatando alguns dos procedimentos e mecanismos que atravessaram (e atravessam) meus processos criativos como compositor.

Em resposta ao tema apresentado pelo violoncelo, o vibrafone desenha uma melodia bastante semelhante, com uma pequena variação, não de direção, mas intervalar: segunda menor ascendente, sexta maior ascendente e terça menor descendente [comp.2]. O violoncelo executa mais uma vez sua frase inicial, porém, agora subtraindo tempos em cada uma das quatro notas. A partir daí, flauta e oboé se apresentam por meio de pequenos contrapontos, curtas e pontuais intervenções, deixando espaço para o surgimento da voz, em vocalises, que desenvolve seu discurso paralelamente ao do violoncelo [comp.3-6].

Figura 2: Rebel, Diogo. *River Ouse* [excerto]. (2013, p. 1)

O texto poético aparece no compasso 7, quando a textura torna-se um pouco mais densa, com acordes que vão sendo construídos formando clusters e culminam, após uma melodia em quiálteras realizada por flauta e vibrafone, em oitavas, num acorde de terça menor e quinta diminuta [comp.8], e, posteriormente, num acorde menor com quarta justa acrescentada e quinta omitida [comp.9]. Mais uma vez, flauta, oboé e vibrafone silenciam para o diálogo entre voz e violoncelo [comp.10-12]: uma sequência de acordes realizada pelo violoncelo dá suporte harmônico ao texto sussurrado pela soprano: “*I feel certain that I am going mad again.*”³¹

³¹ “Tenho certeza de que estou ficando louca novamente.” (Tradução nossa)

8 **a tempo**

Fl. *f*

Ob. *f*

Vc. *f* *mf cantabile* *mp* *mp espress.* *mf*

S. *mf* *mf* *mp* *mf*

Vib. *f* *mf*

mad! a... I feel cer tain that I am going mad again. I feel, I feel.

Figura 3: Rebel, Diogo. *River Ouse* [excerto]. (2013, p. 2)

Unindo-se ao violoncelo no papel de completar os acordes, após três compassos em pausa, voltam à cena flauta, oboé e vibrafone, mas com pouco movimento rítmico e melódico, dando, mais uma vez, espaço para o desenvolvimento da melodia realizada pela voz [comp.13-16]. Na *anacruse* do compasso 17, uma sequência dramática tem início, quando o texto³² e a expressiva melodia realizada pela voz são reforçados pelo uníssonos do vibrafone, enquanto o violoncelo realiza um *ostinato* harmônico em cordas duplas, e flauta e oboé contrapontos rítmicos que deslocam a métrica em questão causando a sensação de *afrouxamento* nas barras de compasso tradicionais.

13

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Vc. *mf* *f* *ff*

S. *f* *mf* *ff*

Vib. *mf* *f* *ff*

I feel we _____ can't. I feel we _____ can't. We _____ can't

Figura 4: Rebel, Diogo. *River Ouse* [excerto]. (2013, p. 2)

³² “We can't go through another of those terrible times.” (“Sinto que não podemos passar por outro daqueles tempos terríveis.” (Tradução nossa))

As fermatas no compasso 23 representam *pausas* suspensivas, congelamento, como um momento para reflexão; nos compassos seguintes [24-30] o texto apresentado pela voz, num solo *rubato*, justifica, para a escritora (protagonista), o ato de cometer suicídio, pois tem, de fato, a certeza de estar ficando louca: “*I begin to hear voices, and I can’t concentrate.*”³³ As vozes que Virginia começa a escutar são, aqui, representadas por oboé (numa frase descendente com quatro notas em intervalos de segunda menor, quinta diminuta e segunda menor, resultando num multifônico³⁴ a partir da última) e violoncelo (com uma única nota em *sul ponticello*), além do retorno do oboé [comp.28-30], agora em uníssono com a voz. A nota *fá sustenido* [comp.30] – uníssono entre flauta e vibrafone, que não participavam da *esquizofrenia* representada nos compassos anteriores – representa o estalido, o despertar de um transe vivido pela escritora; agora um momento de consciência, porém de tristeza e desalento – notam-se tais características nas palavras que se seguem: “*I feel, I feel we can’t, I...*”³⁵ [comp.31- 33].

The musical score for measures 23-33 of *River Ouse* is presented in a multi-staff format. The top staff is for Flute (Fl.), followed by Oboe (Ob.), Violoncello (Vc.), Soprano (S.), and Vibraphone (Vib.). The tempo markings are 'meno mosso tempo rubato' (measures 23-27), 'rit.' (measures 28-30), and 'a tempo' (measures 31-33). The key signature is one flat (B-flat). The time signature starts in 6/8, changes to 3/4 at measure 24, 5/4 at measure 28, and 4/4 at measure 31. The vocal line (Soprano) has lyrics: 'I be gin ___ to hear voi ces, and I can't con cen trate. a ___'. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *subito pp* (subito pianissimo). The Oboe part has a *sul pont.* (sul ponticello) marking at measure 31. The Vibraphone part has a *mp* marking at measure 23. The score includes various musical notations such as fermatas, slurs, and accents.

Figura 5-a: Rebel, Diogo. *River Ouse* [excerto]. (2013, p. 3)

³³ “Começo a escutar vozes e não consigo me concentrar.” (Tradução nossa)

³⁴ O multifônico em questão não foi, infelizmente, executado no concerto de estreia (e, conseqüentemente, na gravação-registro da obra).

³⁵ “Sinto que não podemos...” (Tradução nossa)

Figura 5-b: Rebel, Diogo. *River Ouse* [excerto]. (2013, p. 3)

O final desta seção [comp.34-38] dá-se através de três pequenos incisos realizados pela voz com vocalises em uníssono com a flauta, acordes realizados pelo vibrafone e contrapontos por oboé e violoncelo, terminando com uma fermata sobre um acorde perfeito maior com quarta aumentada acrescentada.

Figura 6: Rebel, Diogo. *River Ouse* [excerto]. (2013, p. 3)

A segunda seção, em andamento mais movido e brilhante, é caracterizada pela predominância do *ostinato* enérgico realizado pelo violoncelo, que contrasta timbres intercalando *pizzicato*, *sul ponticello* e posição natural, e representa o momento de aflição, ansiedade, agonia e tribulação em que se encontra Leonard Woolf quando percebe que

nada mais pode fazer por sua esposa. Esta seção começa, como na primeira, com um solo de violoncelo [comp.39]. O motivo melódico é composto por quatro notas com intervalos sucessivos de segunda menor ascendente, quarta aumentada ascendente e segunda menor descendente.

O vibrafone, durante toda a seção, realiza acordes, também formados por segundas menores e *tritonos*, que são tocados em momentos pontuais, com considerável distância entre eles. A flauta, além de melodias em uníssonos com a voz, experimenta efeitos como o *jet whistle* (som do ar percorrendo o corpo do instrumento) [comp.44-45, 53, 66-67, 89-90] e frases onde o instrumentista deve cantar, simultaneamente, as notas que toca em seu instrumento [comp.63-65]. O oboé, por toda seção, dialoga diretamente com o violoncelo através de melodias curtas e ágeis em região médio-grave, além de, como a flauta, reforçar em uníssonos algumas frases realizadas pela voz. Esta última tem, aqui, nesta seção, seu momento mais complexo para a intérprete, em se tratando de ritmo, melodia e técnicas estendidas.

The image shows a musical score for the piece 'River Ouse' by Diogo Rebel, measures 42 to 50. The score is arranged in five systems, each containing staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violoncello (Vc.), Soprano (S.), and Vibraphone (Vib.).

- Measure 42:** Flute has a 'jet whistle' effect. Oboe and Violoncello play a rhythmic pattern. Soprano has a vocal line starting with 'tss'. Vibraphone plays chords.
- Measure 43:** Flute has a 'jet whistle' effect. Oboe and Violoncello continue. Soprano has a vocal line starting with 'o'. Vibraphone plays chords.
- Measure 44:** Flute has a 'jet whistle' effect. Oboe and Violoncello continue. Soprano has a vocal line starting with 'a'. Vibraphone plays chords.
- Measure 45:** Flute has a 'jet whistle' effect. Oboe and Violoncello continue. Soprano has a vocal line starting with 'a'. Vibraphone plays chords.
- Measure 46:** Flute has a 'jet whistle' effect. Oboe and Violoncello continue. Soprano has a vocal line starting with 'a'. Vibraphone plays chords.
- Measure 47:** Flute has a 'jet whistle' effect. Oboe and Violoncello continue. Soprano has a vocal line starting with 'a'. Vibraphone plays chords.
- Measure 48:** Flute has a 'jet whistle' effect. Oboe and Violoncello continue. Soprano has a vocal line starting with 'a'. Vibraphone plays chords.
- Measure 49:** Flute has a 'jet whistle' effect. Oboe and Violoncello continue. Soprano has a vocal line starting with 'a'. Vibraphone plays chords.
- Measure 50:** Flute has a 'jet whistle' effect. Oboe and Violoncello continue. Soprano has a vocal line starting with 'a'. Vibraphone plays chords.

Figura 7-a: Rebel, Diogo. *River Ouse* [excerto]. (2013, p. 4)

The musical score consists of five staves. The Flute (Fl.) part starts with a dynamic of *f* and includes a *mp* section. The Oboe (Ob.) part also starts with *f* and includes *mp* and *mf* sections. The Violoncello (Vc.) part includes markings for *sul pont.*, *ord.*, and *pizz.*, with dynamics *f* and *mf*. The Soprano (S.) part includes the lyrics 'a a' and 'I be gin to hear voi ces.' with dynamics *f* and *mf espress.*. The Vibraphone (Vib.) part provides harmonic support with chords.

Figura 7-b: Rebel, Diogo. *River Ouse* [excerto]. (2013, p. 4)

Como dito anteriormente, a importância dada ao violoncelo – que representa, em *River Ouse*, Leonardo Woolf – nesta seção é evidente, porém, a figura da escritora Virginia Woolf – representada pela voz – é bastante relevante: aqui ela é fruto das elucubrações e devaneios feitos por seu marido durante o momento de crise. Ou seja, entre os compassos 39 e 95 (segunda seção), a efigie da autora da carta, Virginia, percorre os caminhos da mente conturbada de seu marido. O que ela diz ou sugere na música não é, de fato, dito por ela, mas sim sons e imagens geradas pela imaginação do abalado e inseguro Leonard; a grande quantidade de vocalises, efeitos percussivos com a voz e melodias em *sprechgesang* corroboram tal fato.

Mesmo os textos sussurrados são apenas uma vaga lembrança do que Leonard lera há minutos atrás – e não algo real, que pudesse estar acontecendo ao mesmo tempo, no tempo presente, como o recurso estético utilizado na primeira seção da peça. Leonard, neste momento, lembra algumas frases escritas por Virginia: “*I begin to hear voices, and I can’t concentrate.*”, “*I feel we can’t.*”, “*Terrible times!*” e “*And I shan’t recover this time.*”; frases que o levam a pensar no motivo pelo qual sua esposa cometera suicídio.

Figura 8: Rebel, Diogo. *River Ouse* [excerto]. (2013, p. 5)

Uma espécie de *ponte* entre a segunda e a terceira (e última) seção, curta, porém muito clara, acontece nos compassos 94 e 95, quando, mais uma vez, o violoncelo inicia a frase que será completada pelos demais instrumentos, criando uma textura harmônica *suspensiva* que culminará, sob uma fermata, num acorde perfeito maior com quarta aumentada e sétima maior acrescentadas. A última seção começa no compasso 96 com um andamento muito lento, acelerando pouco a pouco até o compasso 98. A textura aqui presente ofusca e obscurece, propositalmente, o texto sussurrado pela soprano: “*If anybody could have saved me...*”³⁶, que termina a frase (o texto poético) voltando a cantar

³⁶ “*Se alguém pudesse me salvar...*” (Tradução nossa)

de forma *ordinária*, como se imergisse de tal ofuscamento: “... *it would have been you.*”³⁷.

The musical score for *River Ouse* (measures 89-96) is presented in a standard orchestral layout. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violoncello (Vc.), Soprano (S.), and Vibraphone (Vib.). The score is in 3/4 time and includes various dynamic markings and performance instructions. The vocal line includes the lyrics: "If anybody could have saved me it would have been you. Everything has".

Figura 9: Rebel, Diogo. *River Ouse* [excerto]. (2013, p. 6)

No compasso 98, a flauta traz, novamente, com pequenas variações rítmicas, o tema apresentado pela voz no compasso 24, cujo texto inicial (“*I begin to hear voices, and I can’t concentrate*”) contrasta, agora, com o atual: “*Everything has gone from me but the certainty of your goodness.*”³⁸ Neste instante, texto, harmonia e melodia evidenciam, em *River Ouse*, o primeiro e único momento de *paz* e, de certa forma, conforto para ambas as personagens – o respeito e compreensão por parte de Leonard Woolf e a entrega consciente de Virginia.

³⁷ “... *este alguém seria você.*” (Tradução nossa)

³⁸ “*Tudo se foi para mim, mas o que ficará é a certeza da sua bondade.*” (Tradução nossa)

A partir do compasso 101, flauta, oboé e violoncelo, com notas longas e compassos inteiros com pouquíssima movimentação rítmica e melódica, geram encadeamentos harmônicos que retratam a *atmosfera* supracitada. Dissonâncias são preparadas e resolvidas de maneira *tradicional*, com retardos e antecipações, trabalhadas tonalmente, enquanto o discurso melódico apresentado pela voz é composto por pequenas frases em graus conjuntos. Do acorde de *lá menor com sétima menor* [comp.101] surgem gradativamente, numa espécie de transmutação harmônica, acordes como *dó maior com quarta aumentada e sétima maior* [comp.102], *sol menor com sétima maior* [comp.102], *si bemol maior com sétima maior* [comp.103], *mi bemol menor com sétima maior e nona maior* [comp.104], no mesmo compasso o acorde anterior com a *sexta menor* resolvendo descendentemente na *quinta justa, dó menor com quarta justa acrescentada e sétima menor* [comp.105], *sol menor com sétima menor* [comp.105], e, finalmente, com a adição do vibrafone no atual contexto harmônico, o suspensivo acorde de *lá maior com quarta aumentada, sexta maior, sétima maior e nona maior* (sobreposição triádica dos acordes *lá maior, si maior e dó sustenido menor*) [comp.106-108]; este é o momento em que a alma da escritora Virginia Woolf ascende aos céus diante dos olhos marejados de seu marido Leonard.

The musical score consists of five staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Oboe (Ob.), the third for Violoncello (Vc.), the fourth for Soprano (S.), and the fifth for Vibraphone (Vib.). The Flute, Oboe, and Violoncello parts feature long notes with dynamic markings (mp, fp, pp) and performance instructions (rit., meno mosso). The Soprano part has lyrics: "go ne from me but the cer tain ty of your". The Vibraphone part has dynamic markings (mp, mf).

Figura 10-a: Rebel, Diogo. *River Ouse* [excerto]. (2013, p. 6)

105 rit.

Fl. *mf* *p* *pp*

Ob. *mf* *p* *pp*

Vc. *mf* *p* *pp*

S. *mp* *mf* *p* *pp*

Vib. *mf* *p* *pp*

goo dness ss

Figura 10-b: Rebel, Diogo. *River Ouse* [excerto]. (2013, p. 7)

Interpretada por jovens estudantes e egressos de Música da UNIRIO³⁹, *River Ouse* teve sua estreia na *Mostra de Atividades Pedagógicas e Artísticas* desta universidade, na sala Alberto Nepomuceno⁴⁰, em 20 de dezembro de 2013.

🔊 Para a ouvir a gravação⁴¹ da peça *River Ouse*:

<https://youtu.be/EKrG8K3nh68>



* * *

³⁹ São eles: Diana Maron (soprano), Miguel Bevilaqua (violoncelo), Carolina Chaves (flauta transversa), Karol Lamblet (oboé) e Lourenço Vasconcellos (vibrafone).

⁴⁰ Localizada no Bloco I do Centro de Letras e Artes do Instituto Villa-Lobos, na UNIRIO, a Sala Alberto Nepomuceno é um espaço para concertos, shows e recitais. Tem lotação para 80 pessoas e palco com dimensões para abrigar grupos de câmara e bandas com formações diversas.

⁴¹ Gravação-registro realizada ao vivo durante a estreia da referida peça.

O papel colaborativo do intérprete para a criação da obra

Após minha iniciativa com *River Ouse* – primeira peça de caráter cênico, concebida para um grupo de universitários, que ousei escrever –, passei a conviver e a me envolver profunda e regularmente com artistas em formação – sejam eles estudantes, recém-formados ou *apenas* entusiastas –; o que considero algo, de fato, desafiador, mas extraordinariamente instigante. O fascínio, a paixão, o empenho e a dedicação desses *jovens*⁴² intérpretes têm me tocado e estimulado tão profundamente que sempre que sou convidado a trabalhar em um novo projeto, vibro, absorto, quando me deparo com um grupo de cantores, instrumentistas e atores, em grande parte ou totalmente, formado por tais artistas.

Como já comentei, ao observar espetáculos nos quais Música e Teatro dialogam e contracenam, tenho notado que, a respeito do intérprete em desenvolvimento, são requeridas, cada vez mais, além do canto e da atuação cênica, performances múltiplas que incluam a execução de instrumentos musicais, dança e diversas outras expressões e manifestações do corpo do artista. Entretanto, ao acompanhar, formal e informalmente, os processos de criação de montagens cênico-musicais, ouvindo artistas⁴³ e examinando suas ações e experiências particulares, pude perceber que, durante parte das produções profissionais, não tantos são os momentos de *liberdade* em que o *performer* é convidado a colaborar de forma direta fora do seu campo principal de atuação, desde a concepção da obra, durante as leituras do texto, práticas experimentais, jogos de improvisação, exercícios de corpo e voz, à estreia; ali, em geral, as ações do intérprete tendem a ser coordenadas e dirigidas por, basicamente, dois agentes: o diretor cênico e o diretor musical. Felizmente, contudo, palpites, sugestões, intervenções e proposições feitas por atores, cantores, bailarinos e instrumentistas – ou até mesmo por profissionais que compõem a equipe técnica de produção, como figurinistas, cenógrafos, visagistas, iluminadores, entre outros – têm, pouco a pouco, despontado.

Entendo que, em síntese, cabe ao diretor cênico e ao diretor musical, respectivamente, orientar os agentes da performance cênica e cuidar para que a música

⁴² O adjetivo, aqui, refere-se àqueles que ainda não alcançaram seu *pleno* desenvolvimento no campo artístico ao qual se propõem dedicar, e não àqueles com pouca idade, que se encontram na juventude, na tenra idade.

⁴³ Em depoimento informal, foram ouvidos, entre 2021 e 2024, quatorze artistas, entre profissionais e amadores, residentes nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, que, em sua trajetória, têm trabalhado em espetáculos onde as interfaces entre Música e Teatro são patentes.

seja realizada com apuro e esmero, todavia, acredito que, como de praxe em montagens realizadas por companhias de *teatro amador*, quaisquer questões apontadas pelos intérpretes (responsáveis pela realização da obra no palco, em cena) durante os processos de montagem de um espetáculo devem ser consideradas. A respeito do que chamamos *teatro amador*, cabe uma breve digressão.

Segundo a pesquisadora francesa Marie Madeleine Mervan-Roux, a partir de um decreto⁴⁴ emitido no ano de 1953, na França, em que formulava-se e definia-se juridicamente as profissões ligadas ao espetáculo, “[...] a palavra ‘amador’, que até então era um substantivo – soberbo e elogioso (denotando ‘aquele que aprecia uma arte e, eventualmente, a pratica’) –, [...] se tornou um adjetivo, sinônimo de não-profissional.” (Mervan-Roux, 2012, p. 125) Tido como uma forma menor, uma rele cópia do Teatro profissional, a prática plenamente difundida do fazer teatral de forma livre e espontânea, passou a ser, então, definida negativamente, e é fato que, há tempos, a palavra *amadorismo* – sobretudo em arte – tem sido utilizada de forma pejorativa, como uma atividade menor, exercida por pessoas sem preparo técnico e qualquer educação formal. Em seu artigo *Do amor à profissão: Teatro Amador como Pedagogia Cultural*, Taís Ferreira, todavia, sustenta a hipótese de que, durante todo o século XX, especialmente no Brasil, boa parte da pesquisa e experiências com novas linguagens estéticas no campo das artes dramáticas esteve ligada aos movimentos amadores. Para ela,

[...] graças ao amadorismo vivo, ativo e sadio dos estudantes, de grupos ligados aos movimentos sindicais e das altas classes burguesas, as primeiras tentativas de profissionalização de um dito “teatro sério” fizeram-se possíveis em empreendimentos como o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro Oficina, o Teatro de Arena e o Teatro de Equipe. E foi graças à “escola” que o teatro amador e estudantil propiciou a estes jovens que se pode construir uma produção teatral no Brasil que se diferenciasse das comédias de costume (levadas à cena por atores míticos e suas companhias) e dos grandiosos espetáculos do teatro de revista. (Ferreira, 2014, p. 91)

⁴⁴ Acerca do referido decreto, tal autora afirma que foi elaborado em um contexto em que, na França, as profissões do espetáculo estavam se organizando. “Elas se redefiniram pela diferença, ou até mesmo pela oposição, às práticas dos amadores, em plena efervescência na época. [...] Os redatores do decreto de 1953, que aspiravam aprimorar e apoiar essa atividade, como o faziam as associações de educação popular, contribuíram, na realidade, para sua desvalorização, mantendo somente o critério econômico para defini-lo; nesse texto o que caracteriza de fato o grupo amador juridicamente é que ele não é remunerado.” (Mervan-Roux, 2012, p. 125-126)

Retomando nossa reflexão acerca do papel colaborativo do artista de palco nas interfaces entre Música e Teatro, considerando “[...] o processo de trabalho do ator como um processo de *composição* [...]” (Bonfitto, 2011, p. 141), concordo com Daniel Serale quando, este, afirma que “[...] estimulado, o intérprete encontra, racional, ou mais frequentemente, instintivamente, novas soluções, as quais ampliam as suas limitações pessoais” (Serale, 2012, p. 109), e defendendo, ainda, a ideia de que boa parte desse processo deve estar fundamentada nas concepções e perspectivas do *intérprete-criador*, nas quais, como declaram Barbara Biscaro e Fernando Bresolin,

[...] a subjetividade e a experiência do *performer* em cena são consideradas fatores principais e únicos: as experiências físicas, emocionais e técnicas do *performer* influenciam diretamente a construção da dramaturgia, na qual cada pessoa envolvida no processo é igualmente criador e intérprete dos próprios materiais. (Biscaro; Bresolin, 2015, p. 149)

Logo, para que um projeto cênico-musical seja bem-sucedido, apoio-me na máxima defendida por Livio Tragtenberg (1991, p. 77) em que, de forma análoga, alega que o arquétipo de um mundo industrial mecânico, “[...] onde cada um é treinado para uma determinada profissão, função, e que nos transforma numa peça de uma máquina maior, abandonando-nos da totalidade, da mobilidade e da mutabilidade [...]”, deve ser posto de lado.

Em suma, a *liberdade*, nas diversas e mais distintas esferas, comum em espetáculos amadores, tem sido, cada vez mais, dada aos artistas profissionais a fim de que, a partir de suas experiências pessoais – individuais ou coletivas –, considerando que “[...] ao *performer*, compete uma responsabilidade interpretativa que se situa no terreno da intencionalidade [...]” (Mendes, 2010, p. 25), possam contribuir com sugestões, comentários e proposições que irão interferir significativamente no resultado do produto artístico que se pretende *entregar* ao público, deixando de ser, esse artista, “[...] somente uma peça da engrenagem que constitui a obra, [superando, desta forma,] a condição de *consumidor de técnicas* de interpretação.” (Bonfitto, 2011, p. 142, grifos do autor) Assim, citando mais uma vez Daniel Serale (2012, p. 109), como “[...] só podemos criar a partir de nossas identidades e subjetividades [...], inevitavelmente, emergirá, na performance, o rosto biográfico de cada músico [...], de cada ator, de cada artista.

Durante o processo de construção de um espetáculo, questões relacionadas à adequação do intérprete à *personagem* a partir de jogos, improvisações, leituras, atuações,

efeitos sonoros e visuais, bem como sonoplastia e ambiência através de experimentações vocais e corporais, e até mesmo possíveis adaptações e modificações no texto original, musical e/ou poético, são alguns dos campos nos quais a atuação colaborativa pode fazer-se presente e que conferem aos artistas de palco, profissionais ou estudantes, tamanha responsabilidade e protagonismo que podemos considerá-los coautores da obra.

* * *

A polifonia cênica e o cuidado dramatúrgico presentes na prática artística de Ernani Maletta, bem como as características inerentes ao *multi-performer* de espetáculos cênico-musicais, têm-se manifestado, há alguns anos, em meu trabalho inventivo – seja na universidade ou fora dela. Ao escrever música para cena, propondo e sugerindo aos músicos-atores-colaboradores jogos e exercícios vocais/corporais⁴⁵ criados, desenvolvidos e adaptados especialmente para o grupo, o repertório e o projeto no qual estou trabalhando no momento, tendo em mente a sonoridade desejada para as propostas estéticas de cada espetáculo⁴⁶, tenho, sistematicamente, levado em consideração a percepção, compreensão, incorporação e apropriação dos conceitos que norteiam as diversas formas de manifestação artística por parte do chamado *artista multiperceptivo*, além dos discursos composicionais que extrapolam o campo sonoro, dialogando com a *palavra* (Literatura), a *imagem* (Artes Visuais) e o *movimento* (Dança).

Em minha concepção, um compositor, ao trabalhar em espetáculos cênico-musicais, não deve, meramente, *musicar* (ou compor música para) trechos ou partes de um espetáculo, e, em meus processos criativos, no que diz respeito à função do compositor de Teatro, portanto, tenho buscado uma riqueza imaginativa que pretende ir além do senso comum; é isso o que procurarei demonstrar nos próximos capítulos deste trabalho.

À frente de um grupo formado por artistas-universitários (neste caso, músicos, e não atores), minha primeira experiência com Música e Teatro, de fato, deu-se entre os anos de 2014 e 2015, durante o período que compreendeu a criação, montagem e

⁴⁵ Como outrora mencionado, alguns desses jogos e exercícios constam no Apêndice A deste trabalho.

⁴⁶ Um exemplo pode ser apreciado na página 127 (Figura 35), no capítulo 3 desta tese.

realização de nossa versão cênica-musical para o espetáculo *O Grande Circo Místico*. É sobre os processos de criação que envolveram a referida montagem que falarei a seguir.

* * *

- CAPÍTULO 2 -

**PROCEDIMENTOS CÊNICOS EM ESPETÁCULOS MUSICAIS:
O CORO CÊNICO DA UCAM EM *O GRANDE CIRCO MÍSTICO***

Minha carreira como docente teve início em 2012, ano em que fui convidado a assumir as disciplinas de Harmonia e Arranjo do curso de Licenciatura em Música da Universidade Candido Mendes (UCAM), na cidade de Nova Friburgo, região serrana do estado do Rio de Janeiro. Apesar do trabalho direcionado à análise, linguagem e estruturação musical, devido a minha experiência e entusiasmo como corista e regente, sobretudo ao participar, regularmente, de eventos, cursos e festivais de música vocal pelo Brasil, Argentina, México, Suécia e Suíça, recebi uma proposta, dois anos após o meu ingresso na referida universidade, para trabalhar na direção do então Coro de Câmara da UCAM.

Aceitei, prontamente, o desafio e, apoiando-me na máxima defendida por Cristina Moura de Camargo – quando, acerca do repertório, da escolha das canções, afirma ser “[...] uma das partes fundamentais da força motriz que alimenta e gera energia para a manutenção de um determinado grupo [...]” (Camargo, 2010, p. 10) –, dei início ao estimulante processo de seleção das obras que seriam trabalhadas: em sua maioria, peças *a cappella* de diferentes estilos, épocas e períodos da história da música *ocidental*⁴⁷.

Mesmo notando o interesse e a dedicação dos alunos inscritos no projeto que se iniciava, com o tempo, comecei a buscar algo diferente do que, no decorrer do curso de graduação em Música, tal universidade costumava oferecer, semestralmente, a seus alunos: muitas atividades relacionadas ao canto coral tradicional. Foi quando, em agosto de 2014, tive a ideia de produzir um espetáculo cênico-musical temático, no qual, além do trabalho vocal, nossos cantores pudessem experimentar, ainda que de maneira despreziosa, informal, leve e agradável, elementos do Teatro. A proposta em

⁴⁷ Em consonância com o que aponta Daniel Lemos Cerqueira, utilizarei, neste trabalho, o termo *ocidental* em destaque “[...] por falta de uma denominação mais apropriada para se referir à herança cultural de origem europeia, uma vez que: a) este termo é conflituoso com sua denotação geográfica; b) existem diversas culturais não-europeias na região Ocidental do globo terrestre; e c) a própria cultura de natureza identitária europeia já não está mais restrita somente ao continente europeu.” (Cerqueira, 2021, p. 30)

transformar o então Coro de Câmara em um coro cênico⁴⁸ foi apresentada ao coordenador do curso de Licenciatura em Música, professor Francisco Fernandes Filho, e, posteriormente, ao diretor do *campus* Nova Friburgo, professor Roosevelt Concy. A aprovação foi imediata.

Por se tratar de um projeto de extensão em Música – algo, até então, ousado e inovador para a Universidade Candido Mendes, *campus* Nova Friburgo –, antes de convidar o grupo de cantores que participaria da empreitada, pensei no tema do espetáculo que iríamos montar. Cogitei a produção de um show musical dramatizado em homenagem aos *Novos Baianos*⁴⁹, passei pelo *Clube da Esquina*⁵⁰, voltei à Bahia com os *Doces Bárbaros*⁵¹ e, finalmente, cheguei à parceria entre Edu Lobo e Chico Buarque: *O Grande Circo Místico*.

O Grande Circo Místico

Em entrevista concedida ao programa *O Som do Vinil*, produzido pela Samba Filmes e exibido pelo Canal Brasil com apresentação de Charles Gavin, o diretor, dramaturgo, artista plástico, roteirista, figurinista e cenógrafo Naum Alves de Souza (2019, n.p) conta que conheceu o compositor Edu Lobo durante uma viagem à Curitiba, a fim de desenhar os cenários e figurinos do balé *Jogos de Dança*⁵². Na ocasião, Edu teria indagado a Naum sobre ideias para um futuro projeto, comissionado, também, pelo Balé Teatro Guaíra, no que Naum prontamente respondera: “*__Tenho! O Grande Circo Místico!*”. Ele conta que, ao receber de uma amiga, como presente de aniversário, uma almofada com alguns versos do poema *O Grande Circo Místico*⁵³ – escrito por Jorge de

⁴⁸ Para um aprofundamento acerca das origens e transformações do que se conhece como *coro cênico*, recomendo a leitura dos trabalhos de Reynaldo Puebla (2017), Lucile Horn (2014), Patrícia Costa (2009), Samuel Kerr (2006) e Sérgio Alberto de Oliveira (1999), referenciados na bibliografia desta tese.

⁴⁹ Grupo musical formado em 1969 por Moraes Moreira, Luiz Galvão, Baby Consuelo, Paulinho Boca de Cantor e Pepeu Gomes.

⁵⁰ Movimento musical de vanguarda, resultado do encontro, em Belo Horizonte/MG em meados da década de 1960, entre Milton Nascimento, Fernando Brant, Lô Borges, Márcio Borges, Wagner Tiso, Beto Guedes, Ronaldo Bastos, Toninho Horta, Tavinho Moura e outros artistas.

⁵¹ Grupo musical formado em 1976 por Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil e Gal Costa – após suas já consolidadas carreiras – que, nas palavras de Wisnik (1982, p. 124) transitava “[...] entre a simplicidade, o humor e a apaixonada entrega ao acontecimento”.

⁵² O balé, com música instrumental em seis movimentos, composto por Edu e coreografado pelo coreógrafo norte-americano Clyde Morgan teve sua estreia mundial em 1981.

⁵³ O referido poema (que pode ser lido na íntegra no Anexo I desta tese) foi publicado em 1938 no livro *A túnica Inconsútil*. Segundo pesquisa realizada por Rodrigo Duguay da Hora Pimenta (2005, p. 1-2) e, ainda, Antonio Hohlfeldt (2020, p. 122), citando Deisily de Quadros (2010), Jorge de Lima, ao escrever *O Grande*

Lima⁵⁴ – bordado, ficara apaixonado pela obra do autor. Naum, que até então desconhecia tal obra e autor, pôs-se à procura de outros trabalhos do poeta e romancista alagoano. Tempos depois, a partir do encontro com Edu em *Jogos de Dança*, esboçou uma sequência para balé e mostrou ao compositor que, inspirado pelo poema de Lima, compôs todas as músicas do espetáculo para que, em seguida, seu parceiro Chico Buarque de Hollanda escrevesse as letras⁵⁵.

Tudo começou com uma almofada ganha de uma amiga chamada Grace. Nela estavam escritos alguns versos de “O Grande Circo Místico” de Jorge de Lima. Interessado em conhecer o resto, fui atrás da obra do poeta e não teve jeito, aquele Circo entrou na minha vida. Primeiro fiz muitos desenhos e costurei à mão bonecos inspirados em Oto, Lily Braun, Charlotte, Ludwig, Rudolf, nas gêmeas Marie e Helene etc. Comecei, então, a pensar na possibilidade de transformar o poema em peça teatral, ópera ou mesmo balé. Quando estávamos em Curitiba finalizando “Jogos de Dança” (música de Edu Lobo, coreografia de Clyde Morgan, cenários e figurinos por mim desenhados), Edu perguntou se eu tinha alguma ideia para um novo trabalho. O Ballet Guáira estava pedindo uma nova obra. “Eu tenho” – falei na hora – “O Grande Circo Místico!”. Aprovada a ideia, convidamos Chico Buarque para escrever as letras. (Souza *apud* Longman, 2014, p. 68)

Em 17 de março de 1983, sob direção de Emilio de Biasi, com coreografia de Carlos Trinciera, roteiro de Naum Alves de Souza e música de Edu e Chico, o espetáculo realizado pelo Balé Teatro Guáira, que mesclava música, dança, teatro, ópera, poesia e circo, estreou, revelando-se um grande sucesso de público⁵⁶. Sua trilha sonora, registrada em álbum lançado no mesmo ano pela gravadora Som Livre, destacou-se de tal modo que acabou sobrepondo-se, em parte, ao próprio balé, imortalizando-se em clássicos de nossa música popular nas vozes de Milton Nascimento, Zizi Possi, Simone, Tim Maia, Jane Duboc, Gal Costa e Gilberto Gil – além de Edu e Chico –, contando, ainda, com

Circo Místico (composto por uma única estrofe com 45 versos), fora motivado pela história do Circo Nacional Suíço, fundado em 1919, cuja origem encontra-se na história da dinastia Knie, instituída em Innsbruck, Áustria, no ano de 1806 pelo herdeiro da corte e estudante de medicina, Frédéric Knie.

⁵⁴ Poeta e romancista nascido no município de União dos Palmares/AL, Jorge de Lima “[...] praticou, no romance, o regionalismo nordestino, o neonaturalismo e o surrealismo. Na poesia, passou pelo parnasianismo, pelo simbolismo, pelo regionalismo, até se sagrar, por excelência, o poeta do lirismo cristão.” (Quadros, 2010, p. 287)

⁵⁵ Como compositores de música/canções para Dança e Teatro, Edu Lobo e Chico Buarque, pessoalmente, já vinham, à época, de experiências anteriores: Chico em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e a já citada, no capítulo 1 desta tese, *Gota D’água*, de Paulo Pontes; Edu com *Marta Saré*, de Gianfrancesco Guarnieri, e a também citada no capítulo 1 *Arena conta Zumbi*, de Guarnieri e Augusto Boal.

⁵⁶ Apenas entre março e setembro de 1983, apresentando-se em Curitiba, São Paulo, Campinas e Brasília, *O Grande Circo Místico* já havia sido assistido por mais de cem mil espectadores. Excursionando, posteriormente, por Recife, Salvador, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, com recorde nacional de público, o espetáculo, que contava com quarenta e seis bailarinos e dezessete técnicos, viajou, no ano seguinte, a Portugal, no que foi considerado um grande êxito para o Balé Guáira. (Velloso, 2005, p. 46-47)

renomados músicos instrumentistas⁵⁷ sob a direção e regência de Chiquinho de Moraes, responsável pela orquestração das canções e figura fundamental para a realização do projeto.

* * *

O espetáculo *O Grande Circo Místico*, baseado no poema que, a partir da história de amor entre um aristocrata e uma acrobata, retrata a trajetória e a saga da família proprietária do Grande Circo Knieps – segundo Quadros (2010, p. 287) “[...] uma metáfora para a busca da divindade e do absoluto [...]” –, já recebeu muitas adaptações para o teatro, balé, teatro musical e cinema⁵⁸, e, neste ensejo, destaco nosso resgate, após mais de três décadas, de tão icônica obra, realizado pelo Coro Cênico da Universidade Candido Mendes.

Processos e metodologias utilizadas durante a criação do espetáculo

Como uma atividade extracurricular oferecida aos discentes da supracitada universidade pela Coordenação do curso de Licenciatura em Música, durante uma reunião informal realizada no dia 31 de agosto de 2014, o projeto foi apresentado a um grupo de alunos – interessados e curiosos –; ocasião em que pude anunciar a proposta de um novo coro (que dialogasse com a Dança, a Literatura, as Artes Visuais e o Teatro), contar a história d’*O Grande Circo Místico*, ler, para os presentes, o poema homônimo de Jorge de Lima (observando, com curiosidade, a genealogia ali presente⁵⁹), e ouvir, com eles, as

⁵⁷ Cito, entre eles: Cristóvão Bastos e Antônio Adolfo (pianos, teclados e sintetizadores); Nelson Ângelo e Hélio Delmiro (violões e guitarras); Jamil Joanes e Jorge Helder (contrabaixos); Chico Batera, Paschoal Meirelles e Paulo Braga (bateria e percussão); Nivaldo Ornellas e Leo Gandelmann (saxofones); Mauro Senise, José Botelho, Celso Woltzenlogel e Noel Devos (madeiras); Márcio Montarroyos, Jessé Sadoc e Zdenek Svab (metais); Maurício Einhorn (gaita).

⁵⁸ Dentre elas, destaco duas produções realizadas pelo Balé Teatro Guaíra (além da versão original de 1983, a de 2002, sob direção de Luis Arrieta), a versão coral de 1999, apresentada pelo Coral UNIFESP (com direção musical de Eduardo Fernandes e direção cênica de Reynaldo Puebla), a montagem produzida em 2001 pelo coro cênico *Voz&Companhia* (concebida e dirigida por Ernani Maletta), o espetáculo musical de 2014, dirigido por João Fonseca (que, com uma trama inédita, assinada por Newton Moreno e Alessandro Toller, contou, também, com a direção musical de Ernani Maletta), o longa-metragem dirigido pelo cineasta Cacá Diegues (2018) e a recente versão, de 2022, produzida pelo Projeto Broadway de Curitiba, dirigida por Rodrigo Fornos.

⁵⁹ A árvore genealógica do Circo Knieps encontra-se no Anexo II desta tese.

canções compostas, em suas versões originais, para o espetáculo de dança. Ao final daquele dia, ao grupo que acabara de se formar, entreguei as partituras dos primeiros arranjos vocais – ainda rascunhados – que havia escrito: *Na Carreira* e *A história de Lily Braun*.

Para que a nossa versão do aclamado *Circo* embarcasse em uma *viagem segura* – quanto à qualidade técnica e artística que pretendia alcançar com o novo projeto –, convidei a atriz e cantora Aline Peixoto para, junto comigo, conceber as marcações, coreografias e atuar na direção de cena do espetáculo. Com um grupo de alunos composto por dez mulheres e cinco homens⁶⁰ comecei, então, a escrever os demais arranjos (doze, no total) para o coro e uma banda formada por dez instrumentistas⁶¹.

Causando, inicialmente, certa estranheza e até mesmo um evidente desconforto aos estudantes da Licenciatura em Música – considerando o fato de que, para a realização do espetáculo tal qual havia vislumbrado, nossos cantores precisariam, também, atuar – propus, desde o primeiro ensaio, um trabalho que se desenvolveria para além do canto, que não abrangesse apenas o repertório previsto, mas uma investigação acerca do *corpo* de cada cantor e suas diversas possibilidades cênicas e coreográficas. Algumas semanas se passaram e, mesmo com as partes vocais funcionando (com os cantores estudando, individualmente, suas partes, *afinando* e *timbrando*, posteriormente, como um coro) e o trabalho de preparação, percepção e entendimento do corpo seguindo sem contratempos, ocorreu-me que um maior cuidado, atenção e dedicação à voz dos estudantes-artistas, um treinamento específico e direcionado à performance que desejava, seria necessário. Foi quando convidei o professor de canto, preparador vocal, musicoterapeuta e fonoaudiólogo Alfredo Cunha para juntar-se à equipe. Finalmente, *achamos* que o time estava completo (direção musical, direção cênica, preparação vocal, quinze cantores que pudessem atuar e dez instrumentistas), mas foi depois de uma pequena apresentação dentro da programação da extinta *Semana da Música*⁶², no dia 13 de novembro de 2014, no pátio da Universidade Candido Mendes, com apenas cinco músicas⁶³, maquiagens e figurinos improvisados em preto, vermelho e branco e uma coreografia ainda incipiente – o que

⁶⁰ Faço questão de citá-los nominalmente: Allan Gandur, Andreza Ramos, Ane Rafaelle, Bruna Leite, Cherman Barbosa, Filipe Louzada, Hérica Saldanha, Jéssica Monique, Jéssyca Braga, Melissa Moreira, Nabila Trindade, Romulo Cuco, Tatila Krau, Thalita Neto e Thiago Valle.

⁶¹ Além de mim, fizeram parte da banda d’*O Grande Circo Místico* Alesson Monção, Danilo Klem, Gilney Silva, Jhonnatan Santos, José Neto, Lucas Coutinho, Naaman Heckert, Thiago Guzzo e Vitória Gonzaga.

⁶² Semana acadêmica da Universidade Candido Mendes, promovida semestralmente pelo Curso Superior de Música da instituição.

⁶³ A saber: *Opereta do Casamento*, *Valsa dos Clowns*, *Meu Namorado*, *A Bela e a Fera* e *Na Carreira*.

despertou a curiosidade do público presente –, que percebemos a proporção, muito maior do que poderíamos ter imaginado, que o projeto tomaria; foi quando agregamos à equipe um cenógrafo (que seria responsável, também, pelos figurinos), um iluminador, um engenheiro de som, uma diretora de fotografia, uma assessora de imprensa e uma coordenadora executiva⁶⁴.

O evento, pode-se dizer, *abriu as portas* da universidade para a comunidade local; ouvi, mais de uma vez, que, com o Coro Cênico, havíamos realizado, ali, em pouco mais de dois meses, o que nenhum grupo, musical ou não, fizera antes: reunir, no pátio do *campus*, inúmeros estudantes, convidados e pessoas desconhecidas, alheias à instituição (como transeuntes que, no momento de nossa apresentação, passavam pelo local, vendedores de rua, policiais, garis etc.), lotando o espaço. O trabalho apresentado, construído em pouquíssimo tempo, se mostrou, de fato, uma performance sensível, honesta e genuína, e isso, talvez, tenha feito com que a direção da universidade acreditasse no projeto. Ganhamos credibilidade e apoio institucional para seguirmos adiante. Expectativas sobre o espetáculo que desejávamos realizar foram criadas, e, além da direção executiva do *campus*, a pró-reitoria de Coordenação e Expansão e as demais coordenações de curso da Universidade Candido Mendes passaram a cooperar. Cabe citar, ainda, que, além de todo o aporte da universidade, a *STAM Metalúrgica*⁶⁵, tradicional empresa da cidade, associou-se ao grupo, patrocinando e viabilizando a temporada de espetáculos que estrearia no ano seguinte.

Em dezembro de 2014, após a pequena mostra no pátio da UCAM, nosso Coro Cênico apresentou-se, com o mesmo formato – mas, agora, para um público de cerca de 400 pessoas –, no palco do Teatro Municipal de Nova Friburgo durante o festival *Vitrine in Concert UCAM*⁶⁶; foi a partir desse momento que tive a certeza de que o nosso Circo deveria transpor os muros da universidade, expandindo o projeto para além da instituição de ensino.

* * *

⁶⁴ A ficha técnica da produção do espetáculo *O Grande Circo Místico*, realizado pelo Coro Cênico da UCAM, encontra-se no Anexo III desta tese.

⁶⁵ Empresa de Nova Friburgo, a *Stam Metalúrgica* foi fundada em 1971 e é, atualmente, uma das mais conceituadas no ramo do Brasil.

⁶⁶ Evento realizado no fim do ano de 2014 pela Universidade Candido Mendes, reunindo amostras de grupos musicais associados à referida universidade.

Após o sucesso das apresentações promovidas pela Universidade Candido Mendes resolvi intensificar nossos ensaios, buscando, inclusive, horários alternativos para que pudéssemos desempenhar um bom trabalho com os jovens estudantes de Música. Para minha surpresa, o grupo de alunos-cantores, em sua grande maioria, não conhecia a obra musical composta por Edu Lobo e Chico Buarque para o Balé Teatro Guáira – tampouco o poema de Lima –, e, portanto, antes de aprofundar-me nos arranjos corais inéditos, preferi trabalhar, a partir das gravações originais de 1983, algumas particularidades pertinentes às melodias e letras das canções⁶⁷. Enquanto me reunia, semanalmente, na cidade de Niterói/RJ com Aline Peixoto, a fim de planejar, discutir e *desenhar* o que, em breve, materializaria-se na performance cênica que buscávamos para o espetáculo que se construía, ensaiava com os cantores em Nova Friburgo, por cerca de três horas, aos sábados pela manhã.

Com foco na *produtividade* do grupo, planejava, de forma sistemática, nossos ensaios para que pudessem compreender, basicamente, três etapas; nesta ordem: 1) preparação e aquecimento vocal/corporal, 2) exercícios de técnica vocal (nos quais, a cada semana, num primeiro momento, antes do trabalho efetivo com Alfredo Cunha, éramos dirigidos por alunas, integrantes do coro, estudantes de canto), e 3) realização do repertório (ora cantando as melodias em uníssono, ora já experimentando os arranjos que iam sendo criados). Ainda, a fim de estimular e, até mesmo, facilitar o estudo individual dos cantores, elaborei e compartilhei com o grupo, via *e-mail*, o que se costuma chamar *kits de ensaio*⁶⁸. Nessas gravações, a linha melódica correspondente ao respectivo naipe era destacada, enquanto, ao fundo, com um timbre diferente e volume *menor*, o estudante podia ouvir a harmonia gerada pelas demais vozes (incluindo, caso houvesse, a voz solista) e um *click*, realizado por um metrônomo digital, indicando a pulsação média da canção em questão. Considerando o estudo individual dos cantores, em suas casas, durante os ensaios coletivos, aos sábados, buscávamos equilibrar a sonoridade do grupo utilizando recursos de dinâmica, timbre, articulação, entonação, duração, intensidade,

⁶⁷ Tanto a harmonia quanto as levadas rítmicas – além dos demais aspectos imanentes ao arranjo em si e aos processos criativos próprios do arranjador – seriam, posteriormente, observadas, assimiladas e experimentadas pelo grupo.

⁶⁸ Arquivo de áudio para estudo, em que as melodias de cada naipe são reproduzidas separadamente. De acordo com Eldom dos Santos e Sara do Vale (2018, p. 22-23), “[...] um kit de ensaio é uma gravação da voz que o cantor precisa saber individualmente para poder cantar coletivamente no coral. [...] Este recurso não tem o objetivo de substituir os ensaios presenciais, mas contribuir para a otimização do tempo de ensaio coletivo.”

andamento e agógica, além de *efeitos* vocais que pudessem traduzir o que procurávamos com cada arranjo para cada canção.

Após um período de três meses ensaiando os arranjos vocais com o coro, os arranjos de base com a banda⁶⁹ e os possíveis movimentos e marcações cênicas⁷⁰, o roteiro para a apresentação foi, finalmente, concluído⁷¹; os ensaios passariam, então, a ser realizados com a presença dos quinze cantores, dez instrumentistas, Aline Peixoto e Alfredo Cunha.

Lembro que, durante um de nossos ensaios, a visita do cenógrafo e figurinista Léo Libâneo, para conhecer o grupo, expor suas ideias e concepção estética e visual para o espetáculo, apresentando os primeiros croquis⁷² criados para nossa versão d'*O Grande Circo*, gerou, entre o coletivo, muito alvoroço, encanto e grande excitação; os jovens artistas nunca haviam experimentado algo do tipo⁷³. Foi a partir desse encontro que Libâneo desenhou e costurou, sozinho, cada figurino, valorizando e ressaltando a personalidade e as características que cada cantor, enquanto *personagem*, assumiria no espetáculo. A seguir, transcrevo parte do seu depoimento para a elaboração da presente tese de doutorado:

Busquei inspiração para criar as *peças* na imagem de artistas em uma carroça atravessando uma estrada coberta por uma *nuvem* de poeira – o *tom* usado sairia daí, e dei sorte ao encontrar uma espécie de ocre em malha. Todos os figurinos foram confeccionados com esse tecido. Essa decisão me ajudou a dar uniformidade à criação. Usei o livro da professora Marie Louise Nery, *A Evolução da Indumentária*, como fonte de pesquisa e, simplesmente, selecionei vários estilos usados em séculos diferentes, entre XVI e XIX. Os desenhos dos croquis só foram feitos após assistir a uns quatro ensaios – o último, com todos os artistas, foi incrível! Em cada canção eu tentava jogar na *peça* o que *gritava* mais alto na mensagem. Por exemplo: na *Ciranda da Bailarina* a atriz não usava tutu; confeccionei uma calçola de renda, única peça inferior. Em *A História de Lily Braun* tentei buscar sensualidade, etc. Para os pés de todos os artistas foram usados mais de 50 metros de esparadrapo tingidos em azul, amarelo e vermelho, as meias foram cortadas nas pontas dos dedos e nos calcanhares; o efeito ficou bom, a ideia era remeter a algo “mambembe”. Sobre o cenário foram construídos *filtros dos sonhos*⁷⁴ para

⁶⁹ Os primeiros ensaios da banda, sem o coro, aconteceram na sala de ensaios da Orquestra Cândido Mendes, nas dependências da Casa da Música, em Nova Friburgo.

⁷⁰ Tais coreografias só seriam, de fato, estabelecidas a partir da definição do roteiro do espetáculo.

⁷¹ Não houve, por opção, uma dramaturgia roteirizada para nossa versão de *O Grande Circo Místico*. O texto presente no espetáculo consistia em, basicamente, partes do poema de Jorge de Lima declamadas pelo elenco. O Anexo IV traz, na íntegra, o roteiro finalizado em parceria com Aline Peixoto.

⁷² Alguns dos referidos croquis podem ser apreciados no Anexo V desta tese.

⁷³ Como tenho afirmado de forma recorrente neste trabalho, o Teatro, por excelência, traz consigo uma variedade de elementos estéticos, visuais, plásticos, textuais, sonoros e corporais que, muitas vezes, são ignorados por artistas do campo da Música.

⁷⁴ O *filtro dos sonhos* é um artefato tradicional das culturas indígenas norte-americanas, especialmente dos povos *Ojibwa*. Esse *amuleto* consiste em um aro, geralmente de madeira, que sustenta uma teia semelhante a uma teia de aranha, decorada com penas e contas. Originalmente, acreditava-se que o *filtro dos sonhos*

cada artista em cena, e no meio de cada filtro – o público não conseguia ver – a foto dos rostinhos deles. O efeito das cordas formando uma lona de circo é visível nos vídeos capturados na época. (Libâneo, 2023, grifos nossos)

* * *

Pensando nas propostas cênicas – mesmo que ainda incipientes e embrionárias – pretendidas para a realização da nossa versão de *O Grande Circo Místico*, costumávamos, eu e Aline, durante os ensaios do coro, estimular a conexão e interação entre os cantores encorajando-os a *sentirem* e *perceberem* uns aos outros – e, claro, a si mesmos⁷⁵. Tal procedimento é notório ao observarmos a partitura do arranjo da canção *Sobre todas as coisas*⁷⁶, na qual, ao desprezar a indicação métrica – simbolizada pela tradicional fórmula de compasso – (e, com isso, as barras de compasso) e o ritmo das notas escritas na pauta, negando aos cantores, ainda, qualquer movimento ou gesto que pudesse caracterizar algum padrão de regência ou mesmo uma indicação de tempo, pulsação ou andamento correspondente, convidava o grupo a interpretar a singela melodia composta por Edu Lobo, sugerindo, coletivamente, musical, sonora e cenicamente, o *fluxo* da canção.

Sobre todas as coisas

No simbólico e metafórico poema escrito por Jorge de Lima – inspiração para as histórias contadas por Chico Buarque em forma de letra de música –, a partir das trajetórias de cinco personagens femininas⁷⁷, ao mesmo tempo vítimas e agentes da ação, cujas vontades são imperiosamente desautorizadas pelas personagens masculinas, impedindo-as de escolherem seus próprios destinos e, desta forma, vinculando-se à sina das mulheres do Grande Circo Knieps, Antonio Hohlfeldt, em seu artigo *Transmediações do poema “O grande circo místico”*, organiza o referido texto em três diferentes blocos. Segundo o autor, nos dois primeiros

tinha a função de proteger o indivíduo durante o sono, retendo pesadelos na teia e permitindo que os bons sonhos passassem e chegassem até quem dorme, deslizando pelas penas.

⁷⁵ Procedimento comum, corriqueiro, durante a preparação de espetáculos de teatro, contudo, um tanto raro ao longo de ensaios para shows e concertos musicais.

⁷⁶ A partitura completa do referido arranjo encontra-se no anexo VI desta tese.

⁷⁷ São elas: Agnes, Lily Braun e Margarete, culminando com as irmãs Marie e Helène.

[...] vemos a formação da genealogia da família circense: Frederico encontra a equilibrista Agnes e, desafiando a família, casa-se com ela, fundando o Circo Knieps (primeiro bloco); Charlotte, a filha do casamento entre Frederico e Agnes, une-se, por seu lado, a um *clown*, e do casamento nascem Marie e Oto. Oto, por seu lado, desposa Lily Braun, de quem nascerá Margarete. A jovem pretende entrar para um convento, mas é obrigada, pelo pai, que assim repete o comportamento do avô, a permanecer no circo [segundo bloco], o que provocará os acontecimentos subsequentes, de que se ocupa o restante do poema. (Hohlfeldt, 2020, p. 126)

Para Hohlfeldt, a narrativa trivial e objetiva que encontramos nos dois primeiros blocos do poema de Lima – “[...] de que tanto se tem ocupado a imprensa [...]” (Lima, 1997, p. 372) – dá lugar aos eventos relacionados à personagem Margarete, filha de Oto e Lily Braun, proibida por seu pai de deixar o circo e devotar-se à vida eclesiástica. Após tutuar em seu corpo a Via-Sacra do Senhor dos Passos – afastando, com isso, o desejo de seu marido, o trapezista Ludwig – a artista é violentada pelo *boxeur* Rudolf, dando à luz duas meninas: Marie e Helène; de tais episódios e experiências pessoais, entretanto, “[...] muito pouco se tem ocupado a imprensa [...]”⁷⁸ (*ibidem*). Em consonância com Hohlfeldt, Emanuel França de Brito afirma que

Nesse sentido, a divisão [do poema] que se propõe é quanto aos momentos vividos pelos Knieps, a saber: 1) um relato simples da primeira geração da família, que vai até a formação do circo; 2) um relato um pouco mais detalhado até a quarta geração, no qual se tem uma primeira menção ao universo católico ressaltado por Lima, com a tatuagem sacra de Lily Braun; e 3) a maior e mais aprofundada descrição de personagens da dinastia, a partir da qual o leitor vem a conhecer o drama intenso das últimas duas gerações. (De Brito, 2012, p. 48)

É sobre o terceiro bloco do poema limano – especialmente no que se refere ao drama vivido pela tríade Margarete-Ludwig-Rudolf e às gêmeas Marie e Helène – que irei me ater a partir de agora.

Em seu livro *Corpo a Corpo com o Texto na Formação do Leitor Literário*, a pesquisadora e professora da Universidade Federal de Alagoas, Eliana Kefalás (2012, p. 8), alega que “[...] não se pode prescindir da experiência da leitura, do trato com o texto, pois é nesse corpo a corpo com ele que se dá o trânsito de sentidos, fazendo por vezes

⁷⁸ Quanto ao papel da imprensa, ainda que partindo da década de 30 do século XX, é bastante pertinente a reflexão feita por Hohlfeldt quando afirma que “[...] a imprensa, em última análise, precisa da *objetividade* do acontecimento. Certamente aqui há o viés crítico [...] de que a violência contra a mulher e as suas consequências, seja a maternidade, seja a prostituição, caso das personagens, bem como os seus desejos e sonhos, não se convertem em matéria objetiva para a imprensa.” (Hohlfeldt, 2020, p. 126, grifo do autor)

com que a compreensão do mundo seja transgredida, ressignificada.” Apoiando-me na afirmação de Kefalás e considerando o fenômeno da performance cênica e musical uma manifestação artística que emana do texto poético, gerando “[...] no momento de leitura oral, uma conexão entre leitor e texto, chamada por Zumthor de ‘energia propriamente poética’ [...]” (Bueno; Alves, 2014, p. 26), antes de dissertar sobre o conceito estético que idealizei ao escrever o arranjo para *Sobre todas as coisas*, leiamos o trecho do poema que serviu de mote para a canção seguido do texto escrito por Chico Buarque para a música de Edu Lobo⁷⁹:

[...]
 A filha de Lily Braun - a tatuada no ventre,
 quis entrar para um convento,
 mas Oto Frederico Knieps não atendeu,
 e Margarete continuou a dinastia do circo
 de que tanto se tem ocupado a imprensa.
 Então, Margarete tatuou o corpo
 sofrendo muito por amor de Deus,
 pois gravou em sua pele rósea
 a Via-Sacra do Senhor dos Passos.
 E nenhum tigre a ofendeu jamais;
 e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,
 quando ela entrava nua pela jaula adentro,
 chorava como um recém-nascido.
 Seu esposo - o trapezista Ludwig - nunca mais a pôde amar,
 pois as gravuras sagradas afastavam
 a pele dela o desejo dele.
 [...]

(Lima, 1997, p. 372-373)

SOBRE TODAS AS COISAS

Pelo amor de Deus, não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem
 Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém abandonado pelo amor de Deus
 Ao Nosso Senhor, pergunte se Ele produziu nas trevas o esplendor
 Se tudo foi criado - o macho, a fêmea, o bicho, a flor, criado pra adorar o Criador
 E se o Criador inventou a criatura, por favor
 Se do barro fez alguém com tanto amor para amar Nosso Senhor
 Não, Nosso Senhor, não há de ter lançado em movimento terra e céu
 Estrelas percorrendo o firmamento em carrossel pra circular em torno ao Criador
 Ou será que o Deus que criou nosso desejo é tão cruel
 Mostra os vales onde jorra o leite e o mel, e esses vales são de Deus
 Pelo amor de Deus, não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem
 Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém abandonado pelo amor de Deus

(Buarque; Lobo, 1999, p. 165-167)

⁷⁹ Para análise das canções subsequentes, adotaremos, neste trabalho, o mesmo procedimento.



Figura 11: Solo de tenor (Filipe Louzada; personagem Ludwig) em *Sobre todas as coisas*. Espetáculo *O Grande Circo Místico* – Coro Cênico da UCAM. Teatro do Nova Friburgo Country Clube/RJ, 16 de julho de 2015. Fotografia: Lorrany Cruz

A canção *Sobre todas as coisas*, baseada no poema de Jorge de Lima e interpretada no álbum de 1983 por Gilberto Gil (acompanhado, apenas, por seu violão), focaliza o drama de um amor não correspondido fazendo, ao mesmo tempo, referências à religiosidade cristã católica. Nas palavras de Márcio Ronei Cravo Soares,

[...] tanto no poema de Jorge de Lima quanto no texto verbal da canção de Chico Buarque e Edu Lobo, [...] destacamos as referências religiosas, presentes nas duas composições. Situamos esse registro, diremos metafísico, de acordo com o que, em nossa cultura, pode ser reconhecido como estando em conformidade com valores do Cristianismo católico. [...] Queremos pontuar, também, um outro matiz temático presente no poema e na canção citados: o discurso amoroso. Em Edu Lobo e Chico Buarque, cremos em que é possível, a respeito de *Sobre todas as coisas*, vê-la como uma unidade discursiva que trata, justamente, do sentimento de amor. Resumidamente, diremos que as palavras da canção expõem um enunciador insatisfeito com a aparente não correspondência de seu interesse amoroso por um outro que é seu objeto de desejo. No poema de Jorge de Lima, o tema amoroso comparece sempre, por vezes ornado com ingenuidade e pureza sacras [...], por vezes revelando desvãos menos castos, e talvez, por isso mesmo, igualmente ingênuos, da inscrição erótica do amor. (Soares, 2014, p. 104-105)

Ao observar as relações diretas entre o texto verbal escrito por Chico Buarque e o poema de Jorge de Lima, Rodrigo Duguay Pimenta destaca que, “[...] das letras de Chico Buarque [para as canções de *O Grande Circo Místico*], uma das leituras mais

interessantes é a do trapezista Ludwig, na música *Sobre todas as coisas*.” (Da Hora Pimenta, 2005, p. 4) Para o autor, a partir do dilema do amor não correspondido entre o trapezista e sua mulher – em que Margarete é questionada acerca do “[...] pecado presente em não aceitar sua condição de esposa.” (*ibid.*, p. 10) –, “Chico Buarque desenvolve toda uma narrativa sobre um homem amargurado com sua condição.”⁸⁰ (*ibid.*, p. 4). Mesmo que tenha considerado, ao escrever o arranjo para *Sobre todas as coisas*, o eu-lírico masculino da canção, minha perspectiva enfoca a figura de Margarete, a esposa do trapezista, com quem, no poema limano, segundo Ceci Baptista Mariani (2015, p. 201), inicia-se o “[...] itinerário de amor a Deus que tem no centro a conformação com o Cristo em sua paixão; impedida pelo pai de ir para o convento e inflamada pelo desejo de Deus, Margarete grava no corpo a Via-Sacra do Senhor dos Passos.” Tais gravuras sagradas a protegem de feras como o leão Nero – fazendo referência ao inescrupuloso imperador romano – que, “[...] ao chorar diante da tatuagem de Margarete, afirma o poder da fé em algo maior que não é compreendido, algo mais forte que o mais poderoso dos seres humanos.” (Quadros, 2010, p. 289)

Refletindo acerca do caráter religioso apontado por Soares, Da Hora Pimenta, Mariani e Quadros, ratificado pelo fato de que, no período em que escreveu o poema que inspirou as canções compostas por Edu Lobo e Chico Buarque, Jorge de Lima havia, há poucos anos (1936), se convertido ao catolicismo, “[...] incorporando-o à sua poesia e transformando-o num trampolim para a conquista da surrealidade [...]” (Farias, 2003, p. 123) – fato que incute aspectos místicos da religiosidade cristã à sua produção literária, à época, e onde “[...] o sobrenatural confunde-se com o surreal [...]” (*ibidem*) –, pretendi, com meu arranjo, alvitrar uma sonoridade que aludisse ao cantochão (um canto medieval em uníssono e monofônico tradicionalmente empregado em liturgias cristãs); o que pode ser evidenciado logo no início da performance, onde, sobre um *pedal* (ou *base harmônica*) com timbre de cordas, a melodia modal da primeira seção da canção é executada (Figura 12). Como, histórica e caracteristicamente, os ritmos do cantochão são irregulares, com melodias que, de acordo com as acentuações das palavras, fluem de forma livre e com suavidade, optei por não escrever as hastes sobre (e sob) as notas no pentagrama, deixando, como já mencionei, os cantores livres para sugerirem as divisões rítmicas que, considerando o conceito do arranjo, julgassem eloquentes.

⁸⁰ No poema de Lima destaco: “Seu esposo - o trapezista Ludwig - nunca mais a pôde amar, pois as gravuras sagradas afastavam a pele dela o desejo dele” (Lima, 1997, p. 373).

A1

Ad libitum Tempo rubato

Sopranos
Contraltos

SOLO (LUDWIG)

Tenores
Baritones

Pe - lo/a - mor de Deus, não vê que/is - so/é pe - ca - do des - pre -

Cordas

Figura 12: Rebel, Diogo. *Sobre todas as coisas*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 1)

Como curiosidade, cabe comentar que, após a leitura do texto verbal da canção (escrito por Chico Buarque, inspirado pelo poema de Jorge de Lima), refletindo sobre os aspectos religiosos ali evidenciados, a ideia para a concepção do arranjo partiu de uma experiência pitoresca que vivenciei durante uma manhã de sol em que dois vizinhos aparavam a grama de seus jardins. Explico: durante o trabalho dos *jardineiros*, cada aparador, ao ser ligado, emitia um som constante, contínuo e diferente (uma máquina reproduzindo um som mais grave, outra um som mais agudo), gerando, com isso, um intervalo sonoro de uma *quinta justa*; o que me lembrava, a propósito, a peça minimalista do compositor norte-americano La Monte Young, #7, parte da série *Composition 1960*⁸¹ (Figura 13). Como de costume⁸², aproveitei o *pedal* harmônico naturalmente estabelecido pelos aparadores de grama e comecei a improvisar, vocalmente, em *bocca chiusa*, uma melodia qualquer quando, subitamente, o tema de *Sobre todas as coisas* me veio à mente.

⁸¹ Conjunto de peças escritas em 1960 por La Monte Young, no qual o compositor busca enfatizar a performance através de ações extramusicais. A partitura completa da peça de número 7, como mostra a Figura 13, consiste em um pentagrama, uma clave de sol e apenas duas notas (*si* e *fá#*) que deverão ser executadas simultaneamente por quaisquer instrumentos e as infinitas possibilidades de combinação entre eles, em que a única instrução para a execução se resume na frase (tradução nossa) “*A ser realizado durante muito tempo*”.

⁸² O ato de improvisar sobre uma nota (ou acorde) *pedal* não é nenhuma novidade. Durante minhas aulas de Percepção Musical no curso de Licenciatura em Música da Universidade Candido Mendes, em Nova Friburgo, costumava realizar exercícios como esse – utilizando como pedal, inclusive, a citada peça de Young – a fim de trabalhar com os alunos as diversas possibilidades e relações intervalares, produzindo, vocalmente, diferentes tipos de escalas e melodias improvisadas a partir delas.

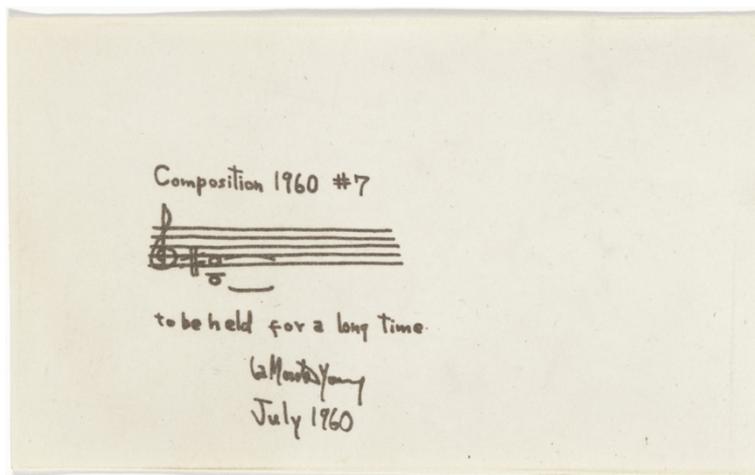


Figura 13 – La Monte Young. *Composition 1960 #7*. 1960
(Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/127629>>. Acesso em: 25 set. 2023)

Originalmente, meu arranjo para *Sobre todas as coisas* fora escrito para coro misto *a cappella*, no entanto, durante os ensaios, percebi que seria necessário inserir, como base, um instrumento musical – neste caso, um teclado com timbre de cordas – que reproduzisse uma ou mais notas longas, ininterruptas (como um *pedal*), a fim de que os cantores pudessem sentir mais segurança e conforto ao executarem a melodia da canção.

Como pudemos observar na Figura 12, o arranjo começa com um solo de tenor gravitando em torno do âmbito modal de *sol eólio* em que, abusando das variações agógicas, expressa o seu canto num estilo *responsorial*⁸³, esperando que, ao final de sua frase, o coro possa, de fato, reagir a ele – e é o que acontece, agora numa nova região: no novo centro modal de *dó eólio*. A resposta do coro feminino, na seção A2 (Figura 14), dá-se através da melodia em bloco a duas vozes – remetendo-nos a uma sonoridade *organal*⁸⁴ – culminando, ao final, numa expansão da harmonia, gerando novos acordes, a quatro vozes (Figura 15).

⁸³ Os responsórios mais antigos remontam ao século XI e são caracterizados pelo canto de um salmo, executado de forma alternada entre um solista (que, normalmente, canta um versículo) e o coro (que canta o refrão – ou o *responso*).

⁸⁴ Datadas do século IX, os *organa* (plural de *organum*) são considerados, no *Ocidente*, os primeiros ensaios polifônicos registrados em música.

A2 **CORO FEMININO**

Ao nos - so Se - nhor, per - gun - te se/E - le pro - du - ziu nas

tre - vas o/es - plen - dor, se tu - do foi cri - a - do/o ma - cho/a

Figura 14: Rebel, Diogo. *Sobre todas as coisas*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 2)

TODOS

fê - mea/o bi - cho/a flor, cri - a - do pra/a - do - rar o cri - a - dor.

fê - mea/o bi - cho/a flor, cri - a - do pra/a - do - rar o cri - a - dor.

Figura 15: Rebel, Diogo. *Sobre todas as coisas*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 2)

Mesmo com uma clara e significativa mudança no material harmônico utilizado durante a seção B1 (Figura 16), as quatro vozes são mantidas, alternando-se em uníssonos e acordes *abertos* – momento em que, aos cantores, durante os ensaios, estimei, sem qualquer regência ou gestos corporais, entretanto, pulsar, vibrar, sentir e respirar juntos, em sintonia e conexão.

B1

E se/o Cri - a - dor, in - ven - tou a cri - a tu - ra por fa - vor, se do bar - ro fez al -
guém com tan - to/a - mor

SOLO (LUDWIG)

pa - ra/a - mar nos - so Se - nhor.

Figura 16: Rebel, Diogo. *Sobre todas as coisas*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 2-3)

Preparando o coro para uma nova seção A (A3), o retorno do solo de tenor (simbolizando a personagem Ludwig) finaliza a seção B1, dando início a uma curta intervenção vocal sem texto (Figura 17). Nesse trecho do arranjo (seção C) – *ponte* entre B1 e A3 –, há uma menção à experiência que, como citei anteriormente, vivenciei ao improvisar vocalmente melodias aleatórias sobre a base sonora que emergia dos aparadores de grama de meus vizinhos. A melodia *mística* vocalizada pela soprano – como num *lamento*, em meu arranjo –, simboliza a desconfortável e embaraçosa relação entre Margarete e Ludwig (“Então, Margarete tatuou o corpo sofrendo muito por amor de Deus, pois gravou em sua pele rósea a Via-Sacra do Senhor dos Passos. [...] Seu esposo – o trapezista Ludwig – nunca mais a pôde amar, pois as gravuras sagradas afastavam a pele dela o desejo dele” (Lima, 1997, p. 373)); o drama do amor não correspondido é representado, aqui, no único trecho da canção em que a melodia apresenta ritmos *definidos*, ainda que em *tempo rubato*.

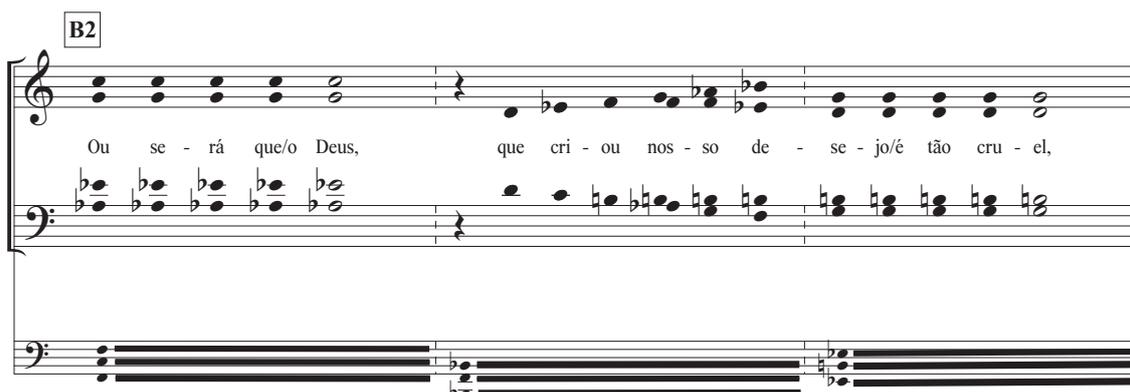
The image shows two staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of common time (C). It is marked 'Tempo rubato'. The melody consists of a series of notes with slurs and accents. Below the treble staff is a bass staff with a key signature of one flat and a common time signature, which is mostly empty with some rests. Below that is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a common time signature, showing a simple harmonic accompaniment. A box labeled 'LAMENTO DE MARGARETE' is placed above the treble staff.

The second staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It is marked 'A3 TODOS'. The melody starts with a measure of rest, followed by a series of notes. Below the treble staff is a bass staff with a key signature of one flat and a common time signature, showing a simple harmonic accompaniment. Below that is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a common time signature, showing a simple harmonic accompaniment. A box labeled 'A3 TODOS' is placed above the treble staff. The lyrics 'Não nos - so Se - nhor, não há de ter lan - ça - do/em mo - vi -' are written below the treble staff.

Figura 17: Rebel, Diogo. *Sobre todas as coisas*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 3)

O coro retorna cantando, agora em uníssono e oitavas (A3), até uma nova seção B (B2), em que, como vemos na Figura 18, um solo de soprano (simbolizando a personagem Margarete), ao final, culmina no momento de declamação poética (D) – voltando ao texto que, no início da canção, é *cantado* pelo tenor solista – conectando, dramaturgicamente, em nossa montagem e concepção do espetáculo, uma cena à outra.

B2



Ou se - rá que/o Deus, que cri - ou nos - so de - se - jo/é tão cru - el,

SOLO (MARGARETE)



mos-tra/os va-les on-de jor-ra/o lei-te/o mel, e/es-ses va-les são de Deus.

D LUDWIG *Texto falado*

"Pelo amor de Deus, não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem. Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém abandonado, pelo amor de Deus..."

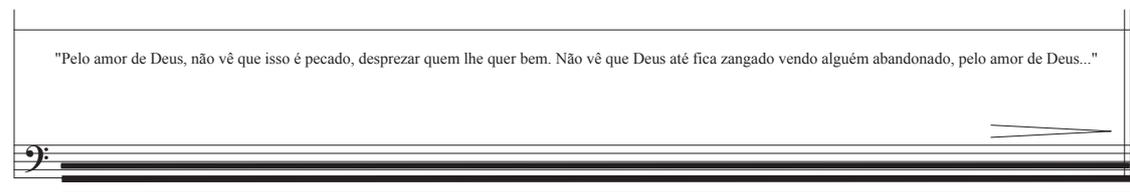


Figura 18: Rebel, Diogo. *Sobre todas as coisas*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 4)

🔊) Para a ouvir a gravação⁸⁵ do arranjo que escrevi para a canção *Sobre todas as coisas*: <https://youtu.be/kzmfj0CPgxs>



⁸⁵ Realizada posteriormente, em 2023, durante o período que compreendeu a escrita da presente tese.

* * *

Já mencionei o fato de que a montagem do espetáculo cênico-musical *O Grande Circo Místico* realizada pelo Coro Cênico da UCAM não seria possível sem a parceria e a dedicação de uma competente profissional das artes cênicas: Aline Peixoto. A chegada efetiva de Aline, uma jovem, mas experiente atriz e cantora, que, à época, nunca havia *dirigido* atores ou cantores, contribuiu significativamente para a rotina de trabalho do grupo, fundamentando e trazendo respaldo técnico aos exercícios e jogos de corpo iniciados, de forma ainda comedida e moderada, durante os ensaios para as curtas apresentações de 2014.

Sobre a oportunidade de contribuir com o projeto, em entrevista concedida à Luciana Ferraz, em seu programa de televisão *Toda Manhã*, Aline declara:

Foi maravilhoso, nunca tinha experimentado dirigir antes, foi minha primeira direção [...], foi super novo, super legal. A princípio, topei “*de cara*”: *_Sensacional, claro que eu quero!* E aí a gente foi conversando sobre como seria o projeto, quantas pessoas seriam, quantas vezes eu viria [a Friburgo], e foi fluindo. Começamos a pensar onde seria, se seria um espetáculo grande, quanto tempo, quantas músicas etc. (Peixoto, 2015, n.p)

Considerando as circunstâncias (Aline estaria diante de quinze estudantes de Música – especificamente alunos da Licenciatura em Música de uma cidade do interior do estado do Rio de Janeiro –, e não de Teatro), para que pudesse entender as possibilidades e recursos em relação ao corpo de cada artista em formação, inicialmente, a principiante diretora desenvolveu um trabalho de consciência corporal, propondo atividades que focavam, além da simples respiração e postura, a atenção e a concentração dos cantores nos espaços de ensaio, bem como a conexão e o entrosamento do grupo a partir de jogos de descontração e desconstrução de arquétipos e padrões de costume.

Para os estudantes de Música, a imersão no Teatro configurou-se o momento mais difícil e desafiador de todo o processo de preparação do espetáculo⁸⁶. Ainda que, por se tratar de um coro cênico, formado por cantores que experimentavam, pela primeira vez, o Teatro, e não por um grupo de atores que, porventura, soubessem cantar, o fazer musical

⁸⁶ Alguns alunos me relataram, anos depois, que quando se depararam com os jogos e exercícios propostos por Aline, durante os primeiros ensaios, pensaram em desistir do projeto. Curiosamente, esses mesmos alunos, após a experiência vivida com a montagem d’*O Grande Circo*, acabaram se matriculando em cursos livres de Teatro, Teatro Musical e até de Dança.

– e sobretudo, claro, o canto – pudesse ser considerado a essência do projeto, a atuação cênica passou a ser um estimulante propósito a que pretendia-se alcançar – ainda que um grande obstáculo a ser transposto. Aline lembra que

[...] as pessoas *vieram* com uma vontade de fazer *inacreditável*. [Segundo a diretora,] foi muito bom, porque tudo o que era proposto, era feito, sem pensar duas vezes. [...] A gente teve tempo de experimentar *coisas* e, se não funcionar, trocar. [...] Sempre é mais fácil quando você tem um grupo que está *a fim* de fazer, independente do que seja. (*ibidem*)

Em depoimento à professora de canto e ex-aluna da Licenciatura em Música da UCAM, Jéssyca Braga Figueira⁸⁷, Aline confessou que o fato de trabalhar tanto com o Teatro quanto com a Música (compondo, tocando e cantando) a ajudou a conduzir o coro de uma forma diferente. “Pude imaginar as coreografias de acordo com os limites de cada um sem esquecer do quanto esse grupo é ligado à Música. Acredito que isso tenha me ajudado, pois esse era o campo em que falávamos a mesma língua.” (Peixoto *apud* Figueira, 2016, p. 58).

Ainda acerca da experiência em unir música e teatro, voz e expressão cênica, a também ex-aluna da UCAM, cantora-atriz em nosso Coro Cênico e, atualmente, aluna do curso de mestrado em *Musica di insieme vocale e strumentale*⁸⁸ do *Conservatorio di Musica Antonio Vivaldi di Alessandria*, na Itália, Nabila Trindade recorda-se de que, para ela,

Todo aquele trabalho cênico foi bastante difícil. Me lembro de chorar várias vezes, mas depois fui me soltando. Para mim foi uma libertação! Eu fui entendendo que esse corpo cênico, a presença física, é muito importante – era uma coisa que eu nunca tinha experimentado. Isso me levou à uma pesquisa pessoal, uma busca pessoal dessa *teatralidade* que, até então, eu achava que estaria muito longe do que eu poderia fazer.

Eu me lembro da Aline nos ensinando uma coisa muito básica: como se sentar no chão e como se levantar, para não causar nenhum mal físico ou problema... Isso foi uma descoberta muito grande, eu não pensava nisso! Certas coisas, como o contato físico, os exercícios que ela fazia, me fizeram abrir uma janela de curiosidade que eu acho que nunca mais vou fechar. O Coro Cênico me abriu muito, muito. Acho que vocês não têm ideia de como isso me abriu a visão e me fez buscar mais os *riscos* na minha carreira. O Coro Cênico, com o Grande Circo Místico, me mostrou que existem outras portas, existem outras possibilidades, mudou completamente o meu direcionamento enquanto cantora, pensando na voz, meu instrumento, como um todo.

⁸⁷ Jéssyca integrou o coro e, posteriormente, a equipe de produção do espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM entre 2014 e 2017.

⁸⁸ Em português, *Música de conjunto vocal e instrumental*; ou, apenas, *Música de câmara*.

O Grande Circo Místico me fez perder um medo muito real da Nabila como indivíduo, como artista, como cantora, como professora. O Grande Circo Místico “*meteu o pé na porta*” e quebrou, destruiu os tabus que eu tinha; hoje em dia eu não tenho medo, eu faço, simplesmente! E isso é uma libertação! Uma libertação a nível técnico, vocal, corporal... Eu descobri uma Nabila atriz que eu não sabia que existia, um potencial que eu desconhecia completamente, e descobri recursos cênicos muito importantes. O Coro Cênico me desbravou e me fez, agora, atualmente, uma grande desbravadora de todo esse mundo da música que existe e que está aí para ser descoberto por nós. Estou muito feliz. Esse projeto foi um grande divisor de águas para mim. Descobri um mundo novo! (Trindade, 2023)

Ao conceber os arranjos das canções focalizando uma performance coral-cênica, busquei realçar os variados aspectos e as diversas possibilidades acerca da sonoridade, timbres, projeções e entonações vocais sugeridas pelo texto escrito por Chico Buarque. Diante disso, Aline pôde conduzir o grupo ao idealizar e realizar atividades físicas/corporais que, mais tarde, traduzir-se-iam em coreografias e movimentos cênicos durante as performances no palco. Como exemplo, analisarei o arranjo para a canção *A Bela e a Fera*⁸⁹, na qual, em nossa concepção, o coro, com ousadia, intrepidez e uma postura corporal expansiva – *de peito aberto*, tronco ereto, queixo levantado e olhar fixo – narra a história de um violento estupro.

[...]
Então, o boxeur Rudolf que era ateu
e era homem fera derrubou Margarete e a violou.
Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.
[...]

(Lima, 1997, p. 373)

A Bela e a Fera

Vimos, anteriormente, que o início da busca pela espiritualidade no poema de Lima é representado pelo verso “Então Margarete tatuou o corpo sofrendo muito por amor de Deus, pois gravou em sua pele rósea a Via-Sacra do Senhor dos Passos” (Lima, 1997, p. 372). O “Então” do início do verso denota que, a partir dali, os eventos com os quais deveriam, de fato, *se ocupar a imprensa* viriam à tona. É nesse momento que uma aliança

⁸⁹ A partitura completa do referido arranjo encontra-se no anexo VI desta tese.

secreta entre Margarete e a religião é selada, uma aliança não autorizada por seu pai, mas sentida e respeitada por tigres e leões, “[...] uma aliança que não fora respeitada pelo homem fera, mas [que] é sentida por ele como um choque por ter violado uma espécie de esposa de Cristo e que o faz se redimir e morrer.” (De Brito, 2012, p. 49)

A respeito dessa importante personagem, Ceci Mariani, escreve:

O amor de Deus gravado como um estigma em seu corpo a protegia do ataque de animais ferozes e a preservava do esposo que “nunca mais a pode amar, pois a gravuras afastavam a pele dela o desejo dele”. Marcada no corpo pela Paixão do Senhor, identificada com o Cristo, Margarete é livre na sua relação com o mundo: a natureza se dobra diante dela – “o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos, quando ela entrava nua pela jaula adentro, chorava como um recém-nascido” – e o casamento a que foi obrigada⁹⁰, não pode se consumir. No entanto, o boxeur Rudolf, que era ateu, a derrubou e a violou. O amor de Deus, em meio à descrença, torna-se frágil. (Mariani, 2015, p. 202)

As gravuras sagradas tatuadas no corpo de Margarete, as que expugnavam o desejo carnal de Ludwig, seu esposo, não foram suficientes para impedir que Rudolf a violentasse. Em Margarete, portanto, convivem “[...] matéria e alma na contraposição do carnal vivido na realidade e do espiritual idealizado, almejado.” (Quadros, 2010, p. 288)

A BELA E A FERA

Ouve a declaração, oh bela, de um sonhador titã
 Um que dá nó em paralela e almoça rolimã
 O homem mais forte do planeta, tórax de Superman
 Tórax de Superman e coração de poeta
 Não brilharia a estrela, oh bela, sem noite por detrás
 Tua beleza de gazela sob o meu corpo é mais
 Uma centelha num graveto queima canaviais
 Queima canaviais, quase que eu fiz um soneto
 Mais que na lua ou no cometa ou na constelação
 O sangue impresso na gazeta tem mais inspiração
 No bucho do analfabeto, letras de macarrão
 Letras de macarrão fazem poema concreto
 Oh bela, gera a primavera, aciona o teu condão
 Oh bela, faz da besta fera um príncipe cristão
 Recebe o teu poeta, oh bela, abre teu coração
 Abre teu coração ou eu arrombo a janela

(Buarque; Lobo, 2015, p. 17)

⁹⁰ Não se pode afirmar – com base no poema escrito por Jorge de Lima – que Margarete, filha de Oto e Lily Braun, fora, de fato, *obrigada* a se casar.

Numa perspectiva intertextual, o título da canção de Edu e Chico transporta-nos, quase que instantaneamente, ao célebre conto de fadas francês *La Belle et la Bête*⁹¹, publicado pela primeira vez no ano de 1740 por Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1695-1755) e mundialmente conhecido⁹² graças à versão de 1756 publicada por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780) no manual pedagógico *Le Magasin des enfants ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves* (Sousa, 2018, p. 31-35). Na versão de Beaumont, uma jovem (Bela), para salvar a vida de seu pai, entrega-se a uma monstruosa criatura (Fera), indo morar em seu castelo:

Ao passar pelo último trecho do jardim, o comerciante viu uma roseira e se lembrou da promessa que havia feito à Bela. Quando pegou a rosa mais formosa, ouviu um rugido: uma fera furiosa pulou em cima dele, que caiu de joelhos. A Fera – um ser coberto de pelos – olhava o homem do alto.

— Como se atreve a roubar minhas rosas? – rosnou a Fera.

— Meu senhor, eu não pretendia roubar...

— Não me chame de “senhor”. Sou uma fera.

— Fera – disse o comerciante –, não quis roubar você.

— Então por que está levando o que mais aprecio?

— Só cortei uma rosa para minha filha. É tudo o que ela queria.

— Eu sempre mato quem rouba minhas rosas – disse a Fera –, mas se sua filha estiver disposta a vir ao castelo em seu lugar, não tirarei sua vida

(Beaumont, 2013, p. 9).

Enquanto mantém prisioneira a jovem Bela, a besta acaba apaixonando-se por ela – pedindo-a em casamento inúmeras vezes –, mas seu amor não é correspondido. Após beijos e lágrimas – o que transforma Fera em um príncipe – Bela e Fera têm um *final feliz*:

[Bela] encheu o rosto da Fera de lágrimas e beijos. A Fera se agitou, tentou se levantar e acabou conseguindo ficar de pé... depois de ter se transformado num belo homem!

— Quem é você? – gritou Bela.

— Sou a sua Fera – respondeu o homem –, um príncipe aprisionado no corpo de um animal até que uma mulher me amasse pelo que sou, apesar da minha aparência. Bela, você se casaria comigo?

— Sim! Não perderia você de modo nenhum, pouco me importa a forma que tenha!

Ao pronunciar essas palavras, o castelo na penumbra se iluminou por completo e as roseiras murchas floresceram de novo. Pouco tempo depois, eles se casaram na presença das irmãs e do pai de Bela. O bondoso pai estava muito alegre, mas os corações de suas irmãs estavam tão endurecidos pela inveja que

⁹¹ Em português, *A Bela e a Fera*.

⁹² Gabriel Donizetti Simionato nos lembra que “[...] uma longa lista de adaptações e reproduções do conto pode ser traçada, desde o curta francês de Alberto Capellani (1908), passando pelo clássico francês de Jean Cocteau (1946), pela animação soviética de Lev Atamanov (1952), até a versão *remake live-action*, da Disney, de Bill Condon (2017), dentre vários outros filmes.” (Simionato, 2022, p. 24)

seus corpos se converteram em pedra. Elas viraram duas estátuas, que ficaram para sempre observando a felicidade de Bela e de seu esposo (*ibid.*, p. 15-16).

A partir do título, portanto, pode-se esperar que a música de Edu e Chico reproduza o supracitado conto de fadas – o que, de fato, pode ser visto nos primeiros versos, em que o eu-lírico masculino descreve-se como um titã musculoso, forte e de hábitos não muito refinados⁹³, assemelhando-se, desta forma, à besta do conto de Beaumont. Contudo, ao contrário do que lemos na fábula francesa, na história narrada por Chico, a Fera não se redime, preservando seu instinto animal, violento, agressivo e brutal.

Ainda sobre a temática dos relacionamentos amorosos, em *A Bela e a Fera*, Chico Buarque utiliza um tom *falocêntrico*, revelando, como destaca Sérgio Bento (2019, p. 187), “[...] um tipo de amor que, de certa forma, ancora sua centralidade na figura masculina, hierarquizando afetos a partir do gênero [...]” – o que pode ser ratificado por Virgínia da Silva Santos (2010, p. 7), quando aponta para o fato de que o eu-lírico da canção refere-se a si mesmo como “[...] ‘sonhador titã’, ‘besta fera’, aquele que tem o ‘tórax de Superman’ e ‘coração de poeta’, em contraste com a forma como faz referência à amada, que é sempre a ‘bela’” (grifos nossos).

Ao observarmos os versos buarqueanos “*não brilharia a estrela, oh bela, sem noite por detrás / tua beleza de gazela sob meu corpo é mais*”, a partir do contraste entre luz e escuridão (a noite por detrás da estrela permitindo à bela brilhar; sua feiura fazendo com que a beleza de sua amada se torne ainda maior), vemos a fera (“*o homem mais forte do planeta*”) tentando convencer a jovem a unir-se sexualmente a ele (“*sob meu corpo é mais*”). Ainda, nos versos finais, o compositor escancara a violência sofrida pela personagem feminina após os insistentes pedidos, feitos pelo eu-lírico masculino – que, ali, aparece como um ladrão –, para que ela o aceite e se entregue (“*Abre teu coração / ou eu arrombo a janela*”).

Em síntese, ao debruçar-se sobre a letra da referida canção, Aline Bouvié Álvares, em sua dissertação intitulada *Experiência poética e processo de criação em metacanções de Chico Buarque de Hollanda*, oferece-nos uma sucinta, mas pertinente análise:

Em “*A bela e a fera*”, o eu-lírico tenta convencer a bela a se juntar a ele, em vez de assumir uma posição de espera ou de tristeza por sua partida. Trata-se de um eu-lírico fera, apesar do coração de poeta: “Ouve a declaração, oh bela,

⁹³ “Ouve a declaração, oh bela, de um sonhador titã / Um que dá nó em paralela e almoça rolimã / O homem mais forte do planeta, tórax de Superman” (Buarque; Lobo, 2015, p. 17)

de um sonhador titã / Um que dá nó em paralela e almoça rolimã / O homem mais forte do planeta, tórax de Superman / Tórax de Superman e coração de poeta.” [...] Na busca pela bela e pela poesia, o eu-lírico exige ser recebido, ou seja, reivindica firmemente que a escrita se concretize: “Oh bela, gera a primavera, aciona o teu condão / Oh bela, faz da besta-fera um príncipe cristão / Recebe o teu poeta, oh bela, abre teu coração / Abre teu coração ou eu arrombo a janela.” (Álvares, 2018, p. 40-41)

Baseada no poema de Jorge de Lima, a história d’*A Bela e a Fera* engendrada por Chico Buarque representa um dualismo entre a força e a delicadeza, em que, numa tentativa de convencimento, a súplica sutil impetrada pela personagem Fera converte-se em uma brutal e inusitada violação do corpo da mulher que deseja possuir.

O arranjo que escrevi para essa canção, originalmente interpretada por Tim Maia⁹⁴, retrata, a todo momento, o antagonismo entre tensão e relaxamento e sugere, musicalmente, uma atmosfera de ameaça, coação e violência. A estrutura métrica do arranjo, com compassos alternados em 5 e 6⁹⁵ – cuja execução precisa, para estudantes de Música ainda inexperientes, mostrou-se um tanto intrincada –, reflete a ansiedade e desconforto da personagem que está prestes a ser violentada. A imagem do estuprador, por sua vez, configura-se, visualmente, na disposição do coro no palco: ora pelo *aglomerado* impetuoso formado pelos cantores, ora pela postura arrogante dos solistas que, pouco a pouco, *desprendem-se* do grupo. Acerca da performance, vale destacar dois importantes exercícios trazidos e propostos por Aline Peixoto durante as etapas de preparação do espetáculo: 1) o *aglomerado* ao qual me referi é fruto da experiência *Coro e Corifeu*, no qual uma única pessoa, espécie de líder (*corifeu*), à frente do grupo, realiza ações, gestos e movimentos que deverão ser repetidos quase que simultaneamente pelos demais (*coro*); 2) quanto à ação de *desprender-se* do grupo, para que, em cena, os cantores pudessem provocar tal efeito, durante os ensaios lhes foi proposto cantar empurrando uma das paredes da sala. Em seguida, os estudantes deveriam repetir a canção tentando reproduzir, apenas através de sua voz cantada, a força física empregada anteriormente – desta vez, entretanto, com o menor movimento corporal possível.

⁹⁴ Além da orquestra de cordas, o *ensemble* que acompanha o cantor no disco de 1983 é formado por piano acústico, piano Rhodes, baixo elétrico, bateria, sax alto, sax tenor, sax barítono, trombone e dois trompetes.

⁹⁵ A fim de causar no espectador sensações como aflição, inquietude e até certo incômodo, modifiquei a fixa e regular estrutura métrica da canção: originalmente, tanto na gravação feita por Tim Maia em 1983 quanto na partitura registrada no songbook *A música de Edu Lobo* (Buarque; Lobo, 2015, p. 18-21), do início ao fim, realizada sobre o compasso simples 3/4.

Meu arranjo – que conta com a instrumentação: piano, órgão, guitarra elétrica, baixo elétrico, bateria, percussão⁹⁶, flauta, trompete, sax tenor e trombone, além do coro –, cabe comentar, é uma adaptação do arranjo para cinco vozes *a cappella* pelo qual fui premiado no *Concurso Nacional de Arranjo para Grupos Vocais A Cappella – Festival Brasil Vocal CCBB*⁹⁷. Minha versão *a cappella* para a canção *A Bela e a Fera* foi gravada no álbum *Viração*, lançado em 2021 pelo grupo vocal carioca Zanzibar, e está disponível em plataformas de *streaming* como *Spotify*, *Deezer*, *Apple Music* etc. A esse respeito, em suas redes sociais o grupo escreveu:

Nós descobrimos este arranjo em 2012 no Festival Brasil Vocal, que promovia dois concursos: um de arranjos e um de grupos vocais [...]. Depois de assistir ao concurso de arranjos, ficamos absolutamente encantados pelo arranjo de Diogo Rebel para *A Bela e a Fera*. Mais tarde um pouquinho (e com mais maturidade para encará-lo), lembramos dele e decidimos adicioná-lo ao repertório do Edu que gravaríamos no *Viração*. Este é disparadamente um dos arranjos mais difíceis que já gravamos [...]. *A Bela e a Fera* é a única faixa do disco que não tem instrumento algum: cinco vozes *a cappella* conduzem a música inteira com um arranjo primoroso de Diogo, com muitas sutilezas e desafios vocais de várias naturezas. Gravar este arranjo foi uma felicidade e uma baita conquista. (Zanzibar, 2021, n.p)

Pensando no poema de Jorge de Lima e inspirado pela personagem Margarete, decidi que, em minha versão de *A Bela e a Fera* para a montagem d'*O Grande Circo Místico* realizada pelo Coro Cênico da UCAM, fugindo do óbvio – em que um homem (voz masculina) interpretaria a canção, textualmente estruturada sobre o eu-lírico masculino –, as duas primeiras estrofes, interpoladas por uma curta melodia para flauta transversa (simbolizando a voz da supracitada personagem), seriam cantadas por duas solistas mulheres. Tais solistas, em meu arranjo e performance cênica realizada pelo coro, representam as irmãs prodígio Marie e Helène (filhas de Margarete), que, tempos depois, em circunstância futura fictícia, relatam à nova geração de artistas da dinastia Knieps a violência que, no passado, acometera sua mãe.

⁹⁶ Na grade do arranjo não consta a parte da percussão (inserida posteriormente, de execução livre).

⁹⁷ Promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil – com edições em 2011, 2012, 2013 e 2014 –, o referido festival foi uma iniciativa pioneira em fomento à cultura nacional da música vocal, trazendo um amplo painel da produção desse gênero musical no país. Além dos arranjadores e dos novos grupos vocais, passaram pelo Festival grupos consagrados, pioneiros da Música (Vocal) Popular Brasileira, como o MPB4, o Quarteto em Cy e o Boca Livre.



Figura 19: Solo de soprano (Jéssyca Braga; personagem Marie) em *A Bela e a Fera*. Espetáculo *O Grande Circo Místico* – Coro Cênico da UCAM. Teatro do Nova Friburgo Country Clube/RJ, 16 de julho de 2015. Fotografia: Lorry Cruz

① MARIE

Ou - ve/a de - cla - ra - ção, oh Be - la de/um so - nha - dor ti - tâ.

Org.

Bx.

Bat.

Dm7 Eb7(9) Dm7 Eb7(9) Dm7 Eb7(9) Dm7 Eb7(9)

livre

The musical score for Figure 20 is arranged in four systems. The first system is the vocal line for Marie, starting with a circled '1' and the name 'MARIE' in a box. The lyrics are 'Ou - ve/a de - cla - ra - ção, oh Be - la de/um so - nha - dor ti - tâ.' The second system is for the Organ (Org.), showing chords and accompaniment. The third system is for the Bassoon (Bx.), showing a simple accompaniment pattern. The fourth system is for the Drum (Bat.), showing a rhythmic pattern with accents. The score includes various time signatures: 2/4, 6/4, 3/4, and 9/4.

Figura 20: Rebel, Diogo. *Bela e a Fera*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 2)

Após serem cantadas as duas primeiras estrofes, o *clima* da música, já pesado, torna-se ainda mais denso, e isso é traduzido musicalmente pelo trio trompete, sax tenor e trombone (simbolizando Rudolf, o homem fera) que, como demonstra a Figura 21,

realizando uma série de acordes dissonantes em contraste rítmico com as frases melódicas executadas pela flauta (Margarete), preparam a entrada do coro (configurando, vocal e figurativamente, o grupo de artistas da nova geração dos Knieps, ao ouvirem, inconformados, a história narrada por Marie e Helène).

PONTE INSTRUMENTAL

36
Quei - ma ca - na - vi - ais, qua - se que/eu fiz um so ne - to.

Fl.
36
subito mp

Tpt.
36
subito mp *ff* *f*

Sax.
36
subito mp *ff* *f*

Tbn.
36
subito mp *ff* *f*

Org.

Guit.
36
Dadd9/F# Cadd9/E Eb7M(6/9)
Dm7 G7(13)/D A7(b9) A7(b13)

Bx.

Bat.
36
f

Figura 21-a: Rebel, Diogo. *Bela e a Fera*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 9)

40

Fl. *ff*

40

Tpt.

40

Sax.

40

Tbn.

40

Org.

40

Guit.

Dm7 G7(13)/D Eb7(9/13) Dm7 A7(b9) G7(13)/D A7(b13) Dm7(9) G7(13)/D C#7/D C°/D C7M(9) B7(#9) B7(b9)

40

Bat.

Figura 21-b: Rebel, Diogo. *Bela e a Fera*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 10)

44

Fl. *ff* *fff*

Tpt. *ff* *fff*

Sax. *ff* *fff*

Tbn. *ff* *fff*

Org.

Guit. *ff* *fff*

Bx.

Bat.

Em7 A7(13)/E B $\frac{7}{4}$ (b13) B7(b9) C7M(9) D7(9)/A B7(b9)

Figura 21-c: Rebel, Diogo. *Bela e a Fera*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 11)

(V) **CORO**

S
A
Mais que na lu - a/ou no co - me - ta, ou na cons - te - la - ção.

MARIE
Ou na cons - te - la - ção.

T
B
Mais que na lu - a/ou no co - me - ta, ou na cons - te - la - ção.

47
Fl.
ff

47
Tpt.
f

47
Sax.
f

47
Tbn.
f

47
Org.

47
Guit.
Em7 F7(9) Em7 F7(9) Em7 F7(9) Em7 F7(9)

Bx.
com guitarra

47
Bat.

Figura 21-d: Rebel, Diogo. *Bela e a Fera*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 12)

Após uma longa fermata – com a qual pretendi gerar certa expectativa no público –, num solo vocal em andamento mais lento, instrumentação reduzida e textura instrumental mais esparsa, finalmente a voz da besta emerge (Figura 22), dando início à sequência final realizada pelo coro – em que, em meu arranjo, reitero a derradeira súplica “*abre teu coração*” até um enérgico e ameaçador “*ou eu arrombo a janela*”, executado por todos os músicos e cantores em uníssonos e oitavas (Figura 23).

VII RUDOLF *meno mosso*

Oh Be - la ge - ra/a pri - ma - ve - ra, a - cio - na/o teu con - dão. Oh Be - la faz da

Guit. 64 Em F7(9) Em7 F7(#11) Em7 B7(b9) Em7 F7(#11)

Bx. 64

Bat. 64 efeitos (livre)

Figura 22: Rebel, Diogo. *Bela e a Fera*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 16)

CORO

Helène
 ção. A - bre teu co - ra - ção. Ou eu ar - rom - bo/a ja - ne - la.

Marie
 bre teu co - ra - ção. A - bre. Ou eu ar - rom - bo/a ja - ne - la

8
 Ou eu ar - rom - bo/a ja - ne - la.

79
 Fl. *ff* *fff*

79
 Tpt. *ff* *fff*

79
 Sax. *ff* *fff*

79
 Tbn. *ff* *fff*

79
 Org. *ff* *fff*

79
 Guit. *ff* *fff*

Bx. *ff* *fff*

79
 Bat. *ff* *fff*

PIANO

8^{va}

79 Cadd9/E B♭add9/D

Figura 23: Rebel, Diogo. *Bela e a Fera*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 18)

🔊) Para a ouvir a gravação⁹⁸ do arranjo que escrevi para a canção *A Bela e a Fera*:

https://youtu.be/BfVGqvg04_c



* * *

Para que nossos cantores, estudantes de Música, concentrando-se ao máximo nos aspectos da performance cênica não negligenciassem o trabalho vocal em detrimento das práticas teatrais propostas por Aline Peixoto – o que, eventualmente, durante os ensaios, acabava acontecendo –, a presença de Alfredo Cunha se mostrou uma estratégia acertada.

Os encontros com Alfredo, musicoterapeuta, fonoaudiólogo, professor de canto e preparador vocal, um grande amigo cujo notório trabalho em produções musicais e teatrais amadoras e profissionais acompanhado há algum tempo, foram fundamentais para que os estudantes da UCAM (muitos instrumentistas, com pouca experiência vocal) se sentissem à vontade e confiantes para realizarem a tarefa de *encarar* o público, em cena, *de frente*, cantando e atuando. Os processos criativos desenvolvidos por Alfredo durante as etapas de preparação vocal dos cantores d’*O Grande Circo* envolveram diversos fatores, e, considerando os arranjos vocais, a concepção sonora para cada canção, o texto e o projeto cênico elaborado, dentre eles, posso citar: 1) a busca pelo *timbre* do grupo (como coro) e suas variações para cada música; 2) o trabalho técnico individual, em seu estúdio particular, com os cantores-solistas; 3) o desafio, para os estudantes, de cantarem realizando os movimentos, coreografias e marcações cênicas – além da *postura emocional* adequada para cada canção; 4) o *olhar* e um acompanhamento fonoaudiológico, artístico/musical e musicoterápico ao longo de todo o período que compreendeu a pré e pós-produção do espetáculo; e, por fim, 5) a busca pela convergência dos aspectos técnicos, estruturais, cênicos, posturais, musicais e emocionais, em consonância com os agentes da direção cênica e musical.

⁹⁸ Realizada posteriormente, em 2023, durante o período que compreendeu a escrita da presente tese.

A fim de criar um *clima* descontraído, motivando e divertindo nossos cantores, os exercícios vocais trazidos por Alfredo – muitos, até então desconhecidos pela grande maioria – costumavam provocar risos e grande entusiasmo. Lembrando-se do dia a dia de trabalho à frente dos alunos da UCAM, Alfredo destaca três deles:

O “*Macarrão*”, que é chamado oficialmente de *Espaguete*, é uma sequência de movimentação laríngea semelhante ao ato de sugar o macarrão. Esse procedimento trabalha os movimentos de subida e descida da laringe. As pregas vocais se localizam dentro dessa estrutura (laringe) e a sua movimentação, de acordo com as pesquisas na área da Fonoaudiologia, está ligada ao processo de passagem de registros vocais, resistência vocal, dentre outros. O “*Exercício da rolha*” trabalha a musculatura para melhorar o processo articulatório. A “*Garrafa d’água*” é chamada tecnicamente de *Lax vox*, e dentre os muitos benefícios deste exercício eu citaria projeção vocal, pressão expiratória e propriocepção a respeito de ressonância e apoio diafragmático. (Cunha *apud* Figueira, 2016, p. 60)

A partir de sua experiência com o Coro Infanto-juvenil da Aliança Francesa de Nova Friburgo⁹⁹, no tocante ao treinamento, acompanhamento e preparação individual dos cantores promovidos em seu estúdio particular, Alfredo, espirituosamente, *fundou* o que batizou posteriormente de “*Circo no Divã*”. Tais encontros aconteciam semanalmente, de acordo com a disponibilidade de cada cantor e, claro, do preparador vocal, e tinham como propósito aprofundar exercícios e técnicas direcionadas e específicas, focando questões inerentes à voz de cada jovem artista. Em conversa via *WhatsApp*¹⁰⁰ (aplicativo de mensagens instantâneas e chamadas de voz/vídeo para *smartphones*), Alfredo relatou que, no ambiente intimista e reservado de seu estúdio, “[...] procurava conscientizar os cantores sobre os cuidados que deveriam ter com sua voz, buscando soluções e recursos técnicos para que pudessem executar as canções, seja como parte do coro, seja como solista, sem imprimir esforços desnecessários.” (Cunha, 2023) Aos solistas, em particular, o preparador vocal propunha exercícios e possibilidades que, considerando os arranjos vocais, pudessem, vocalmente, traduzir o texto e a cena concebida para cada canção.

Com a colaboração direta de um especialista e profissional da voz, portanto, os cantores do Coro Cênico da UCAM puderam experimentar o canto coletivo, promovido

⁹⁹ Coro formado em 2013 sob regência e direção artística de Alfredo Cunha. O projeto contava, como parte de sua equipe, com a psicóloga Lúbia Custódio, que, diariamente, atendia às crianças integrantes do coro. Esta mesma profissional, a convite de Alfredo, promoveu, entre os cantores do Coro Cênico da UCAM, atividades que objetivavam conter a ansiedade e fortalecer os laços de amizade entre os cantores do grupo.

¹⁰⁰ Realizada em 2 de abril de 2023, durante a escrita desta tese.

por sua universidade, direcionado a um projeto cênico-musical específico e, para muitos, inovador, pensado e planejado para uma produção exclusiva. Alfredo Cunha, a quem muito devemos, ao participar dos ensaios observando o que deveria ser trabalhado em cada música do repertório d'*O Grande Circo Místico*, contribuiu significativamente para que alcançássemos a qualidade técnica almejada, solucionando problemas e ocupando-se de aspectos básicos como, segundo o preparador vocal,

[...] respiração, apoio diafragmático, ressonância, projeção, articulação, afinação, extensão, harmonização e timbres, encontrando diferentes *cores* vocais para que as canções não fossem cantadas, sempre, da mesma maneira, cuidando para que as jovens vozes femininas não *infantilizassem* a emissão (principalmente durante as músicas em que, embora com melodias delicadas, seria interessante uma postura mais *madura*, com uma sutil sensualidade), explorando a articulação e pronúncia perfeita das palavras (considerando o fato de que a performance da banda, composta por dez instrumentistas, poderia prejudicar a compreensão do texto por parte do público), além dos já citados exercícios comuns à prática fonoaudiológica, a fim de integrar as questões motoras da voz cantada, bem como as emocionais, adequando o movimento cênico à expressão sonora que os arranjos exigiam. (*ibidem*)

A respeito do contraste estético entre as versões originais e os arranjos que produzi para a montagem do espetáculo aqui discutido, gostaria de analisar a partitura da conhecida *Ciranda da Bailarina*¹⁰¹. Tanto vocal quanto instrumentalmente, em minha releitura da referida canção, procurei explorar uma sonoridade dentro de um estilo completamente diferente do que podemos ouvir na gravação de 1983, em que um coro infantil, acompanhado pelo sintetizador *OB-Xa*¹⁰² de Chiquinho de Moraes e Rique Pantoja, interpreta a melodia composta por Edu Lobo de forma *simples*, sem variações explícitas de dinâmica, andamento, intensidade, ritmo, harmonia e timbres.

[...]
 Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps.
 Mas o maior milagre são as suas virgindades
 em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;
 são as suas levitações que a plateia pensa ser truque;
 é a sua pureza em que ninguém acredita;
 são as suas mágicas em que os simples dizem que há o diabo;
 mas as crianças creem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.
 Marie e Helène se apresentam nuas,
 dançam no arame e deslocam de tal forma os membros

¹⁰¹ A partitura completa do referido arranjo encontra-se no anexo VI desta tese.

¹⁰² Clássico sintetizador polifônico analógico fabricado pela *Oberheim*, lançado em 1980.

que parece que os membros não são delas.
 A plateia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
 Marie e Helène se repartem todas,
 se distribuem pelos homens cínicos,
 mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
 E quando atiram os membros para a visão dos homens,
 atiram as almas para a visão de Deus.
 [...]

(Lima, 1997, p. 373)

Ciranda da Bailarina

Da violência sofrida por Margarete nasceram Marie e Helène. Como já afirmei, por todo o poema, Jorge de Lima evidencia a ação das personagens femininas, representadas por Agnes, Lily Braun, Margarete, Marie e Helène – ou seu impedimento pela ação abusiva das personagens masculinas –, e, focalizando as filhas de Margarete, as virgens que “[...] se apresentam nuas, dançam no arame e deslocam de tal forma os membros que parece que os membros não são delas [...]” (Lima, 1997, p. 373) – o que demonstra, mais uma vez, que, geração após geração, às mulheres da dinastia Knieps não pertencem seus próprios corpos –, busquei inspiração para o arranjo vocal/instrumental da conhecida canção.

Símbolo da união com o divino que transfigura a violência acolhendo o sacrifício do inocente, as meninas se apresentam nuas, puras e livres, dançam no arame (equilibram-se entre terra e céu) e deslocam os membros de tal maneira que seus membros são apreciados pelos homens, mas a alma elas “atiram para Deus”. A união mística é aqui expressa como experiência lúdica. O humano-divinizado são as meninas que dançam livres diante dos homens porque têm a alma voltada para Deus. (Mariani, 2015, p. 202-203)

Marie e Helène, apesar de sua pureza “[...] em que ninguém acredita [...]” (Lima, 1997, p. 373), são frutos de uma violência sexual, e, como podemos observar no poema limano, herdaram “[...] um talento além do comum que já se manifestava em sua mãe, completando o quadro de figuras femininas nas quais se concentra todo o misticismo do circo.” (Hohlfeldt, 2020, p. 127) É a partir do nascimento de Marie e Helène que o transcendente invade os versos do poema de Lima. Ali, a pureza das jovens virgens, alvo dos devaneios dos cínicos, banqueiros e homens de monóculo – figuras que, no poema, em contraponto à busca da divindade, representam a materialidade, a cobiça e o carnal –

pode ser entendida como algo espiritual. No verso “A plateia bisa coxa, bisa seios, bisa sovacos” (Lima, 1997, p. 373), observa-se, sobretudo pela repetição do vocábulo “bisa”, a ênfase dada ao intenso desejo pelos corpos das virtuosas irmãs – que, à propósito, se apresentam nuas –, entretanto, o verso “E quando atiram os membros para a visão dos homens, atiram as almas para a visão de Deus” (*ibidem*), sugere que, contraposto à matéria (os membros, o corpo), à alma, é atribuído um valor transcendental, representando a incessante busca pelo sublime, pelo sobrenatural – ainda que, com isso, *muito pouco se tenha ocupado a imprensa*.

A parte final do poema limano apresenta-nos duas personagens femininas que, ao contrário de suas antecessoras, são capazes de escolher seus próprios destinos – as irmãs prodígio do Grande Circo Knieps, curiosamente, “[...] não apenas se integram ao circo com naturalidade, quanto transformam subliminarmente suas experiências.” (Hohlfeldt, 2020, p. 128) Herdeiras dos votos de Margarete, Marie e Helène, ainda que, publicamente, se apresentem nuas, entregam-se somente a Deus, tendo, ao seu lado, a fidelidade, amizade e devoção das crianças (“Mas as crianças creem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos” (Lima, 1997, p. 373)).

Desviando a atenção da brutal violência sofrida pela personagem Margarete, é a partir de tão singela cumplicidade que idealizei, em nossa montagem do espetáculo em questão, a performance cênica e musical para o número da Bailarina.

CIRANDA DA BAILARINA

Procurando bem todo mundo tem pereba
 Marca de bexiga ou vacina
 E tem piriri, tem lombriga, tem ameba
 Só a bailarina que não tem
 E não tem cocceira, verruga, nem frieira
 Nem falta de maneira ela não tem
 Futucando bem todo mundo tem piolho
 Ou tem cheiro de creolina
 Todo mundo tem um irmão meio zarolho
 Só a bailarina que não tem
 Nem unha encardida, nem dente com comida
 Nem casca de ferida ela não tem
 Não livra ninguém, todo mundo tem remela
 Quando acorda as seis da matina
 Teve escarlatina ou tem febre amarela
 Só a bailarina que não tem
 Medo de subir, gente, medo de cair, gente
 Medo de vertigem quem não tem?
 Confessando bem, todo mundo faz pecado
 Logo assim que a missa termina

Todo mundo tem um primeiro namorado
 Só a bailarina que não tem
 Sujo atrás da orelha, bigode de groselha
 Calcinha um pouco velha ela não tem
 O padre também pode até ficar vermelho
 Se o vento levanta a batina
 Reparando bem todo mundo tem pentelho
 Só a bailarina que não tem
 Sala sem mobília, goteira na vasilha
 Problema na família quem não tem?
 Procurando bem, todo mundo tem
 Procurando bem

(Buarque; Lobo, 1999, p. 89-90)

Ao escrever a letra da conhecida *Ciranda*, Chico Buarque compara a bailarina a um tipo de ícone, uma personagem dos sonhos, fictícia, irreal, sendo, ao mesmo tempo, a personificação de uma vida perfeita, entretanto, sem o controle de suas próprias ações. Ao focalizarmos a figura de tal icônica protagonista, sobre a qual, tradicionalmente, se desvelam o encanto, a sublimidade e a plenitude, ao desconsiderarmos seus *defeitos* – inerentes à essência humana – estaremos desconsiderando, naturalmente, a sua própria existência. Acerca do texto verbal buarqueano, particularmente, Ucelli-Ramos e Dalvi (2021, p. 333-334) ressaltam que “[...] não ter ‘coceira’, nem ‘dente com comida’, provavelmente só é possível a um corpo morto [...]”, e, ainda, sobre os versos “*medo de subir, gente, medo de cair, gente, medo de vertigem quem não tem*”, ao observar o fato de que, apenas a bailarina não possui elementar sentimento, as autoras continuam: “[...] o medo é, em certa medida, uma das condições da manutenção da vida. Se a bailarina não tem medo, põe-se em ameaça, em abismo, e perde, em algum momento, para a natureza, aquilo que pretensamente acreditava invulnerável: a vida.” (*ibid*, p. 334) Tais conclusões ganham vulto quando observamos a afirmação de Nancy Mangabeira Unger:

Esta bailarina, quando experienciada enquanto projeção de valores ideais, rompe com o lugar do humano: é uma bailarina desencarnada, sem erros e sem contradições. Se o mundo, em sua concretude, for medido pela medida desta bailarina, a dor, o limite, a falta, a falha, só podem ser coisas vergonhosas, a serem negadas e denegadas. (Unger, 2009, p. 161)

Com relação ao *gênero* musical citado no título da canção, para nossa performance, no palco, optamos, eu e Aline Peixoto, por abandonar o tradicional movimento da ciranda em sua materialização mais evidente: a dança (realizada por

homens, mulheres, crianças, adultos e/ou idosos de mãos dadas, formando uma roda, muitas vezes sem qualquer instrumento musical para acompanhá-los). Concordo que a ciranda, como manifestação artística, em síntese, “[...] encerra na roda uma atmosfera de comunhão, harmonia e brincadeira, bem como a infância [...]” (Bueno; Alves, 2014, p. 30), entretanto, nossa concepção cênica para a *Ciranda* de Edu e Chico, ao decidirmos manter inerte, no centro do palco, durante praticamente toda a execução da canção, a efigie de uma bailarina perfeita, sem qualquer defeito aparente – porém, semelhante a um ser sem vida, inanimado –, desfaz a típica e tradicional roda, potencializando a indiferença e distanciamento por parte de tal personagem diante daqueles que a observam e tentam, sem sucesso, interagir com ela. Corroborando a performance cênica – e, de certa maneira, de forma semelhante ao que podemos escutar na gravação original do álbum de 1983 –, em meu arranjo musical quem conduz a referida canção são as *crianças* (cúmplices de Marie e Helène, representadas, ali, pelo coro, com vozes leves, sem impositação, num *clima* de brincadeira e descontração), que, a cada verso, uma a uma, de forma inocente mas curiosa, se aproximam da protagonista muda e estática provocando-a, examinando e explorando seu corpo, experimentando tocá-la em diversos pontos (dos fios de cabelo aos dedos dos pés), certificando-se de que tal emblemática figura, tão admirada e cultuada no imaginário infantil, é, de fato, real.



Figura 24: As *crianças*, curiosas, e a figura estática da protagonista (Talita Neto; a Bailarina) em *Ciranda da Bailarina*. Espetáculo *O Grande Circo Místico* – Coro Cênico da UCAM. Teatro do Nova Friburgo Country Clube/RJ, 16 de julho de 2015. Fotografia: Lorrany Cruz

Perfeitamente vestida e maquiada, para manter sua beleza, nossa Bailarina – que, visivelmente, incomoda-se¹⁰³ ao ser tocada, *futucada* –, contrastando com a genuína e informal espontaneidade e agitação infantil, assume, no palco, uma postura pouco natural, monótona, sem qualquer interação mais íntima com os meninos e meninas que a rodeiam, privando-se, desta forma, do que é típico da infância: a simplicidade, o desembaraço, a fragilidade, as brincadeiras e peças pregadas pelas crianças. Segundo Marília Bueno e José Alves,

[...] seu espaço é restrito, formal. Ser bailarina é ser perfeito, mas é também não poder se sujar, se rasgar, se machucar, se misturar, que são temperos da salada da infância. Portanto, nossa bailarina não entra na ciranda, dançada na terra, descalços, à vontade. Nossa bailarina não tem sequer um primeiro namorado, perde as delícias da infância para ser perfeita. (Bueno; Alves, 2014, p. 31).

Característica singular – ao compararmos com as demais versões já gravadas (incluindo a original de 1983) –, a inovação em meu arranjo para *Ciranda da Bailarina* consiste nas recorrentes modulações que decorrem de uma seção a outra, culminando, logo após um solo instrumental, numa nova seção em que cada verso é executado numa tonalidade diferente. Minha intenção, com tais modulações, é representar, de forma análoga, as mudanças repentinas tão comuns ao observarmos um grupo de crianças brincando e/ou decidindo com ou do que brincar (“__Tive uma ideia: vamos brincar ‘com isso?’”; “__Agora vamos brincar ‘disso?’”; “__Agora ‘daquilo?’” etc.) Vejamos, a seguir, o esquema formal/tonal sobre o qual o arranjo foi estruturado (Quadro 1):

<i>Ciranda da Bailarina</i> – Arranjo Diogo Rebel (2015)			
Seções	Compassos	Tonalidades	Vozes
PROMENADE	1 - 11	-	Piano solo
INTRO	12 - 15	Sol Maior	Ukulele solo; banda base
A1	16 - 23	Sol Maior	Tenores (+ banda base)
B1	24 - 27	Lá menor	Tenores e barítonos (+ banda base)
A2	28 - 35	Dó Maior	Sopranos (+ banda base)
B2	36 - 39	Ré menor	Sopranos e contraltos (+ banda base)
A3	40 - 47	Fá Maior	Todos (+ banda base)

¹⁰³ Em nossa versão de *O Grande Circo Místico*, a cantora escolhida para atuar como Bailarina deveria demonstrar, apenas pelos movimentos de seus olhos, boca e nariz, mas de forma expressiva, sua insatisfação ao ser abordada pelo grupo de crianças.

B3	48 - 51	Sol menor	
SOLO	52 - 53	Dó sustenido Maior	Guitarra solo (+ banda base)
	54 - 55	Fá sustenido Maior	
	56 - 57	Si Maior	
A4	58 - 59	Fá sustenido Maior	Tenores (+ banda base)
	60 - 61	Lá Maior	Contraltos e tenores (+ banda base)
	62 - 63	Sol Maior	Contraltos, tenores e barítonos (+ banda base)
	64 - 65	Si bemol Maior	Todos (+ banda base)
B4	66 - 69	Dó menor	Bailarina solo (+ banda base)
A5	70 - 78	Si bemol Maior	

Quadro 1: Esquema formal/tonal do arranjo para *Ciranda da Bailarina* concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM. Elaboração do autor, 2023.

Vale notar que, até o solo de guitarra – momento em que as modulações passam a ocorrer a cada verso (ou frase musical) –, as modulações entre as seções A e B, avançando por tonalidades vizinhas, seguem um padrão. Como podemos ver no Quadro 1, em A2 (*Dó Maior*) o tema principal é reexposto na tonalidade da subdominante da tonalidade inicial (A1, *Sol Maior*). Em A3 (*Fá Maior*), seguindo o mesmo padrão, o tema é reexposto, agora, na tonalidade da subdominante de A2 (*Dó Maior*). O mesmo acontece com o tema secundário da seção B: B2 (*Ré menor*) está na tonalidade da subdominante de B1 (*Lá menor*), enquanto B3 (*Sol menor*) na tonalidade da subdominante de B2 (*Ré menor*). Sobre as modulações que ocorrem no solo de guitarra e na seção A4 falarei mais adiante.

O arranjo tem início com uma breve variação do tema principal executada pelo piano (instrumento que, no contexto, considerando a *poiesis* e a *práxis*, me remeteu a um tradicional estúdio de dança, às aulas e ensaios nas amplas salas equipadas com espelhos e barras de *ballet*) – momento em que, numa espécie de *promenade*, cenicamente, a personagem principal caminha até o centro do palco, posicionando-se à frente dos demais cantores. Tal variação motívica é finalizada com a repetição das notas *lá#*, *fá#*, *sol#* e *mi* (geradas a partir da escala hexafônica sobre a fundamental *ré* – fundamental do acorde dominante para a tonalidade de *Sol Maior*, que introduzirá a canção), em colcheias, produzindo um *efeito sonoro* com o qual procurei simbolizar a curiosidade das crianças (Figura 25).

Dolce ♩ = 86

PROMENADE - PIANO

Soprano
Alto

Tenore
Baixo

Piano / Órgão
mp espress. *mf poco rall.* *p*

Guitarra / Ukulele

Baixo elétrico

Bateria

(8va) -----
Mais movido ♩ = 112 **ÓRGÃO**

10 *accel. mp rit.* G C/G

INTRO - UKULELE

10 G C

Bateria *pop* livre

Figura 25: Rebel, Diogo. *Ciranda da Bailarina*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2015, p. 1)

Sobre levadas rítmicas e condução harmônica características da música *pop*, após uma breve sequência de acordes de tônica e subdominante, na tonalidade de *Sol Maior*, realizada pelo ukulele (instrumento escolhido em alusão e associação ao universo

infantil¹⁰⁴), seguido de baixo elétrico, órgão e bateria, o tema vocal é finalmente apresentado pelo grupo de tenores (Figura 26).

The musical score for Figure 26 is arranged for a vocal group and instrumental ensemble. It features the following parts:

- Vocal:** Tenors (TENORES) and Baritone (B) parts. The lyrics are: "Pro - cu - ran - do bem to - do mun - do tem pe - re - ba, mar - ca de be - xi - ga/ou va - ci - na." The vocal line begins at measure 16.
- Instrumental:**
 - Piano/Organ (Pno./Org.):** Features chords G and F in the right hand, and a bass line in the left hand.
 - Guitar (Guit.):** Features chords G and F in the right hand, and a bass line in the left hand.
 - Bass (Bx.):** Features a bass line in the left hand.
 - Drums (Bat.):** Features a drum pattern in the left hand.

Figura 26: Rebel, Diogo. *Ciranda da Bailarina*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2015, p. 2)

A seção B1, na tonalidade de *Lá menor*, é introduzida com a harmonia vocal em bloco entre tenores e barítonos, em terças, modulando, no último compasso, para a tonalidade de *Dó Maior* (onde o tema principal será reexposto (A2), agora pelos sopranos) (Figura 27):

¹⁰⁴ Em função da utilização recorrente do referido instrumento no ensino individual e/ou coletivo de Música para crianças e nos processos de musicalização infantil em conservatórios, escolas e cursos livres de Música no Brasil.

B1

S
A

TENORES / BARÍTONOS

unis. divisi

T
B

E não tem co-cei - ra, ber - ru - ga nem fri - ei - ra, nem fal - ta de ma - nei - ra/e - la não tem, não tem.

24

Pno./
Org.

Am E/G#

G₄⁷(⁹) G7

Guit./
Uk.

Am E F G7

Bx.

Bat.

fill

A2 SOPRANOS

S
A

Fu - tu - can - do bem to - do mun - do tem pi - o - lho, ou tem chei - ro de cre - o - li - na.

T
B

28

Pno./
Org.

C F/C

C B_b

GUITARRA

28

C F/C C B_b

Guit./
Uk.

C F/C segue com guitarra (livre)

Bx.

Bat.

livre

Figura 27: Rebel, Diogo. *Ciranda da Bailarina*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2015, p. 3)

A sequência de modulações continua na seção B2 (tonalidade de *Ré menor*), agora com a harmonia vocal em bloco realizada por sopranos e contraltos, também em terças; no último compasso desta seção há uma modulação para a tonalidade de *Fá Maior* (Figura 28):

B2 SOPRANOS / CONTRALTOS

S
A
T
B

unis. divisi

Nem u-nha/en-car-di-da, nem den-te com co-mi-da, nem cas-ca de fe-ri-da/e-la não tem, não tem

Pno./
Org.

36

Dm A/C# C₄⁷(⁹) C7

Guit./
Uk.

36

Dm A/C# C₄⁷(⁹) C7

Bx.

Bat.

36

Figura 28: Rebel, Diogo. *Ciranda da Bailarina*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2015, p. 4)

Em A3 (*Fá Maior*), com o tema principal executado por tenores e barítonos em uníssono e harmonia vocal realizada por sopranos e contraltos, pela primeira vez todo o coro participa do número. Palavras e expressões como “*remela*” e “*seis da matina*” são destacadas, musicalmente, através da progressão de *novos* acordes que, ao contrário do que vemos e ouvimos em A1 e A2, *buscam* transportar o espectador a um novo ambiente sonoro. Ainda sobre acordes *dissonantes* em progressão, doenças como escarlatina e febre amarela são cantadas apenas por tenores e barítonos – simbolizando, na cena, a *coragem* masculina e o temor das mulheres por tais doenças. Como se enfatizando a condição salutar e imaculada da Bailarina, o retorno de sopranos e contraltos, em uníssono, se dá com a já repetida frase “*só a bailarina que não tem*” (Figura 29):

A3 **TODOS**

S
A
uh _____ ah _____ uh _____ ah _____
unis.

T
B
Não lí-vra nin - guém to - do mun - do tem re - me - la quan - do/a - cor - da/às seis da ma - ti - na.

40

Pno./
Org.
F Gm7(9) F(add9)/A Bb(add9) F(add9)/C Bb6/D Em7(9) A7(b9)

40 F Gm7(9) F(add9)/A Bb(add9) F(add9)/C Bb6/D Em7(9) A7(b9)

Guit./
Uk.

Bx.

Bat.

44

S
A
só a bai - la - ri - na que não tem.

T
B
Te - ve/es - car - la - ti - na, ou tem fe - bre/a - ma - re - la, só a bai - la - ri - na que não tem.

44

Pno./
Org.
Dm7(9) Am7(9) Gm7(9) Am7(9) Bb7M(9) Am7 Gm7

44 Dm7(9) Am7(9) Gm7(9) Am7(9) Bb7M(9) Am7 Gm7

Guit./
Uk.

Bx.

Bat.

Figura 29: Rebel, Diogo. *Ciranda da Bailarina*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2015, p. 5)

Numa nova seção B (B3), com novas progressões harmônicas, os versos “*medo de subir, gente, medo de cair, gente, medo de vertigem quem não tem*” são sublinhados pelo movimento contrário presente nas linhas de soprano e baixo instrumental sobre e sob, respectivamente, contraltos e tenores/barítonos que, em terças, executam o tema secundário da canção. (Figura 30)

B3

The musical score for section B3 is presented in a multi-staff format. At the top, a box labeled 'B3' indicates the section. The vocal parts are written in a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The Soprano (S) part begins with a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4, and finally to E4. The Tenor/Baritone (T) part begins with a melodic line starting on G3, moving up stepwise to D4, then down to G3, and finally to E3. The lyrics are: "Me-do de su - bir, gen - te, me - do de ca - ir, gen - te, me - do de ver - ti - gem quem não tem." The piano/organ part features a harmonic progression: Bb, D/A, Gm, D/F#, Eb7M, D7, F7(9), and F7. The guitar/ukulele part is marked with a slash, indicating it is to be played as a rhythmic accompaniment. The bass and drum parts are also marked with a slash, indicating they are to be played as a rhythmic accompaniment.

Figura 30: Rebel, Diogo. *Ciranda da Bailarina*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2015, p. 6)

Como comentei, as modulações que, por quase todo arranjo, ocorrem a cada seção, passam a acontecer, a partir do solo de guitarra até o final da seção A4, a cada verso (ou frase musical). Focalizando o referido solo instrumental, se enarmonizarmos a tonalidade de partida (*Ré bemol Maior* por *Dó sustenido Maior*) veremos que as modulações se darão por intervalos de quarta justa superior (como outrora, região de subdominante). Tanto no referido solo quanto na seção A4, como recurso modulatório, utilizei, ainda, o que chamamos de *nexo melódico*: a última nota da melodia-tema em cada verso (ou frase musical) consistirá na primeira do verso (ou frase musical) subsequente (Figura 31). Com

tais modulações, desta forma, procurei simbolizar, de modo particular, a urgência, a ansiedade, o roubo e a premência pela mudança por parte dos infantes que brincam.

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 52-55) features a guitar solo. The second system (measures 56-59) includes vocal entries for the Tenors and piano accompaniment. The lyrics "Con-fes-san-do bem, to-do mun-do faz pe-ca - do" are written under the Tenor line. The score includes various musical notations such as chords, accidentals, and performance instructions like "GUITARRA SOLO" and "segue com guitarra".

Figura 31-a: Rebel, Diogo. *Ciranda da Bailarina*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2015, p. 6-7)

CONTRALTOS / TENORES **CONTRALTOS / TENORES / BARÍTONOS**

S
A

T
B

lo-go/as-sim que/a mis - sa ter - mi - na. To-do mun-do tem um pri - mei-ro na-mo-ra - do

lo-go/as-sim que/a mis - sa ter - mi - na. To-do mun-do tem um pri - mei-ro na-mo-ra - do

60

Pno./
Org.

A D/A / G C/G /

60

Guit./
Uk.

A D/A / G C/G /

Bx.

Bat.

TODOS **B4 BAILARINA SOLO**

S
A

T
B

só a bai-la - ri - na que não tem. Su-jo/a-trás da/o-re - lha, bi - go-de de gro-se - lha, cal -

só a bai-la - ri - na que não tem.

64

Pno./
Org.

B \flat F/A Gm /

64

Guit./
Uk.

B \flat F/A Gm /

Bx.

Bat.

tango

Figura 31-b: Rebel, Diogo. *Ciranda da Bailarina*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2015, p. 7-8)

Como podemos observar nos dois últimos compassos da Figura 31, a seção B4 é marcada pelo solo vocal realizado pela Bailarina. Ao desprender-se do grupo – cenicamente –, a protagonista finalmente movimenta-se no palco, como se almejasse participar das brincadeiras que, até o momento, apenas ouvira e observara em silêncio. Nessa nova seção, ao *passar*, subitamente, do *pop* ao *tango*, utilizando a harmonia original criada por Edu Lobo e reintroduzindo o piano (instrumento que dá início à canção) na banda que a acompanha, pretendi destacar a performance da Bailarina valendo-me de uma sensualidade onírica inerente à coreografia concebida para o número musical em questão.

🔊) Para a ouvir a gravação¹⁰⁵ do arranjo que escrevi para a canção *Ciranda da Bailarina*: <https://youtu.be/uRHWc1eQ4Q0>



* * *

Após o sucesso de público e o êxito obtido durante nossa temporada de estreia no Teatro do Nova Friburgo Country Clube, nosso Coro Cênico foi convidado a participar de diversos encontros e eventos culturais ligados à Música e ao Teatro. Cito, entre eles, a quinta edição do *Festival de Teatro do CNSD* (realizado em outubro de 2015 pelo Colégio Nossa Senhora das Dores¹⁰⁶), o *7º Encontro de Corais Cantomusarte e Amigos* (também em outubro de 2015), o *Festival de Cultura* realizado pelo Centro de Artes Lumiar - CALU (em maio de 2016), uma nova temporada de espetáculos, agora no Teatro Sônia Cosmelli, também em Nova Friburgo (em junho de 2016), e o *14º Festival Internacional de Corais*, nas cidades de Ouro Preto e Mariana, ambas no estado de Minas Gerais (em outubro de 2016). Nossa última apresentação se deu no dia 5 de agosto de 2017, durante

¹⁰⁵ Realizada posteriormente, em 2023, durante o período que compreendeu a escrita da presente tese.

¹⁰⁶ Centenária escola da rede privada de ensino, em Nova Friburgo/RJ.

a programação do *15º Festival de Inverno de Nova Friburgo*, para um público de mais de 600 pessoas. Curiosamente, o evento aconteceu no palco do teatro onde, há três anos, havíamos começado, de forma despretensiosa, nos apresentando pela primeira vez para uma grande plateia.

* * *

Finalmente sobrou um tempo para expressar toda a minha gratidão, emoção e felicidade por ter chegado até aqui com pessoas tão talentosas e amigas. Em um breve resumo dessa trajetória, pode-se dizer que nos “repartimos todos” durante os inúmeros ensaios, superamos dificuldades, medos, receios. “Em toda canção” colocamos nosso coração por inteiro, nos entregamos de corpo e alma a essa história linda. “Não, não foi um truque banal”, foi muito trabalho e dedicação. Muitos sábados pela manhã reservados para fazer desse sonho, realidade. E, “confessando bem”, todo mundo sonhou junto, todo mundo cresceu junto. E eu? Ah, eu aprendi demais. Eu cresci demais e ainda tenho muito o que crescer junto a vocês, meus amigos! “Não brilharia a estrela” desse lindo grupo se não tivéssemos nos tornado essa grande família! Obrigada, muito obrigada a cada um de vocês por me permitirem fazer parte desse “Grande Circo Místico”! (Leitte, 2015)

As récitas do espetáculo *O Grande Circo Místico*, realizadas por um grupo de estudantes de Música em uma cidade pequena, no interior do estado do Rio de Janeiro, emocionaram muita gente, e depoimentos como o acima transcrito (publicado por Bruna Leitte, aluna do curso de Licenciatura em Música e integrante do Coro Cênico da UCAM, em sua rede social à época da temporada de estreia) reafirmam a importância de tal iniciativa para os jovens estudantes da Universidade Candido Mendes de Nova Friburgo.

As canções originais, de uma singeleza particular, ganharam novas *cores* através dos arranjos escritos especialmente para nossa montagem, e é preciso reconhecer que no palco, em cena, nossos cantores surpreenderam. Surpreenderam pela sonoridade vocal quando entoaram as melodias compostas por Edu Lobo e as harmonias, timbres e texturas que emergiam dos arranjos vocais, encantando o espectador com seus movimentos cênicos sublinhados pelos desenhos de luz, gestos, olhares, sorrisos e lágrimas.

Com a montagem do espetáculo cênico-musical concebido e realizado pelo Coro Cênico da UCAM, buscamos trazer, a cada ensaio e apresentação, novas vivências das riquezas da multiplicidade poética, cênica, visual, vocal e instrumental, sem nunca ser o mesmo, sempre novo e renovado, sendo o espelho das muitas vertentes que fazem do nosso país um celeiro criativo de possibilidades e abre estradas para futuras gerações.

Neste sentido, posso afirmar que nosso projeto, ao longo de três anos, representou para a supracitada universidade a possibilidade de estabelecer, de forma inédita, através da arte, uma comunicação direta entre a instituição e a população da cidade de Nova Friburgo, e para os estudantes da Licenciatura em Música, o fundamental, necessário e imprescindível contato – para muitos, o primeiro (!) – com uma das mais importantes obras do cancionário popular brasileiro, fruto da parceria entre Edu Lobo e Chico Buarque.

* * *

A partir da produção universitária de *O Grande Circo Místico*, fui estimulado, de forma mais profunda, à pesquisa e experimentações sonoras e musicais no Teatro, dirigindo atores e compondo toda a trilha sonora original para a encenação da afamada obra *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare. Tratarei dos procedimentos e processos criativos que desenvolvi durante tal montagem – concebida e realizada pela Companhia Arteira – no próximo capítulo do presente trabalho.

* * *

- CAPÍTULO 3 -

**PROCEDIMENTOS MUSICAIS EM ESPETÁCULOS CÊNICOS:
A COMPANHIA ARTEIRA EM *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO***

Visando a criação de um movimento artístico-cultural na cidade de Nova Friburgo que pudesse atender às demandas e proporcionar o desenvolvimento técnico dos profissionais de Teatro, com formação para atores, diretores, músicos, cenógrafos, iluminadores, figurinistas etc. – além de reunir um grupo de pesquisa e criação de espetáculos –, a partir da ideia das atrizes, educadoras e contadoras de histórias Gabriela Ribas, Mariane Canella e Silvia Araújo, o coletivo que, apenas em 2011, viria a se chamar Companhia Arteira foi fundado¹⁰⁷. Amadurecendo as discussões e experimentando ações focadas na criação e performance cênica, as artistas deram início ao referido projeto durante os encontros realizados na sede da Oficina Escola de Artes de Nova Friburgo (OEANF)¹⁰⁸, local em que Gabriela, recém-chegada à cidade, passou a dar aulas de teatro e pôde desenvolver, ao lado de Mariane, Silvia e outros alunos, seu trabalho de pesquisa com ênfase nos processos criativos que envolvem a concepção e montagem de espetáculos teatrais em espaços públicos e privados.

Durante as aulas, processos e projetos conduzidos por Gabriela Ribas, o grupo, em sua primeira formação¹⁰⁹, concebeu, ensaiou e realizou, entre 2009 e 2010, diversas sessões de contação de histórias em Nova Friburgo. No ano de 2010 e 2011 apresentou a intervenção poética *O menino que carregava água na peneira*, poema de Manoel de

¹⁰⁷ Em depoimento para a elaboração da presente tese (colhido durante um encontro realizado na manhã do dia 28 de março de 2023, em Nova Friburgo/RJ), Gabriela Ribas lembra que, em 2008, ao lado de Silvia e Mariane, inscrevera um projeto, através do *Programa Cultura Viva* (programa Federal de grande importância para o país), ao edital de seleção pública de projetos culturais do MINC para a criação de um *Ponto de Cultura* na cidade. “O projeto não foi aprovado, mas isso não nos impediu de começar a trabalhar, com nossos próprios recursos, inicialmente em minha casa, e, posteriormente, no espaço da Biblioteca Municipal. (Ribas, G., 2023)

¹⁰⁸ A OEANF é um setor da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Nova Friburgo que tem como propósito apresentar e possibilitar à comunidade o contato com manifestações artísticas diversas. Oferece, atualmente, cursos de artesanato, audiovisual, balé, canto coral, teoria musical, flauta doce, percussão, prática de banda, violão, violino, capoeira, dança contemporânea, de salão e urbana, jazz, desenho, escrita criativa, grafite, teatro, roteiro e dramaturgia.

¹⁰⁹ Fundada pelas já citadas artistas, a Companhia tem trabalhado, desde 2008, em parceria e colaboração com diversos outros agentes das artes cênicas.

Barros, e, em setembro de 2011, estreou, no Teatro Municipal de Nova Friburgo, o primeiro espetáculo de sua própria autoria: *Alabumticabum* (peça infantil com direção de Mariane Canella apresentada em diversas cidades do estado do Rio de Janeiro até o ano de 2019).

Após o sucesso da temporada de estreia de *Alabumticabum*, a Companhia apresentou, em 2012, o espetáculo *Cartas*, também de autoria própria, com direção de Gabriela Ribas e supervisão de Moacir Chaves (montagem contemplada com o *Prêmio Montagem Cênica 2011*, promovido pela Nova Sociedade - OSCIP, com apoio da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e patrocínio da Petrobras). Em 2013, integrando a programação do *Festival SESC de Inverno*, estreou *As histórias que o vento nos soprou*, composta por histórias da tradição oral brasileira, e, novamente com texto, dramaturgia e criação coletiva e autoral, estreou o espetáculo *Boi Arroba*, com direção de Gabriela Ribas, apresentado em praças, teatros e escolas de Nova Friburgo, além de integrar a programação do *Festival SESC de Inverno* nas edições de 2014 e 2018.

Compondo a programação do projeto *SESC Verão*, com direção de Gabriela Ribas, músicas e texto autorais, em 2015 o grupo apresentou a intervenção artística *Cadê a água que estava aqui*; foi neste mesmo ano, logo após a estreia, no Teatro do Nova Friburgo Country Clube, do espetáculo *O Grande Circo Místico* com o Coro Cênico da UCAM, que tive meu primeiro contato e experiência direta com o trabalho de criação e produção da Companhia Arteira, ao ser convidado a dirigir, musicalmente, seus atores durante a montagem do Auto de Natal *Primeira Estrela*¹¹⁰, baseado nos festejos populares natalinos do Brasil (Folia de Reis, Pastoril, Reisado e Boi de Reis).

Sob a direção de Mariane Canella, escrevi e ensaiei os arranjos vocais e instrumentais que seriam executados pelos próprios atores em cena, neste que é um espetáculo-homenagem à riqueza cultural do nosso país, “[...] reverenciando o Natal em sua mensagem arquetípica, onde cada nascimento é luz na Terra como as estrelas que brilham no céu.” (Blogger, 2015, n.p) Além das apresentações em Nova Friburgo (2015, 2016, 2017, 2018 e 2019), o Auto de Natal *Primeira Estrela* passou pelas cidades de São Gonçalo (2015), Bom Jardim, Petrópolis e Cantagalo (2017), Duas Barras e Teresópolis (2019).

Pouco tempo depois de minha colaboração com o supracitado Auto, fui convidado a trabalhar na direção musical e composição das canções que integrariam a montagem de

¹¹⁰ O espetáculo, lúdico e poético, com muita cantoria, danças e bonecos, traz à cena referências da cultura popular brasileira.

um ousado espetáculo com estreia prevista para novembro de 2016: de William Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*¹¹¹.

Sonho de uma noite de verão

Segundo o professor e crítico literário norte-americano Harold Bloom (2001, p. 194), “[...] nada escrito por Shakespeare antes de *Sonho de uma noite de verão* se equipara a essa peça e, até certo ponto, nada escrito por ele depois irá superá-la”. Bloom refere-se à força e originalidade da trama que, em cinco atos, une e entrelaça dois mundos distintos: o real (dos humanos) – retratado, principalmente, pelas personagens Lisandro, Demétrio, Hérnia e Helena – e o fantástico (dos seres mágicos) – onde habitam Titânia, Oberon, Puck, elfos e fadas. Como apontam Isadora Schwenck Corrêa de Brito e Marcia do Amaral Peixoto Martins,

A trama gira em torno do casamento entre a rainha amazona Hipólita e o duque de Atenas, Teseu, que precisa julgar um conflito familiar. Egeu deseja casar sua filha Hérnia com Demétrio, porém ela se recusa, dizendo amar Lisandro. Hérnia decide fugir para a floresta com o seu amado, mesmo sabendo das consequências de sua desobediência. Demétrio vai atrás de Hérnia, e é, por sua vez, seguido por Helena, sua admiradora. Ao mesmo tempo, na floresta, Titânia e Oberon, respectivamente a rainha das fadas e o rei dos elfos, disputam a guarda de um menino. As duas tramas, então, acabam se sobrepondo quando Oberon decide ajudar Helena a conseguir o amor daquele por quem ela é apaixonada. Entrelaçando-se com essas duas há, ainda, a subtrama dos artesãos, que, em grupo, preparam na floresta o presente de casamento para os noivos Teseu e Hipólita: uma peça teatral de criação própria (Brito; Martins, 2018, p. 122-123)

Sonho de uma noite de verão tem início com o diálogo entre Teseu e Hipólita, quatro dias antes de seu casamento, que, ansiosos, cuidam dos preparativos para a festa. Egeu, um nobre ateniense, chega à corte do duque acompanhado por sua filha Hérnia e pelos jovens Demétrio e Lisandro. Hérnia, apaixonada por Lisandro, se recusa casar-se com Demétrio e planeja fugir com seu amado para que, contrariando a vontade de seu pai, possam ficar juntos. Egeu, invocando a antiga lei ateniense, exige que, caso sua filha não se case com Demétrio, seja condenada à morte ou ao obscuro claustro de um convento. Demétrio, que afirma amar Hérnia, por seu lado, é desejado pela jovem Helena

¹¹¹ No original, *A Midsummer Night's Dream*.

(sua antiga namorada e amiga de Hérnia), que, ao saber dos planos do casal apaixonado, conta a Demétrio sobre a fuga. Na noite seguinte, com objetivos distintos – como citado, acima, por Brito e Martins –, os quatro jovens seguem para a floresta.

Habitada por seres elementais, a floresta é o cenário no qual acontece toda a confusão provocada por Oberon, que, com ciúmes e frustrado por, a ele, ser negada a guarda de um menino trazido do Oriente por sua esposa Titânia – recém-chegada para abençoar o casamento de Teseu e Hipólita – trama com Puck, seu fiel servo, um capcioso plano envolvendo uma poção mágica extraída de uma flor cujo sumo, ao ser pingado em pálpebras adormecidas, faz com que qualquer ser vivo, ao acordar, apaixone-se pela primeira criatura que vir pela frente. Na mesma floresta, uma companhia de teatro amador, formada por Pedro Quina (o carpinteiro), Juca Sanfona (o remendão de foles), Beto Fominha (o alfaiate), Toninho Bicudo (o funileiro), Justinho (o marceneiro) e Zé Bobina (o tecelão)¹¹², ensaia o drama *A mui lamentável comédia e crudelíssima morte de Píramo e Tisbe*¹¹³, que será apresentado durante as bodas do duque e sua noiva¹¹⁴. Como parte do plano de Oberon, Puck transforma o burlesco Zé Bobina em homem com cabeça de burro, e, para ridicularizar Titânia, por ordem do Rei dos Elfos, pinga a poção encantada nos olhos da Rainha, que, ao acordar, depara-se com o mortal tecelão (com cabeça de burro) e apaixona-se imediatamente por ele, impedindo-o de sair da floresta. A confusão gerada pelo poder do sumo da flor mágica estende-se aos quatro jovens atenienses: após ter seus olhos dormentes molhados com tal poção – por um equívoco do astuto e travesso Puck –, Lisandro, outrora apaixonado por Hérnia, ao acordar, apaixona-se por Helena. Assim, Lisandro passa a amar e desejar Helena, que ama Demétrio, que ama Hérnia, que ama Lisandro.

Após os encontros e desencontros ocorridos numa noite na floresta – na qual nem Zé Bobina, o tecelão, nem a Rainha Titânia, e, claro, nem os quatro jovens apaixonados, ao despertarem, constrangidos, conseguem discernir o que fora real e o que fora sonho –

¹¹² Versão de Barbara Heliodora (in Shakespeare, 2004). No original, respectivamente, Peter Quince, Francis Flute, Robin Starveling, Tom Snout, Snug e Nick Bottom (in Shakespeare, 1918).

¹¹³ Tradução de Barbara Heliodora (in Shakespeare, 2004, p. 28) para *The Most Lamentable Comedy and Most Cruel Death of Pyramus and Thisbe*. (Shakespeare, 1918, p. 9) O mito de Píramo e Tisbe está presente no livro IV das *Metamorfoses*, do poeta latino Ovídio, e é possível que sua história tenha influenciado a popular tragédia shakespeariana *Romeu e Julieta*, “[...] baseada em fontes italianas (Salernitano, Da Porto e Bandello), francesas (Boaistuau) e inglesas (Arthur Brooke e William Painter).” (Camati, 2011, p. 130))

¹¹⁴ Utilizando-se do recurso dialógico – ao incluir, em *Sonho*, o drama ovidiano – Shakespeare vale-se do *metateatro* (ou o *teatro dentro do teatro*), no qual, segundo Patrice Pavis (2007, p. 385), caracteriza-se por um “[...] tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação.”

, quebrado o encanto, ao final da fábula shakespeariana, Demétrio percebe, surpreso, que sempre amou Helena; Lisandro e Hérnia podem, finalmente, com o consentimento de Egeu, se casar; Oberon e Titânia fazem a pazes; e Zé Bobina volta a ser como antes. A peça termina com as bodas de Teseu e Hipólita – que convidam os jovens atenienses a juntarem-se a eles, num casamento triplo –, na qual é apresentada, de forma hilária, a encenação dos atores artesãos.

* * *

Com incontáveis versões, releituras e adaptações teatrais – além das operísticas e cinematográficas, sobre as quais comentaremos mais adiante – da obra shakespeariana¹¹⁵, *Sonho de uma noite de verão* tem se estabelecido, há anos, como um dos mais importantes textos dramáticos presentes na cultura *ocidental*.

Segundo Charles Boyce (1990, p. 432, tradução nossa), acredita-se que Shakespeare tenha escrito a referida peça sob encomenda (curiosamente, provavelmente para aristocratas que estariam se unindo em matrimônio), no auge do inverno de 1595-96 – ainda que, como afirma Erick Ramalho (2006, p. xxiii), a primeira versão impressa da obra tenha surgido apenas em 1600, “[...] cerca de prováveis cinco ou seis anos após a encenação do texto.”¹¹⁶ Embora não se tenha registros que comprovem o fato, o crítico, ensaísta, tradutor e poeta polonês Jan Kott alega que *Sonho* teve sua *première* em Londres, no palácio do Conde de Southampton (possivelmente patrono de Shakespeare, à época); o autor, detalhadamente, sugere que a referida peça tenha sido apresentada “[numa] espaçosa mansão em estilo gótico tardio, cheia de galerias e balcões dispostos

¹¹⁵ Em seu ensaio *Sonho de uma noite de verão no cinema: Travessias e transações intermediáticas*, Anna Stegh Camati (2009, p. 294) chama atenção para as diversas versões de cada uma das peças de Shakespeare, apontando para o fato de que, em todas elas, há diferenças substanciais entre si. A autora cita, ainda, o crítico literário e professor da *Stanford University*, Stephen Orgel, que, em capítulo intitulado *What is a text?*, presente no livro *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*, editado por David Kastan e Peter Stallibras, afirma que “[...] nada sabemos sobre os textos ‘originais’ de Shakespeare, uma vez que nunca foram encontrados manuscritos ou *prompt-books* (manuais de palco) de nenhuma de suas peças. E mesmo que tivéssemos recuperado estes *urtextos* (textos-fonte), eles provavelmente seriam diferentes de todos os outros textos que conhecemos até agora.” (Orgel, 1991 *apud* Camati, 2009, p. 294).

¹¹⁶ Ramalho justifica sua afirmação citando o editor e escritor especialista na obra shakespeariana, professor da *Birmingham University*, Stanley Wells (*in William Shakespeare: a life in drama*. New York/London: Norton, 1995), que, segundo o autor, baseia a data de criação do texto em questão “[...] em evidências textuais internas, referências tópicas, principalmente, a acontecimentos naturais e políticos que parecem ser mencionados na trama.” (Ramalho, 2006, p. xxiii)

em vários níveis, em torno de um pátio a céu aberto, que dava para um jardim ideal para passeios.” (Kott, 2003, p. 198)

Como *materiais* recorrentes da produção shakespeariana, o drama dos casamentos arranjados, as terríveis consequências de contrariar-se as regras e costumes sociais e familiares, os conflitos amorosos e as confusões causadas por pequenos e quaisquer descuidos fazem, também, parte da trama de *Sonho de uma noite de verão*. Entretanto, utilizando elementos naturalmente associados à mitologia greco-romana e à literatura clássica, como destaca Andrew Sanders (1994, p. 159, tradução nossa), a história, que transcorre na antiga Atenas e numa mítica floresta próxima à cidade grega, é recheada de referências a deuses e deusas gregas, ao mítico herói Teseu (filho de Egeu e Etra), ao ser mitológico, de caráter brincalhão, de nome Puck (conhecido, também, como Robin Goodfellow: criatura pitoresca popular nas histórias do folclore inglês do século XVI), às fadas (seres fantásticos que figuram nas mais tradicionais fábulas inglesas), além das práticas teatrais da época (como podemos observar na peça ensaiada e apresentada pelos artesãos: típica encenação do teatro elisabetano, com características atinentes às tais práticas, e que refere-se e parodia muitas convenções do teatro da Renascença inglesa – como, por exemplo, homens que interpretam papéis de mulheres). Ainda segundo Sanders (*ibidem*), algumas personagens podem ter sido inspiradas em textos como o já citado *Metamorfoses*¹¹⁷, de Ovídio (de onde resulta a rainha Titânia), e *Huon de Bordeaux*¹¹⁸, traduzido por Lord Berners em meados dos anos 1530 (de onde, possivelmente, foi retirada a personagem Oberon). Ao contrário das tramas de muitas das peças de Shakespeare, portanto, *Sonho de uma noite de verão* não fora concebida a partir de uma fonte em particular, mas como um *produto* original da imaginação do poeta e dramaturgo inglês.

Processos e metodologias utilizadas durante a criação do espetáculo

A partir da proposta e concepção estética das diretoras Gabriela Ribas e Silvia Araújo para a montagem da obra aqui discutida, produzida pela Companhia Arteira entre

¹¹⁷ Datado do ano 8 d.C, o compêndio de mais de duzentos e cinquenta mitos gregos e romanos inspirou poemas, romances, óperas, peças de teatro, pinturas, esculturas e as mais variadas composições musicais.

¹¹⁸ O épico poema foi escrito, provavelmente, entre os anos 1260 e 1268, durante a monarquia capetíngia de Luís IX e, como assegura Raphael Dias Barcellos (2012, p. 12), foi “[...] ponto de partida para uma considerável fortuna crítica na qual estão incluídos um frutífero ciclo de poemas medievais, óperas e até a bela presença na dramaturgia shakespeariana”.

2015 e 2016, julgo pertinente destacar dois elementos fundamentais: 1) o cenário e 2) a utilização de bonecos de manipulação direta.

Para que os seres elementais [Titânia, Oberon, Puck, elfos e fadas] pudessem, em cena, se posicionar num plano mais alto do que o dos humanos, sendo capazes de observar, desta forma, o reino dos homens, o cenário precisaria ser composto por estruturas com diferentes níveis, alturas. (Araújo, 2023)

Por sugestão de Silvia (que também assina a cenografia do espetáculo), foram construídas três grandes armações de bambu, de configuração piramidal, sobre as quais os atores poderiam se locomover, transitando por e entre elas durante sua performance¹¹⁹. Além de compor o cenário com bambu, cordas, folhas, galhos e demais elementos que, de forma imediata, fizesse alusão a vales, bosques e florestas (no lugar dos tradicionais alicerces de madeira pintados ou andaimes de ferro revestidos, comumente utilizados em montagens teatrais), “[...] as pirâmides, estruturadas por varas medindo cerca de 3 metros de comprimento, foram cuidadosamente construídas pelo artista Reinaldo Queiroz de modo a garantir a segurança dos atores em cena.” (*ibidem*)



Figura 32: Parte do cenário do espetáculo *Sonho de uma noite de verão* desenhado por Silvia Araújo e construído por Reinaldo Queiroz – Companhia Arteira. Teatro Municipal de Nova Friburgo, 26 de novembro de 2016. Fotografia: Carlos Mafort.

¹¹⁹ O mapa de palco com os primeiros desenhos e anotações feitas por Silvia acerca de tais estruturas constam no Anexo IX desta tese.

Além das três grandes pirâmides, compõem o cenário

[...] seis bancadas móveis, em bambu com tampo de madeira, e treze pequenas gaiolas cúbicas (que, simbolicamente, representam a prisão dos homens e o domínio dos seres místicos sobre eles), confeccionadas, também, em bambu. Tais estruturas que, para mobilidade cênica, encaixam-se e desencaixam-se com facilidade, transformam-se em uma espécie de *palco* sobre o qual se dará a manipulação dos bonecos e em *caminhos* sobre os quais transitam Titânia e Oberon. (*ibidem*)

Em seu depoimento (2023), Gabriela Ribas mencionou que, em 2005, durante um ensaio com seus alunos, adolescentes, de uma montagem da peça *Sonho de uma noite de verão*¹²⁰, ao ar livre, nos jardins do casarão do Instituto Cultural Martinho da Vila¹²¹, lembrou-se da conhecida frase dita por Romeu durante a primeira cena do terceiro ato da tragédia Romeu e Julieta: “__ *Oh! Sou joguete do destino!*”¹²²; a associação com as ações realizadas pelos seres elementais de *Sonho* foi imediata.

Como se estivessem, de fato, *brincando* com o destino de cada um dos quatro jovens atenienses – além do de Zé Bobina, o tecelão –, em *Sonho de uma noite de verão* essas criaturas, invisíveis aos olhos humanos, manipulam suas ações como se controlassem a sorte de inofensivos títeres. (Ribas, G., 2023)

Foi a partir de tal abstração que, alguns anos depois, já com a Companhia Arteira, surgiu a ideia de trabalhar com bonecos de manipulação direta.

Na montagem da Companhia, todas as personagens humanas são representadas por bonecos, diretamente manipulados em cena pelos seres elementais Titânia, Oberon, Puck, elfos e fadas. “Em nossa versão, [portanto,] os seres mágicos da floresta brincam, literalmente, com o destino de seus joguetes: os seres humanos” (*ibidem*); dessa forma, atores e bonecos revezam-se e complementam-se em cena contribuindo para a atmosfera lúdica que o texto shakespeariano sugere.

Gabriela e Silvia, inicialmente, tinham dúvidas quanto à técnica de manipulação de bonecos que iriam utilizar (mamulengos, marionetes etc.). Silvia, que, há alguns anos,

¹²⁰ Para a referida montagem Gabriela utilizou a tradução e adaptação de Walcyr Carrasco.

¹²¹ Localizado na Fazenda Cedro Grande, na cidade de Duas Barras, interior do estado do Rio de Janeiro, o ICMV tem como patrono o cantor, compositor e escritor que leva o seu nome. Fundada em 2003, oferece diferentes atividades artísticas e culturais como cursos de teatro, artesanato, percussão, cavaquinho, dança de salão e banda de música.

¹²² Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1995, p. 56) para “*O, I am fortune’s fool!*” (*in Shakespeare*, 2003 p. 141)

havia tido uma experiência com as complexas técnicas do teatro de bonecos *Bunraku*¹²³, propôs ao grupo, então, algo que se assemelhasse ao clássico teatro japonês. Cabe citar que

De acordo com a tradição do *Bunraku*, cada operador necessita de dez anos de treinamento básico para dominar as técnicas de seu campo específico: dez anos como manipulador das pernas, dez anos como operador do braço esquerdo e mais dez anos como manipulador-chefe, totalizando assim cerca de trinta anos para atingir a maturidade como um verdadeiro mestre na arte de movimentação dos bonecos. (Kusano, 1993, p. 194)

No que se refere aos bonecos – mais especificamente à forma como se apresentam em cena –, o que oferecemos ao público, em nossa versão de *Sonho de uma noite de verão*, não é, obviamente, uma encenação *Bunraku*, mas, com evidentes influências da tradicional arte de palco japonesa, um esmerado trabalho de manipulação direta. Convém mencionar, ainda, que, diferente do que ocorre no teatro japonês, no qual os bonecos são manipulados por operadores que, em total silêncio, durante toda a performance, são auxiliados pela narração de um recitador e pelo acompanhamento musical do *shamisen*¹²⁴, em nossa versão são os próprios atores-manipuladores (nos papéis de seres elementais) que dão voz aos bonecos que manipulam, *dando* o texto e cantando as canções originais escritas para tal montagem.

Artesã bonequeira há alguns anos e neta de titeriteiro¹²⁵ italiano, Nívea Semprini, que, à época, nunca havia construído bonecos para *entrarem em cena*, confeccionou as treze personagens humanas¹²⁶ que protagonizam a obra foco desta análise. Curiosamente, a inexperiência de Nívea com esse tipo de bonecos resultou num primoroso trabalho de expressão artística: mesmo sendo muito difíceis de se manipular (por não serem bonecos *adequados* para tal prática), exigindo dos atores-manipuladores um esforço, seguramente,

¹²³ Considerado Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2003, segundo Yasuko Senda, o *Bunraku* é “[...] uma das artes de palco tradicionais do Japão que teve início no século XVII e mantém-se até hoje através da história e da cultura japonesas. Ele mescla narrativa, música e bonecos, cada um operado por três bonequeiros. Os bonecos atraem a atenção de pessoas de todo o mundo, pois conseguem mostrar as emoções humanas na cena de forma realista.” (Senda, 2018, p. 198)

¹²⁴ Tradicional instrumento de cordas japonês.

¹²⁵ Aquele que faz espetáculos com títeres (bonecos articulados movidos por fios, como marionetes).

¹²⁶ Como, em nossa versão, todos as personagens humanas são bonecos, foram confeccionados por Nívea os nobres Teseu, Hipólita, Egeu, Hérnia, Lisandro, Demétrio e Helena, e os artesãos Quina, Justinho, Bobina, Sanfona, Bicudo e Fominha. Não participa de nossa versão a personagem Filostrato (mestre dos festejos de Teseu).

muito maior do que eles poderiam ter imaginado, os bonecos, com suas roupas, cores, cabelos, expressões faciais etc., são verdadeiras obras de arte¹²⁷.

Considerando as dificuldades de se trabalhar com bonecos de manipulação direta, para conduzir e supervisionar o trabalho dos atores da Companhia, foi convidada a atriz e pesquisadora da linguagem do Teatro de Formas Animadas, Marise Nogueira. O trabalho de Marise consistia, basicamente, em, durante os ensaios, orientar nossos atores-manipuladores propondo soluções técnicas para a performance a partir das cenas já criadas. É importante frisar que, além de dar conta do texto (escrito por Shakespeare e traduzido por Barbara Heliodora) – o que, por si só, já não seria uma tarefa fácil –, cantar, tocar instrumentos musicais ao vivo e, ainda, mover o cenário e demais elementos cenográficos respeitando as marcações de cena durante o espetáculo, os atores da Companhia precisariam dedicar-se ao máximo à manipulação dos bonecos (que, vale ressaltar, normalmente não costumam *assumir* textos muito longos, como fizemos em nossa versão; bonecos de manipulação direta, tradicionalmente, priorizam o gesto, a ação, o deslocamento em cena, e, portanto, não *falam* muito).



Figura 33: Os atores Jerônimo Nunes (elfo) e Cacá Pitrez (fada) manipulando as personagens humanas Sanfona e Justinho. Espetáculo *Sonho de uma noite de verão* – Companhia Arteira. Teatro Municipal de Nova Friburgo, 26 de novembro de 2016. Fotografia: Carlos Mafort.

¹²⁷ Costumávamos dizer, à época, que os bonecos confeccionados por Nívea para nossa versão de *Sonho de uma noite de verão* podem perder (mas não muito) em funcionalidade, mas ganham em expressividade, personalidade, força e identidade

* * *

Buscando dialogar com a *linguagem* e os *caminhos* aventados pela equipe de criação¹²⁸ do espetáculo analisado no presente capítulo, concebi os onze temas musicais que seriam executados ao vivo pelos atores da Companhia.

O fato de as peças de Shakespeare terem atraído, através do tempo, a atenção de diversos compositores nunca me causou qualquer estranhamento. Dentre inúmeras adaptações no âmbito da representação cênica, durante os séculos XIX e XX, muitos dos seus textos foram utilizados como fonte de inspiração para a criação de óperas, como, dentre outras, *Otello* (1816), de Gioachino Rossini, *Macbeth* (1847), *Othello* (1887) e *Falstaff* (1893), de Giuseppe Verdi, *Béatrice et Bénédicte* (1862), de Hector Berlioz, *Roméo et Juliette* (1867), de Charles Gounod, *Antony and Cleopatra* (1966), de Samuel Barber, *Lear* (1978), de Aribert Reimann, *Venus und Adonis* (1995), de Hans Werner Henze, *The Tempest* (2003), de Thomas Adès, *A Tempestade* (2006), de Ronaldo Miranda, *The Winter's Tale* (2017), de Ryan Wigglesworth, *Hamlet* (2017), de Brett Dean, *The Shackled King* (2020), de John Casken, e, em especial, *A Midsummer Night's Dream* (1960), ópera de câmara em três atos, de Benjamin Britten¹²⁹.

Ao longo dos anos, *Sonho de uma noite de verão* foi adaptada, ainda, para o cinema, com versões de 1909 (filme mudo com direção de Charles Kent e James Stuart Blackton), 1935 (com direção de William Dieterle e Max Reinhardt e música de Mendelssohn¹³⁰), 1959 (animação *stop-motion* dirigida pelo cineasta checo Jiří Trnka, com música de Václav Trojan), 1968 (com direção de Peter Hall e música de Guy Woolfenden), 1999 (com direção de Michael Hoffman e música de Simon Boswell), 2014 (versão filmada da adaptação teatral ao vivo dirigida por Julie Taymor, com música de Elliot Goldenthal), 2017 (versão moderna dirigida por Casey Wilder Mott, com música de Mia Doi Todd), entre outras.

Como foco para a criação musical, principalmente a partir da segunda metade do século XX, o “[...] florescer de diversas culturas criativas – sobretudo as advindas do

¹²⁸ A ficha técnica da produção do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*, realizado pela Companhia Arteira, encontra-se no Anexo VII desta tese.

¹²⁹ Destaco, ademais, *The Fairy Queen* (1692), de Henry Purcell, com libreto livremente inspirado na peça *Sonho de uma noite de verão*.

¹³⁰ Obra para balé da qual faz parte a tradicional *Marcha Nupcial* (*Hochzeitsmarsch*, no original), *Sonho de uma noite de verão* (Opus.61) foi composta durante a primeira metade do século XIX pelo célebre compositor alemão Felix Mendelssohn Bartholdy.

orientes e de civilizações antigas e/ou exóticas –, com suas linguagens e estéticas particulares [...]” (Carvalho, 2022, p. 112), motivou-me a trabalhar nas canções e temas instrumentais que constituiriam a trilha sonora da versão de *Sonho* produzida pela Companhia Arteira.

À época em que fui convidado a integrar a equipe de criação que seria responsável pela montagem do espetáculo em questão, estudava a peça *Stimmung*, de Karlheinz Stockhausen – considerada “música espiritual” por Robin Maconie (2009, p. 151), composta em 1968 após suas viagens e experiências religiosas vividas no México, “[...] onde passara cerca de um mês explorando as ruínas dos templos Maias, Toltecas, Zatopecas e Astecas, Camboja, Índia, Tailândia, Turquia, Grécia, Síria, Líbano, Tunísia, Marrocos, Pérsia e Israel” (Carvalho, 2022, p. 112-113) –, e foi a partir do profundo envolvimento com tal obra e sua sonoridade que despertei para as possibilidades melódicas, rítmicas, timbrísticas e texturais encontradas em criações musicais, para mim, culturalmente distantes.

Tomando a atmosfera onírica, mística e lúdica presente em *Sonho de uma noite de verão*, portanto, durante minha pesquisa em busca de materiais sonoros para tal projeto, cheguei a algumas estruturas melódicas presentes na música indiana, japonesa, turca e grega que, posteriormente, serviriam como pequenas amostras para criação e desenvolvimento dos *leitmotive*¹³¹ das personagens fantásticas e humanas (Figura 34).

¹³¹ Plural de *leitmotiv*, a palavra alemã significa *motivo condutor*; “Tema ou ideia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, ideia, etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática (principalmente operística).” (in Grove, 1994, p. 529). Márcio da Silva Pereira, em sua tese de doutorado, parte da hipótese de que “[...] o *leitmotiv* não é um recurso usado *somente* na música dramática, em geral, e na ópera wagneriana, em particular, mas tem sido empregado desde a Antiguidade clássica, milênios antes da palavra que o denota ter sido inventada.” (Pereira, M., 2007, p. 1, grifos nossos)



Figura 34: Algumas escalas e estruturas melódicas que utilizei como base para os temas musicais das personagens do espetáculo *Sonho de uma noite de verão* da Companhia Arteira.
Elaboração do autor, 2016.

Como parte do trabalho de preparação vocal, afinação, improvisação, percepção e apreciação musical dos atores, propus exercícios, elaborados especialmente para o projeto, considerando aspectos inerentes à sonoridade que buscava e utilizaria como referência para as canções que iria escrever. Compus, assim, vocalises baseados em escalas exóticas, ritmos irregulares e compassos complexos, estranhos, à época, aos ouvidos e à prática diária dos artistas da Companhia, e foi a partir de tais exercícios, vocais e corporais, que ritmos e melodias se transformariam, posteriormente, nos temas musicais que desenvolveria ao musicar o espetáculo. Na Figura 35 podemos observar um dos vocalises criados a partir do material melódico do *rāga* indiano Asavari (sobre o qual falarei mais adiante).

(♩. = c. 82)

Voz

Perc. corporal

Piano

* (c) = coxa; (e) = estalo; (p) = palmas

etc.

Figura 35: Um dos vocalises, acompanhado por percussão corporal, que compus e que, mais tarde, daria origem à canção *Canto de Titânia*, escrita para o espetáculo *Sonho de uma noite de verão*, da Companhia Arteira.¹³² Elaboração do autor, 2016.

Por meio de vocalizações, utilizando os fonemas [ô], [u] e [â], as primeiras canções vocais que compus – ainda sem letra – foram apresentadas ao elenco. Para a *base* instrumental (o acompanhamento) dispusemo-nos de alguns instrumentos de percussão¹³³, flautas, violão, cavaquinho, kâтеле e kalimba – executados pelos atores *disponíveis*, que, mesmo em cena, camuflados, não participariam diretamente da ação (atuando e/ou manipulando bonecos).

Com o passar do tempo, durante os ensaios, percebi que, no que se refere às canções, o fato de não possuírem letras (textos verbais) dificultava a memorização e, conseqüentemente, a precisão da execução de suas melodias e ritmos. Ponderando sobre a já citada atmosfera criada para nossa versão de *Sonho*, cheguei, então, à conclusão de que, para dar sentido poético (e musical) às canções, textos em português – tampouco em

¹³² Para ouvir: <https://youtu.be/yfCOyNagtiw>



¹³³ Em sua maioria, trazidos pela atriz Cacá Pitrez. Entre eles: címbalos tibetanos, derbake, tambor falante, pandeirão, caxixis, pau de chuva, chocalho xamânico unhas de lhama etc.

inglês, francês, alemão, italiano etc. – não seriam os mais adequados. Compostas a partir de fragmentos de escalas e estruturas melódicas oriundas de culturas, para o grupo, exóticas, tais canções deveriam ser versificadas de modo a evocar elementos místicos, desconhecidos e fantásticos, e foi, portanto, obstinado por tal ideia, que encontrei no poema *Oilima Markirya*¹³⁴, em *quenya*¹³⁵, escrito por J. R. R. Tolkien, fonte de inspiração.

John Ronald Reuel Tolkien, escritor e filólogo nascido na África do Sul em 1892, cresceu e passou a maior parte de sua vida na Inglaterra, dedicando-se a estudar a fundo as mais diversas e variadas línguas e idiomas¹³⁶. Professor de filologia na faculdade de inglês de *Oxford* e conhecido mundialmente pela autoria dos livros *The Hobbit* (publicado em 1937), *The Silmarillion* (publicado em 1977), *Unfinished Tales of Númenor and Middle-Earth*¹³⁷ (publicado postumamente em 1980), *The Children of Húrin*¹³⁸ (publicado postumamente em 2007) e, possivelmente o mais conhecido, *The Lord of the Rings*¹³⁹ (publicado em 1954), todos ambientados em seu reino ficcional *Middle-Earth*¹⁴⁰, intrigado com o papel que a língua/idioma desempenha na criação do mito, Tolkien, utilizando seu conhecimento de línguas e idiomas estrangeiros *reais*, criou e desenvolveu estruturas e vocabulário para aproximadamente quatorze *línguas artificiais*¹⁴¹ diferentes, a fim de, posteriormente, fundamentar suas histórias fantásticas. Como afirma Kelse Ryan (2014, p. 6, tradução nossa), as línguas e idiomas criados por Tolkien *precedem* o desenvolvimento de suas histórias e personagens; tal afirmação é corroborada pelo próprio criador:

[...] o que eu penso é um “fato” primordial sobre o meu trabalho, que é todo da mesma espécie, e *fundamentalmente linguístico* em inspiração. [...] Isso não é

¹³⁴ *The Last Ark*, em inglês (ou *A última arca*, em português).

¹³⁵ Grafado, também, *qenya* (embora a pronúncia pretendida seja a mesma); idioma criado por J. R. R. Tolkien sobre o qual falarei a seguir.

¹³⁶ Segundo Ademar dos Santos Lima (2022, p. 61), “na perspectiva da Sociolinguística, que estuda a relação entre a língua e a sociedade, ‘idioma’ e ‘língua’ são termos que apresentam diferenças significativas entre si. A ‘língua’, por exemplo, tem como principal finalidade ser usada como instrumento de comunicação, pois é considerada um instrumento de fala de qualquer comunidade linguística, seja ela grande ou pequena, e em nível municipal, estadual ou nacional. O termo ‘idioma’, por sua vez, pode ser usado também para uma língua própria de um país. Contudo, o termo está relacionado à existência de um Estado Político, sendo utilizado com o objetivo de identificar uma nação em relação às demais.”

¹³⁷ No Brasil, *Contos Inacabados de Númenor e da Terra-média*.

¹³⁸ No Brasil, *Os Filhos de Húrin*.

¹³⁹ No Brasil, *O Senhor dos Anéis*.

¹⁴⁰ Em português, *Terra-média*.

¹⁴¹ Segundo Ida Stria, por ter sido, em parte, negligenciado ou até mesmo menosprezado por estudiosos do ramo, há alguma dificuldade em definir, de forma abrangente, o referido termo. Em síntese, a nomenclatura *língua artificial* é utilizada como referência às línguas que resultam de planejamento e criação deliberados e conscientes. (Stria, 2016, p. 40-41, tradução nossa)

um “hobby”, no sentido de alguma coisa totalmente diferente do meu próprio trabalho, usado como uma válvula de escape. A invenção de idiomas é a base. As “histórias” foram feitas especialmente para fornecerem um mundo para os idiomas, não o contrário. Para mim um nome vem primeiro e a história sucede-o. (Tolkien *apud* Fauskanger, 2004, p. 15, grifos do autor)

As línguas e idiomas criados por Tolkien estão fortemente associadas a uma história fictícia interna, e, em suma, pode-se afirmar que, primeiro, o escritor criou tais sistemas para depois criar os povos a quem eles pertenciam, tecendo, finalmente, uma narrativa a partir dos falantes desses meios de comunicação; para Hannah Brady (2011, p. 2, tradução nossa), ao criar seu próprio mundo, Tolkien conta uma história baseada em seus interesses filológicos.

Concordo com Paulo Ribeiro, Thays Cesar e Renan Soares quando, citando o linguista, pesquisador, professor e escritor brasileiro José Luiz Fiorin, declaram que

[...] a língua traz em si, em certo grau, uma visão de mundo, uma ideologia da comunidade a que pertence, [e que] o idioma desenvolve-se na história de uma sociedade, em uma relação dúplice, em que carrega consigo a tradição de seu povo, ao mesmo tempo em que transporta valores que ajudam a conformar a visão de mundo daquela comunidade. (Fiorin *apud* Ribeiro; Cesar; Soares, 2020, p. 7)

Às *línguas reais* (ou naturais), desenvolvidas por cada povo, comunidade e/ou sociedade ao longo dos anos, como parte indissociável de sua história, aplicam-se inteiramente os conceitos supramencionados. Quanto às *línguas artificiais*, criadas para algum propósito ou razão específica, como destacam, mais uma vez, Ribeiro, Cesar e Soares (2020, p. 8), sua história “[...] sempre oscilou entre dois polos: a construção de línguas com a finalidade de comunicação e a criação de idiomas artísticos, em que se buscava capturar a perfeição estética, metafísica ou espiritual.” Para tanto, as línguas e idiomas criados por Tolkien são, ao mesmo tempo, artísticos (considerando seu refinamento, suas feições estéticas, contornos e padrões sonoros) e funcionais (mesmo que sejam utilizados – *falados* – apenas por seres fictícios, membros de sociedades fictícias e habitantes de mundos fictícios).

O primeiro encontro entre Tolkien e as muitas línguas das quais, mesmo ainda sem saber, nunca mais se afastaria, deu-se durante sua infância e juventude. O contato com o latim, o francês, o alemão, o espanhol, o grego e o inglês arcaico, além do gótico e do idioma céltico, estimulou-o e influenciou suas criações linguísticas desde muito

cedo, mas foi durante sua graduação, em que aprofundou seus estudos em Galês, conhecendo mais a fundo o Finlandês, que o autor, com pouco mais de 20 anos de idade, começaria a desenvolver “[...] aquele que seria o mais popular e completo de seus idiomas fictícios: o *Alto-Élfico*, conhecido como *Quenya*.” (Oliveira; Moraes, 2015, p. 2, grifos nossos)

Criada em meados da década de 1910, a partir da intercessão entre o latim, o grego e o finlandês¹⁴², a chamada *Língua dos Elfos* – como é conhecida a mais desenvolvida e popular de suas línguas artísticas, fundamental em seus contos literários e elemento ainda mais central do que suas próprias personagens (Ryan, 2014, p. 6, tradução nossa) – representa, na verdade, apenas um ramo da *família* das línguas élficas. Segundo Helge Kåre Fauskanger (2004, p. 13), “[...] as línguas élficas não são entidades independentes, mas todas evoluíram de uma língua ancestral comum e, em muitos aspectos, o *quenya* situa-se mais próximo do seu original primitivo do que os outros idiomas.”

Focalizando algumas de suas obras literárias mais célebres – especialmente as já mencionadas *The Hobbit* e *The Lord of the Rings* – cuja *Língua dos Elfos* mostra-se indispensável para a dramaticidade e o desenvolvimento da trama, Fauskanger (*ibid.*, p. 22) conjectura: “O fato de que esse idioma foi primeiramente apresentado ao mundo em um contexto de ficção (a *Terra-média*) não o torna um ‘idioma fictício’[...]”. Tolkien, afinal, era filólogo e, como já mencionei, não foi apenas um prolífico criador de línguas, idiomas e dialetos, mas também alguém que, de forma minuciosa, detalhada e meticulosa, continuamente desenvolveu, refinou, registrou e arquivou suas criações. Entretanto, algumas das dificuldades enfrentadas por seu filho e editor, Christopher, estão diretamente associadas a enorme quantidade desse material. Para Paul Nolan Hyde,

Uma das tarefas hercúleas de Christopher Tolkien, como editor dos documentos de seu pai, foi determinar a ordem exata em que cada uma das diversas variantes foi produzida e, em seguida, estabelecer a relação entre as emendas e a versão subsequente da obra em questão. Suspeito que, em alguns casos, as conclusões, necessariamente, foram especulativas. Em termos de linguística de Tolkien, as notas que acompanham *A Secret Vice* em *The Monsters and the Critics* servirão como um exemplo importante da dificuldade extraordinária associada ao estabelecimento de uma descrição gramatical precisa de qualquer um dos idiomas da *Terra-média*. (Hyde, 1989, p. 31, tradução e grifos nossos)

¹⁴² Alguns autores incluem, ainda, o espanhol.

Tolkien, em seu ensaio *A Secret Vice*¹⁴³, ao expor seus pensamentos e teorias acerca da criação de línguas e idiomas, apresenta-nos um de seus poemas élficos, escrito integralmente em *quenya*, mais representativos: *Oilima Markirya*, de 1931 – segundo Fauskanger (2004, p. 37), “[...] uma forte demonstração das extensas revisões de Tolkien [...]”¹⁴⁴ –; poema sobre o qual trabalhei ao compor as canções¹⁴⁵ de *Sonho de uma noite de verão*, dedicando-me à sua mais recente versão¹⁴⁶, bastante modificada – embora conserve o mesmo significado –, escrita durante a última década de vida do autor¹⁴⁷. (Tolkien, 1997, p. 221, tradução nossa)

[...]
 Man hlaruva rávëa súre
 ve tauri lillassië,
 ninqui karkar yarra
 isilme ilkalasse,
 isilme píkalasse,
 isilme lantalasse
 ve loikolíkuma;
 raumo nurrula,
 undume rúmala?
 [...]

(Tolkien, 1997, p. 222)

[...]
 Quem ouvirá o vento rugindo
 como folhas das florestas,
 as rochas brancas grunhindo
 no luar brilhante,
 no luar minguante,
 no luar cadente
 um presságio da morte;
 a tempestade murmurando,
 o abismo se movendo?
 [...]

(Tradução nossa, do inglês)

Como já relatado, busquei dar sentido poético e musical às pequenas canções – ainda sem letra – que escrevi para compor a trilha sonora do espetáculo em questão examinando poemas concebidos em línguas *artísticas*, desconhecidas, elaboradas “[...] para produzir *prazer*, criadas para serem belas, ou ao menos simétricas e coerentes, com um *sabor* ou *personalidade* específicos.” (Brady *apud* Ribeiro; Cesar; Soares, 2020, p. 8, grifos dos autores). Cabe dizer que a escolha do poema *Markirya* deveu-se mais por sua

¹⁴³ Em português, *Um vício secreto*; presente no livro *The Monsters and the Critics and Other Essays* (ou *Os monstros e os Críticos e outros ensaios*), editado por seu filho Christopher Tolkien e publicado pela primeira vez em 1983.

¹⁴⁴ Ao menos três diferentes versões do poema *Oilima Markirya* foram publicadas, evidenciando as transformações e alterações realizadas pelo autor entre os anos 1930 e 1970.

¹⁴⁵ Posteriormente, durante minha pesquisa – já em 2023, por intermédio da professora Dorian Mendes –, tomei conhecimento da obra *Namárië* (2008, para soprano, flauta, clarinete, violino e violoncelo), de Márcio Steuernagel, na qual o compositor utiliza, como texto poético e material musical, o poema homônimo, em *quenya*, encontrado no capítulo VIII do primeiro livro da coleção *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien.

¹⁴⁶ A referida versão (em *quenya*, traduzida para o inglês) encontra-se, na íntegra, no Anexo VIII desta tese.

¹⁴⁷ De acordo com os estudiosos da obra de Tolkien, sua última versão é uma espécie de revisão tardia do texto escrito no início da década de 1930.

sonoridade envolvente, cativante e até mesmo sedutora do que por seu conteúdo, propriamente dito. Considerando a música vocal *erudita* dos séculos XX e XXI, em que “[...] textos podem ser traduzidos em texturas, nos quais suas possibilidades fonéticas passam a ser mais importantes do que o seu significado, não mais se tratando de musicalizar a palavra tão somente, mas de extrair dela o conteúdo musical desejado” (Carvalho, 2021, p. 2), trabalhei com alguns trechos do poema tolkiano sem me deter ao sentido literal de cada verso ou palavra (traduzido para e do inglês), mas à extensa gama de associações, riqueza de suas possibilidades vocais e capacidade de produzir um amplo espectro de *cores* no espaço sonoro. Para mim, portanto, ao versificar as melodias de *Sonho de uma noite de verão*, focalizei não apenas o texto, mas, principalmente, a *sonoridade* que emana naturalmente de suas palavras.

Referindo-se a essa prática, o ator Cássio Campos (intérprete, em nosso *Sonho de uma noite de verão*, do brincalhão e irrequieto Puck) comenta:

A direção musical assinada por Diogo Rebel trouxe para a montagem [de *Sonho*] um grande valor musical, técnico e artístico. Desde a pesquisa sonora e musical às músicas autorais, cantadas em QUENYA, executadas ao vivo pelos atores em cena, que, por alguns meses, passaram por um processo de preparação musical conduzido pelo próprio Diogo. Como ator, me senti muito confortável com as escolhas feitas por Diogo que, em todo momento, procurou trabalhar e desenvolver as habilidades musicais dos integrantes do grupo. Em cena, além de tocarmos instrumentos de percussão, sopros e cordas, usávamos a nossa própria voz como um instrumento, criando efeitos e paisagens sonoras. (Campos, 2024)

Como aporte teórico para o estudo da pronúncia, ao dirigir os atores-cantores da Companhia Arteira, utilizei o trabalho intitulado *Curso de Quenya: a mais bela língua dos elfos*, do já citado autor e filólogo norueguês Helge Kåre Fauskanger, com tradução de Gabriel Oliva Brum, além de diversos vídeos/demonstrações disponíveis em *sites* na *internet* (como, por exemplo, o *Youtube*).

As duas primeiras canções que apresentei ao grupo – já com letra – constituem o que chamamos *canto de trabalho*: dois temas musicais compostos com a finalidade de serem tocados/cantados pelos atores da Companhia durante as transformações do cenário – em que o ambiente se modifica a partir do movimento das bancadas e das pequenas gaiolas de bambu que, ao serem manipuladas, encaixadas e desencaixadas pelos atores, formam novos e convenientes arranjos no palco – aparecem em diversos momentos do espetáculo. *Os Nobres* e *Os Artesãos* serão, a seguir, foco de minha breve análise.

Os Nobres

Para nossa versão de *Sonho de uma noite de verão*, foi escolhida a tradução do texto shakespeariano publicada pela ensaísta e crítica teatral Barbara Heliodora¹⁴⁸. De acordo com Carlos Roberto Mödinger, na obra de William Shakespeare,

[...] as palavras que [o autor] deu às personagens são a melhor fonte para compreender a ação dramática e as funções das personagens na narrativa de suas peças. É no que as personagens falam de si, umas das outras, da vida e do contexto que se pode apreender a ação que vivem no mundo diegético. (Mödinger, 2006, p. 23)

Acerca da divisão de suas personagens *humanas* (desconsiderando, assim, os seres elementais), em *Sonho*, Shakespeare vale-se da clássica e usual oposição entre nobres e plebeus. No contexto dos nobres, Teseu, duque de Atenas, com autoridade e ponderação, é quem rege e executa as leis de seu ducado, enquanto Hipólita, rainha das Amazonas e sua noiva, prepara-se para o esperado casamento. Egeu, velho nobre ateniense, vexado diante de Teseu, invoca a antiga lei de Atenas para obrigar sua filha a casar-se com o jovem, vaidoso, volúvel e conquistador Demétrio. Hércia, filha de Egeu, entretanto, está apaixonada por Lisandro, e, com ousadia, paixão e determinação, luta por seu amor. Lisandro, belo e sedutor, também está apaixonado por Hércia e planeja fugir com sua amada a fim de se casarem longe da rude lei ateniense. A bela e jovem Helena, confidente de Hércia, está apaixonada por Demétrio e, traindo a confiança de sua amiga, avisa seu amado que Hércia e Lisandro pretendem fugir para a floresta.

¹⁴⁸ Vale ressaltar que, mesmo utilizando, como base, a tradução da distinta autora, as diretoras Gabriela Ribas e Silvia Araújo lançaram mão, em passagens específicas do texto, de outras traduções, realizadas por outros autores.



Figura 36: Os atores Jerônimo Nunes (elfo), Cássio Campos (Puck), Catherine Bon, Cacá Pitrez, Gabriela Ribas e Maria José Silva (fadas) manipulando as personagens humanas Lisandro, Helena e Demétrio. Espetáculo *Sonho de uma noite de verão* – Companhia Arteira. Teatro Municipal de Nova Friburgo, 26 de novembro de 2016. Fotografia: Carlos Mafort.

O quadrângulo amoroso formado pelas personagens Hérnia, Lisandro, Demétrio e Helena, a insatisfação de Egeu ao saber da recusa de sua filha pelo jovem a quem foi prometida em matrimônio e os preparativos para a festa de casamento entre o duque de Atenas Teseu e a rainha das Amazonas Hipólita têm como motivo musical condutor uma curta melodia escrita a partir de uma escala frígia em *dó*. Para representar, sonoramente, as nobres personagens atenienses, a escolha de um modo grego que, segundo o Dicionário Grove de Música “[...] costuma ser usado como uma expressão abrangente para composições polifônicas do Renascimento e do Barroco [...]” (*in* Grove, 1994, p. 345), não foi por acaso.



Figura 37: Escala do modo frígio em *dó*, sobre a qual desenvolvi o tema de *Os Nobres*. Elaboração do autor, 2023.

A escala frígia, formada por dois tetracordes iguais, de mesma espécie (*semitom, tom, tom*), devido ao início por semitom em cada um deles, como afirma Gregório Pereira

Queiroz (2015, p. 59), “[...] reforça o movimento de retorno à origem.” Ainda segundo o autor,

É como se ao seguir da primeira para a segunda e para a terceira e quarta nota, e assim por diante, o movimento se ressentisse do primeiro passo e não se completasse totalmente, sendo obrigado a um grande esforço para vencer a inércia de voltar para trás, presente desde que o primeiro passo, um meio-tom, foi dado. (*ibidem*)

De forma subjetiva, minha escolha pelo referido modo, ao compor a canção dos nobres, parte da cena em que Egeu, insatisfeito, recorre à soberania do duque, que concede à Hércia o prazo de quatro dias para que se decida:

[...]

EGEU – Bom duque, se ela aqui, aos vossos olhos,
Não aceitar casar-se com Demétrio,
Invoco a antiga lei ateniense:
Sendo minha filha, posso eu dela dispor;
Ou ela vai pra este cavalheiro,
Ou pra morte, segundo a nossa lei,
Que abrange todo caso igual a este.

[...]

TESEU – O que diz, Hércia? E pense bem, mocinha:
Seu dever é ter seu pai como um deus,
Aquele que compôs sua beleza,
Pra quem você não passou de uma cera
Que ele mesmo moldou, com seu poder
De dar-lhe forma ou de a desfigurar.

[...]

TESEU – Portanto, bela Hércia, questione
Seus desejos de jovem e o seu sangue,
Pra saber se, negando a voz paterna,
Vai suportar o hábito de freira,
Preso pra sempre em obscuro claustro,
Vivendo irmã estéril toda a vida,
Cantando, à lua fria, frias loas.

[...]

TESEU – Reflita até chegar a lua nova,
Data que une a mim o meu amor
E faz-nos companheiros para sempre.
Esteja pronta, então para morrer
Por não querer obedecer seu pai.
Ou obedece e casa com Demétrio,
Ou no altar de Diana vai jurar
Viver pra todo o sempre casta e austera.

[...]

(Shakespeare, 2004, p. 18-20)

Vemos na postura de Egeu e na hesitação de Teseu diante da decisão de Hérmia uma clara tendência à “[...] permanência no passado, a *subjugação pelo que já existe antes*, o sentido de sucumbir a um destino e, portanto, de se fixar no que fornece segurança inicial ou, ainda, de desalento.” (Queiroz, 2015, p. 60, grifos do autor); tais ações podem ser associadas ao *sabor* modal frígio, que tem como característica “[...] ficar onde começou, permanecer atado à origem.” (*ibidem*). Em *Os Nobres*, portanto, a sonoridade que resulta do modo frígio foi a que me pareceu melhor representar o conflito entre Egeu e sua filha Hérmia – crise que, naturalmente, acaba se estendendo ao duque Teseu (e consequentemente à sua noiva Hipólita) e aos demais jovens atenienses (Lisandro, Demétrio e Helena).

Os Nobres
(Canto de trabalho)

Música: Diogo Rebel
Letra: J.R.R. Tolkien

Misterioso ♩ = c. 130

Voz feminina

En - wi - na lú _____ me a - ta - lan - tië min - doni - nnar

Coro

En - wi - na lú _____ me a - ta - lan - tië min - doni - nnar

En - wi - na lú _____ me _____ a - ta - lan - tië min - doni - nnar

Tambor grave

ad aeternum

Figura 38: Rebel, Diogo. *Os Nobres (Canto de trabalho)*. Composta para o espetáculo *Sonho de uma noite de verão* realizado pela Companhia Arteira (2016).

Por se tratar de um *canto de trabalho*¹⁴⁹, no que se refere à execução da pequena canção, optei pelo seguinte esquema: de forma responsorial, a melodia-tema é cantada *a cappella* por uma voz feminina solista¹⁵⁰; a repetição do tema (que, ininterruptamente, ocorrerá por tempo indeterminado, até que um novo cenário, transfigurado, esteja pronto para a próxima cena) será executada por um coro misto a duas vozes, sendo a primeira voz responsável pela melodia já exposta pela solista e a segunda voz por um módico contracanto. As duas pequenas frases que formam o tema da canção (realizada pela primeira voz) – uma melodia de caráter jovial, exultante, cantábile e brilhante –, geradas por arpejos com compensações descendentes e ascendentes, simétricas e transpostas a uma 4ª justa, representam os dois casais (Hérnia e Lisandro, Helena e Demétrio) que, por amor, optam por abandonar os privilégios e regalias de uma vida no ducado, fugindo para a floresta, sem a certeza de que terão sucesso em sua jornada, mas que, finalmente, após toda a confusão provocada pelos seres fantásticos, se acertam; sob seu canto espirituoso, a melodia realizada pela segunda voz, mais *escura e sombria*, com poucos contornos melódicos e discretos movimentos ascendentes e descendentes por graus conjuntos – na qual, de imediato, a sonoridade modal frígia é percebida –, representa a desaprovação inicial de Egeu e Teseu.

É na entrada do coro que, no primeiro tempo de cada compasso que se segue, com batidas precisas e regulares – como o pulsar dos corações dos jovens apaixonados – um tambor de altura grave¹⁵¹ é introduzido.

Considerado, na antiguidade, uma estrutura *perfeita* – além de, tradicionalmente, associado às danças de corte e canções medievais dos séculos XII e XIII –, o compasso ternário¹⁵², sobre o qual se desenvolve o *leitmotiv* d’*Os Nobres*, foi escolhido a fim de

¹⁴⁹ Vale lembrar que o termo *canto de trabalho* refere-se a um tipo de manifestação cultural comumente associada a atividades laborais de certos grupos sociais, especialmente comunidades rurais. Esses cantos são caracterizados por melodias simples, muitas vezes repetitivas, e são entoados durante o trabalho como forma de coordenar e sincronizar as ações, aliviando o esforço físico e o cansaço, tornando a tarefa mais agradável e, ainda, como uma forma de preservar e transmitir valores culturais e sociais.

¹⁵⁰ Para a gravação de *Os Nobres*, entretanto, foram utilizadas, no lugar de apenas uma única voz solista, quatro vozes femininas em uníssono.

¹⁵¹ Em nossa performance utilizamos um pandeirão de 20 polegadas.

¹⁵² Nikolaus Harnoncourt (1990, p. 66) afirma que “[...] esta divisão [em três] era considerada perfeita (*perfectum*) [ao passo que] a subdivisão em quatro, ao contrário, era tida como imperfeita (*imperfectum*).” Ainda, para o autor, “[...] tudo isto está relacionado com a mística dos números e com a teoria das proporções.” Donald J. Grout e Claude V. Palisca (1994, p. 154) defendem que “[...] a divisão era *perfeita* se fosse ternária, *imperfeita*, se binária.” Jean e Brigitte Massin (1997, p. 105), citando Philippe de Vitry em seu tratado *Ars Nova*, escrito em torno de 1320, corroboram tal alegação: “[...] os modos ternários são ditos *perfeitos* e os binários *imperfeitos*.” E acrescentam: “Para indicar as passagens do ternário ao binário, tornou-se necessário inventar sinais capazes de dar conta da natureza da divisão e do valor a ser dividido; essa a razão por que Philippe de Vitry designou o *tempo perfeito* por um círculo (a imagem da perfeição) e

realçar a atmosfera que imaginei para o palácio do duque de Atenas; embora muitas das cenas protagonizadas pelos quatro nobres apaixonados se passem na floresta, sua preocupação angústia, inquietude e temor às ações de Teseu, Hipólita e Egeu (a quem devem satisfação e por quem terão seus atos julgados, acerca de suas atitudes rebeldes) os aflige, guiando seus pensamentos, a todo momento, para além da floresta, de volta aos domínios do palácio.

Como *letra de música* para a referida canção, escolhi os versos “*enwina lúme / atalantië mindoninnar?*” (Tolkien, 1997, p. 222), cuja tradução livre para o português poderia ser algo como *A antiga escuridão sobre as torres caídas*. Reforço, aqui, o fato de que, ao definir os versos que serviriam como letra para as canções, não me detive, a princípio, ao seu significado, mas à sonoridade das palavras contidas no poema élfico escrito em *quenya*. Por outro lado, durante meu trabalho com os atores da Companhia Arteira, em busca do timbre vocal, postura e intenção corporal que desejava para a performance de *Os Nobres*, considerei a dramaticidade imanente aos versos, em português, transcritos acima. A força e impacto cênico que pode haver em *antiga escuridão e torres caídas* serviram-me de inspiração ao provocar nos atores-cantores, metaforicamente, a imagem do decadente reino (*torres caídas*) do duque de Atenas, seus séquitos e criados, coberto pelas sombras da lembrança de um passado sombrio (*antiga escuridão*)¹⁵³.

🔊) Para a ouvir a gravação¹⁵⁴ da canção *Os Nobres*:

https://youtu.be/3NaRKG_OaT4



o *tempo imperfeito* por um semicírculo, do que derivam os sinais C e C para indicar respectivamente os compassos de quatro e dois tempos.”

¹⁵³ Tais *imagens* são apenas sugestões mnemônicas. Sabemos, entretanto, que, como declara Hamilton (2008, p. 63, tradução nossa), na mitologia grega, Teseu é considerado um dos melhores exemplos de herói. Ele não apenas usa sua astúcia e força para matar o Minotauro, como também trabalha para reunir sua família e seu reino, tornando-se um monarca que serve bem ao seu povo. Esse mito também ilumina a percepção de que Atenas era, em sua época, a terra mais respeitada e justa. O governo de justiça regido por Teseu tornou-se um modelo idealizado para a cultura grega e romana ao longo da história.

¹⁵⁴ Realizada à época da montagem do espetáculo em questão (2016).

* * *

Os Artesãos

Em contraste com os nobres atenienses, quanto aos plebeus, homens simples e rudes, Shakespeare nos apresenta um grupo de seis artesãos, artistas amadores, que ensaiam uma peça teatral para ser encenada durante as bodas de Teseu e Hipólita. Quina, Justinho, Bobina, Sanfona, Bicudo e Fominha expressam-se em linguagem rústica e suas cenas são as únicas, no texto shakespeariano, escritas em prosa (com exceção das cenas em que ensaiam e apresentam sua peça teatral, quando falam em versos).

Anna Stegh Camati, em seu artigo *Sonho de uma noite de verão: A inscrição do processo de adaptação cênica no texto shakespeariano*, afirma que

[...] Shakespeare insere dimensões metateatrais na estrutura dramática e nas falas das personagens que podem ser lidas como comentários críticos sobre a cena. Como a maioria dos seus textos, *Sonho de uma noite de verão* é essencialmente metateatral: há a peça dentro da peça, personagens com consciência dramática, cenas de aproximação entre o palco e a plateia, ruptura da ilusão dramática e reflexões sobre o fazer teatral. [Shakespeare] reflete sobre seu próprio fazer teatral numa atitude autorreflexiva, lúdica e metacrítica [e] tudo indica que, longe de querer denegrir, o bardo presta uma grande homenagem às trupes de atores amadores da rica tradição do teatro popular medieval da qual ele tanto se beneficiou. (Camati, 2011, p. 127-128)

O metateatro está presente nas cenas dos artesãos, em que o “[...] outro dramaturgo em *Sonho de uma noite de verão* [...]” (Taylor, 2003), Pedro Quina (carpinteiro, ensaiador, autor e ator¹⁵⁵ de *A mui lamentável comédia e crudelíssima morte de Píramo e Tisbe*), ensaia sua tradução e adaptação, comicamente repleta de equívocos e incongruências, do clássico texto de Ovídio.

Na segunda cena do primeiro ato de *Sonho*, o *carpinteiro-dramaturgo* reúne sua companhia, distribui os papéis e discute, com os demais atores, as circunstâncias e condições para a apresentação durante a festa de casamento entre o duque e a rainha. Na floresta, local no qual se sucede a primeira cena do terceiro ato, os artesãos, sem notar a presença do ardiloso Puck, ensaiam a peça dirigida por Quina; é nesta cena que Bobina,

¹⁵⁵ Para Camati (2011, p. 129), “O fato de Pedro Quina ser um carpinteiro não é um mero acaso, [visto que], ainda hoje, usa-se o termo carpintaria teatral para referir-se à construção de um texto dramático.” Ainda segundo a autora, “[...] na época elisabetana os escritores de peças também acumulavam as funções de ensaiador e ator.” (*ibidem*)

enfeitado pelo servo de Oberon, é mantido por Titânia, apaixonada, em seu recanto no bosque. Ao final de *Sonho*, na primeira cena do quinto e último ato, a peça dentro da peça é, enfim, apresentada. Diante de Teseu e Hipólita – que convidam Hérnia e Lisandro, Helena e Demétrio a juntarem-se a eles –, brindando os espectadores com uma apresentação que une as consagradas técnicas do teatro de rua medieval aos jogos de improviso da *commedia dell'arte*, o drama dos artesãos é encenado.

Como tema musical para as cenas dos artesãos, compus uma pequena melodia baseada na milenar escala pentatônica maior. “Talvez a mais universal entre todas, se pensarmos na sua antiguidade e na primazia que desfruta nas músicas dos mais diferentes pontos do planeta [...]” (Wisnik, 2017, p. 76-77), acerca da origem da escala pentatônica, Paulo Dernetre Gekas aponta algumas contradições. Segundo o autor,

[...] algumas afirmações indicam que foram os chineses os primeiros a examinar a relação entre quintas, e assim estabelecer a escala Pentatônica, [ainda que] os documentos que comprovem esta descoberta datem de 3.000 a.C. (Yehudi Menuhin e Davis, 1990, p. 29). Porém, contrariando esta primeira afirmação, Montanari afirma que uma das civilizações mais antigas foi a dos Sumérios, que ocupavam a região sul da Mesopotâmia, na Ásia Central, há cerca de 6.000 anos. Sabe-se que possuíam um método de leitura musical baseado em letras, e que se utilizavam de instrumentos para acompanhar vozes em oitavas. Os costumes musicais dos Sumérios foram herdados pelos Caldeus e Assírios (outros povos que habitavam a Mesopotâmia), e mais, podemos afirmar que a principal característica musical desses povos da Mesopotâmia – em particular dos Assírios – era [o uso da] escala pentatônica. (Montanari, 1988, p. 8-9 *apud* Dernetre Gekas, 2007, p. 3)

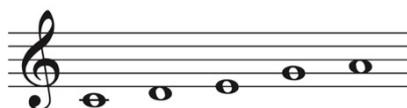


Figura 39: Escala pentatônica maior de dó, sobre a qual desenvolvi o tema principal de *Os Artesãos*. Elaboração do autor, 2023.

O material musical utilizado para a criação do *leitmotiv* d’*Os Artesãos*, extraído da escala pentatônica maior, suas aplicações, possibilidades sonoras e imagéticas, comumente associadas ao mundo *oriental*, ao continente africano e às diversas civilizações do passado, resultou de improvisações livres, de forma ainda despreziosa, sobre um kântele pentatônico disponível durante meus encontros com a Companhia em

sua sala de ensaios. A sonoridade do instrumento artesanal de origem finlandesa – uma caixa acústica em madeira com sete cordas de aço afinadas em notas de uma escala pentatônica –, utilizado em nossa versão da comédia shakespeariana como *ambientação* sonora para algumas cenas, criando *climas* e efeitos de sonoplastia, além de, ainda, ocupar o espaço de instrumento solista em um dos temas instrumentais que compus¹⁵⁶, influenciou-me durante o processo de criação do motivo musical que representaria os modestos artesãos.

Para Kristoff Silva (2018, p. 133), “[...] dentro do universo modal, a escala pentatônica é escolhida como ponto de partida comum para as atividades em sala de aula, tanto as de solmização¹⁵⁷, quanto de improvisação vocal”. De forma lúdica, como recurso didático para o aprendizado da singela melodia d’*Os Artesãos*, foram utilizados o já mencionado kântele, uma flauta doce de bambu, uma flauta pentatônica peruana, também de bambu, e um conhecido vídeo onde o cantor e compositor Bobby McFerrin, durante o evento *Notes & Neurons: In Search of the Common Chorus*, realizado em junho de 2009, a fim de ilustrar a interação da Música com nosso cérebro e emoções, demonstra, com a participação da plateia, o *poder* da escala pentatônica¹⁵⁸; a performance de McFerrin, cabe comentar, serviu-me de inspiração para a elaboração e realização de alguns dos jogos de improvisação vocal¹⁵⁹ utilizados durante os processos de criação musical em *Sonho de uma noite de verão*.

[...]

QUINA – Esta é a lista do nome de todos os homens que Atenas inteira achou capazes de representar nosso drama, na frente do duque e da duquesa, no dia do casamento dele, de noite.

BOBINA – Primeiro, meu bom Quina, diga do que trata o drama, depois leia o nome dos atores, e no final faz ponto e pronto!

QUINA – Muito bem; o nosso drama é *A mui lamentável comédia e crudelíssima morte de Píramo e Tisbe*.

BOBINA – Palavra que é uma obra muito notável e muito alegre. E agora, Pedro Quina, chame os atores pela lista.

QUINA – Respondam quando eu chamar. Zé Bobina, o tecelão?

BOBINA – Pronto! Diga qual é o meu papel e vá em frente.

QUINA – Você, Zé Bobina, está marcado pra ser Píramo.

BOBINA – E o que é o Píramo? Amante ou tirano?

QUINA – Um amante que se mata muito galantemente por amor.

BOBINA – Isso vai exigir muita lágrima para ser bem representado. Se for eu, que a platéia cuide muito bem de seus olhos: vou abalar as tempestades e

¹⁵⁶ A saber, *Tema para Hérnia e Lisandro*.

¹⁵⁷ “O uso de sílabas relacionadas a alturas, como recurso mnemônico para indicar intervalos melódicos. Existem muitos sistemas dessa natureza nas culturas musicais no mundo, para servir como uma ajuda na transmissão oral da música e para facilitar o ensino e a memorização.” (in Grove, 1994, p. 884)

¹⁵⁸ O vídeo citado encontra-se no link <https://youtu.be/Ghu1J2r3qJQ>.

¹⁵⁹ Alguns dos referidos jogos constam no Apêndice A deste trabalho.

apresentar algumas condolências. Mas, mesmo assim, meu talento maior é pra tirano. Eu podia fazer muito bem de Hércules; e em papéis de rachar os peitos eu faço eles arrebentarem:

[...]

QUINA – Juca Sanfona, consertador de foles!

SANFONA – 'Tou aqui, Pedro Quina.

QUINA – Sanfona, você tem de enfrentar Tisbe.

SANFONA – E Tisbe é o que? Um cavaleiro andante?

QUINA – É a dama pela qual Píramo se apaixona.

SANFONA – Nada disso; de mulher eu não faço. Já está nascendo barba aqui nos queixos.

QUINA – Não faz diferença; você vai usar a máscara. E pode falar com a voz mais magrinha que arranjar.

BOBINA – Se pode esconder a cara, deixa eu fazer a Tisbe também. Eu sei falar com a voz monstruosamente fina. “Tisbe! Tisbe! Tisbe!”; “Ai, Píramo, meu amante adorado! Sou tua Tisbe querida, tua dama adorada!”

QUINA – Não; você faz o Píramo; e você, Sanfona, a Tisbe.

[...]

QUINA – Beto fominha, o alfaiate!

FOMINHA – Presente, Pedro Quina.

QUINA – Fominha, você tem de fazer a mãe de Tisbe. Toninho Bicudo, o funileiro!

BICUDO – 'Tou aqui, Pedro Quina.

QUINA – Você é o pai de Píramo, eu, o de Tisbe. Justinho, o marceneiro, faz o papel de leão. E acho que com isso o drama está inteiro.

JUSTINHO – Você já tem aí escrito o papel do leão? Se tiver, me dá logo, que eu sou lento de estudo.

QUINA – Pode fazer de improviso; é só ficar rugindo.

BOBINA – Deixa eu fazer o leão também. Meu rugido é tão bom que alegra o coração de qualquer um. Vou rugir tanto que o duque vai gritar: “Ruge mais! Ruge de novo!”

QUINA – E se rugir assim de jeito tão terrível, vai assustar a duquesa e as outras senhoras, elas começam a gritar e nós acabamos na força.

TODOS – Nós todos, até o último filho-da-mãe.

BOBINA – Eu sei muito bem, meus amigos, que se vocês deixarem aquelas senhoras todas malucas de medo, a melhor escolha que elas podem fazer é nos enforcar. Mas eu posso agravar minha voz de tal modo que vou rugir delicado, igual a uma pombinha; rugir que nem fosse um rouxinol.

QUINA – Você não pode fazer papel nenhum a não ser Píramo, porque o Píramo era um moço de cara boa, um moço às direitas, um moço da mais fina finura: é por isso que você tem de fazer o papel de Píramo.

BOBINA – Pois então eu faço. Qual é a melhor barba para eu usar?

QUINA – Ora essa, a que quiser.

BOBINA – Eu vou realizar meu desempenho com uma barba bem vermelha; ou cor de ouro; ou então com uma barba de cabelo de milho.

QUINA – Cabelo de milho cai e você acaba careca de barba. Mas, seus mestres, aqui estão seus papéis, e eu vou pedir a vocês, implorar a vocês e solicitar a vocês que decorem tudo até amanhã; e me encontrem na floresta do palácio, um quilômetro pra fora da cidade, ao luar. Lá é que nós vamos ensaiar, porque se nos reunirmos na cidade vamos ser aperreados por um bando de gente, e nossos golpes de teatro acabam descobertos. Nesse meio tempo eu vou fazer a lista de todo o material de cena de que o espetáculo precisa. Por favor, não me deixem de aparecer.

BOBINA – Vamos nos reunir todos juntos, e lá vamos poder ensaiar com obscenidade e coragem. Façam muita força pra ficarem perfeitos. Adeus!

[...]

Recorri, afinal, à sonoridade da escala pentatônica maior, de larga difusão nas músicas do mundo, para expressar os prazeres e desafios – além de, como podemos observar no texto de Shakespeare, certa comicidade – do ofício do ator de Teatro amador. Por outro lado, o labor de cada um dos artesãos, em seus respectivos ambientes de trabalho, foi, de forma simbólica na canção, representado pela *aspereza e austeridade* – se é que podemos assim classificá-lo – de um *acorde quartal*. Como material composicional sobre o qual desenvolveria a linha melódica que daria suporte ao tema principal de *Os Artesãos*, utilizei o minimalista conjunto composto pelas notas *dó, fá e si bemol*.



Figura 40: *Acorde quartal* de onde extraí o material para a *base harmônica* de *Os Artesãos*.
Elaboração do autor, 2023.

Focalizando a relação simétrica que existe entre os dois intervalos (*dó-fá* e *fá-si bemol*) encontrados a partir da superposição de quartas no acorde supramencionado, visei aludir ao trabalho equilibrado, de proporções exemplares, preciso e regular dos artesãos em seu ofício diário. Ainda, acerca da sonoridade pretendida para a realização da melodia em questão, aos atores-cantores responsáveis pela base harmônica, solicitei que, por abstração, *visualizassem* um ambiente de trabalho inóspito, rude, no qual, não fosse a prática do teatro amador, nossos artesãos sucumbiriam¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Não há, no texto shakespeariano, entretanto, qualquer informação que denote a situação aqui descrita. Tal hipótese valeu-me, apenas, como recurso cênico-musical.

Os Artesãos

(Canto de trabalho)

Música: Diogo Rebel
Letra: J.R.R. Tolkien

Com entusiasmo ♩ = c. 120

Voz feminina

Ve — tau - ri li - lla - ssië, nin - qui kar - kar ya - rra

Coro

Ve — tau - ri li - lla - ssië nin - qui kar - kar ya - rra

Ve — kar - kar ya - rra

Tambor grave

Ve — tau - ri li - lla - ssië nin - qui kar - kar ya - rra

Ve — kar - kar ya - rra

ad aeternum

Figura 41: Rebel, Diogo. *Os Artesãos (Canto de trabalho)*. Composta para o espetáculo *Sonho de uma noite de verão* realizado pela Companhia Arteira (2016).

Seguindo o esquema da canção *Os Nobres*, para a execução de *Os Artesãos*, a mesma solista, novamente de forma responsorial, dá início à pequena melodia que, sobre uma base reiterativa, sem interrupção e por tempo indeterminado, será repetida pelo coro a duas vozes até que um novo cenário, a partir da movimentação dos atores no palco, movendo as bancadas e gaiolas de bambu, cantando e tocando, esteja montado. O coro de

Os Artesãos segue o padrão que vemos em *Os Nobres*: a primeira voz encarrega-se da melodia-tema já apresentada pela solista, no início da canção, enquanto a segunda conduz o acompanhamento harmônico, com poucos movimentos, utilizando apenas três notas distintas. Como mencionado, há, na relação entre o tema (*foreground*) e o acompanhamento (*background*) de *Os Artesãos*, uma sobreposição de estruturas escalares de *sabor* modal, visto que, na melodia principal, realizada pela primeira voz, as frases que compõem a canção se desenvolvem sobre a escala pentatônica maior de *dó*, enquanto a base harmônica, realizada pela segunda voz, ao conduzir tal tema, estabelece-se sobre uma melodia concebida a partir de um *acorde quartal*. Mais uma vez, o polimodalismo presente em *Os Artesãos*, em minha concepção *poiética*, simboliza a dualidade presente na vida de tais trabalhadores, que dividem sua rotina entre os trabalhos manual (profissional) e artístico (amador); já que, além de carpinteiro, remendão de foles, alfaiate, funileiro, marceneiro e tecelão, tais artesãos são (ou pretendem ser considerados), também, atores de Teatro.

Os versos escolhidos para a canção aqui analisada – *ve tauri lillassië / ninqui karkar yarra* (Tolkien, 1997, p. 222), que podem ser traduzidos livremente por *como folhas das florestas, as rochas brancas grunhindo* – são cantados sobre as batidas do tambor de altura grave, num ritmo pulsante gerado por uma célula composta por três *ataques* num sutil movimento de dança ao longo de compassos quaternários. Cogitando, mais uma vez, a antiga *classificação* dos compassos (divisão e organização dos *tempos*), para a canção dos artesãos – criaturas simples, grosseiras e rudes, ainda que amáveis e divertidas – escolhi a referida estrutura métrica *imperfeita* que, associada à escala pentatônica maior, denota, em *Os Artesãos*, a excitação, a euforia e o entusiasmo dos homens comuns ao prepararem-se para o casamento do duque, presenteando-o com uma apresentação teatral de autoria própria. Em contraste com o canto de trabalho dos nobres, logo, esse ecoa a alegria, o bom humor, o regozijo e o júbilo dos humildes plebeus atenienses.

🔊) Para a ouvir a gravação¹⁶¹ da canção *Os Artesãos*:

<https://youtu.be/V5jkXqQvfwo>



* * *

Como já mencionei, nobres e artesãos (personagens humanas em *Sonho de uma noite de verão*), foram, em nossa versão, representados por bonecos de manipulação direta confeccionados pela artista Nívea Semprini. Em consonância com o conceito estético proposto pelas diretoras Gabriela e Silvia, buscando inspiração na natureza, seus elementos e transformações, a partir de vestes tomadas por folhas e galhos secos, musgos, terra, cascalhos e outros elementos presentes na natureza, os figurinos que vestiriam os atores-manipuladores, camuflando-os no palco, misturando-os, fundindo-os e confundindo-os com o cenário, foram concebidos pela figurinista Joanna Ribas.

Em conversa por telefone¹⁶², Joanna contou-me que, ao saber que os nobres e os artesãos de *Sonho* seriam *manipulados* pelos seres fantásticos, teve a ideia de trabalhar “[...] a partir do conceito de homocromia, na qual os figurinos deveriam constituir o cenário, sem assumir um papel de destaque, e, desta forma, no palco, as ações das personagens humanas não seriam ofuscadas pela presença dos elementais.” (Ribas, J., 2023) Mimetizando-se com os objetos cenográficos, como os animais que se confundem, se misturam, se colorem imitando padrões e comportamentos de outros organismos vivos na natureza, Puck, elfos e fadas – e mesmo Titânia e Oberon – revestir-se-iam de cores, texturas, luzes e sombras encontradas na floresta: os figurinos idealizados por Joanna acentuariam, portanto, a magia que consiste em não serem vistos por olhos humanos (sejam, estes, bonecos ou expectadores *reais* na plateia).

Para criar o figurino de *Sonho*, trabalhando com recursos limitados – como acontece com a maioria das companhias de Teatro independentes no Brasil –, dentro de

¹⁶¹ Realizada à época da montagem do espetáculo em questão (2016).

¹⁶² Realizada em 14 de abril de 2023.

suas possibilidades de produção, Joanna utilizou tecidos e *restos* de materiais cenográficos que compunham o acervo da Companhia Arteira; para as vestes usadas pelos seres místicos, por exemplo, “[...] com o objetivo de trazer unidade ao universo lúdico que buscava com tal identidade visual, um longo e velho tecido foi tingido à mão, cortado, costurado e adaptado aos corpos dos atores.” (*ibidem*)

Ainda que Titânia, Oberon e Puck figurem entre as principais personagens da fábula shakespeariana, sabemos que a história gira em torno do amor entre quatro jovens atenienses. Os figurinos produzidos por Joanna, entretanto, não vestem tais protagonistas, mas os que interpretam aqueles que *brincam* com seus destinos. Como declara a figurinista,

No Teatro, a interação ator-figurino é fundamental para o desenvolvimento dos processos que envolvem a criação do espetáculo, e, em *Sonho*, como de costume no dia a dia de trabalho de uma companhia teatral independente, os procedimentos que compreenderam a composição dos figurinos deram-se de forma coletiva. (*ibidem*)

Joanna, que não desenhou croquis para o projeto, elaborou, diretamente sobre manequins, protótipos para que os atores pudessem ir, aos poucos, experimentando, discutindo, modificando e adequando aos seus corpos e personagens, e, de forma diferente do que vivenciamos em nossa montagem de *O Grande Circo Místico* (na qual o figurinista Léo Libâneo concebeu, desenhou, costurou e *entregou* os figurinos prontos aos jovens artistas¹⁶³), no trabalho desenvolvido com a Companhia Arteira em *Sonho de uma noite de verão* não houve, durante o processo, qualquer distanciamento entre os atores e a figurinista.

Ainda acerca da identidade visual pretendida para as criaturas fantásticas da floresta, auxiliada por Joanna Ribas, a jovem e talentosa Nathália Newlands ocupou-se da caracterização, maquiagem e cabelos das personagens, buscando, a partir de suas pesquisas, soluções para compor cada um dos seres elementais.

Nathália, convidada inicialmente para trabalhar como maquiadora de elenco, realizaria, *apenas*, o trabalho atribuído, normalmente, a um(a) visagista, e, claro, não entraria em cena com os demais atores. Foi durante um de nossos ensaios musicais,

¹⁶³ O que, naturalmente, seria esperado, considerando o fato de estar, este figurinista, trabalhando com músicos, e não com atores.

entretanto, quando preparávamos a ciranda *Canto das Fadas*¹⁶⁴, que, ao perceber a dificuldade das atrizes-cantoras em realizar, *a cappella*, uma das frases da referida canção, que a então maquiadora levantou-se e, bastante à vontade diante de todos, pôs-se a cantar, de forma delicada, porém, precisa e muito afinada. Naquele exato momento percebi que Nathália deveria fazer parte do espetáculo no palco, em cena, como uma das fadas. Seu canto, logo, seria fundamental não apenas para a boa realização da supracitada canção, mas, ainda, para que se garantisse, durante a performance das músicas em que não utilizamos, como acompanhamento instrumental, qualquer instrumento melódico-harmônico – caso de *Os Nobres* e *Os artesãos* –, a afinação, o timbre e o andamento previsto; é dela, destaque, a voz feminina que dá início a cada um dos referidos cantos de trabalho, *conclamando* os atores, em coro, a recompor o cenário, como relatamos anteriormente. Em seu depoimento, Nathália recorda:

Minha entrada no *Sonho [de uma noite de verão]* foi muito importante para minha vida profissional, sendo, como atriz, meu primeiro espetáculo com a Companhia [Arteira]. É engraçado pensar que eu estava lá, no dia do ensaio musical, para testar as maquiagens nos atores e acabei entrando *pro* espetáculo no mesmo dia... Me lembro como foi desafiador, ao longo das apresentações, maquiar todo mundo e logo entrar em cena, ser responsável pelos efeitos sonoros da floresta com os instrumentos que ficavam pelo cenário, tendo que me movimentar como fada através das estruturas [de bambu] e *puxar* as músicas em um *tom* favorável para todos... Foi ótimo ter a oportunidade de aprender coisas novas, cantar em élfico, poder atuar e maquiar, pôr em prática várias habilidades que, às vezes, a gente esquece que tem. (Newlands, 2023)

Além de cantar e, como fada, integrar o núcleo dos seres elementais – assumindo, inclusive, a manipulação de bonecos –, há poucas semanas da estreia, Nathália Newlands, como acima citado, ficou responsável pelos efeitos e ambientação sonora ao tocar alguns instrumentos de percussão, flauta doce e violão. Acerca deste último, instrumento de presença recorrente em peças teatrais onde há música ao vivo (não gravada), preciso dizer que, com objetivos muito claros, *mudei* sua afinação padrão. Em nosso espetáculo, tal instrumento, como parte integrante do cenário, fixo no palco, jamais foi utilizado como *instrumento acompanhador*, realizando acordes, conduções ou *levadas* rítmicas, como se

¹⁶⁴ A ciranda intitulada *Canto das Fadas* foi concebida a partir do entrelaçamento de duas melodias independentes que, em contraste com a tradicional concepção musical de um tema que deve ser constituído por início, meio e fim, geram uma música ininterrupta, em que a sucessão *ad infinitum* de tais melodias impede que o ouvinte – e as cantoras – dirija(m) sua escuta para uma conclusão. Na canção das fadas, a última nota presente em cada um dos dois temas que sobrepõem-se em contraponto configura-se como uma passagem, uma ponte para a nota que dá *início* à canção, num ciclo contínuo, perpétuo. A partitura de *Canto das Fadas* encontra-se no Anexo X desta tese.

costuma imaginar, mas, como uma espécie de *harpa harmônica*, de forma *ritualística*, como mais um de tantos recursos para ambientação sonora, criando *climas* para as cenas que se passariam na floresta, além de fornecer à atriz-cantora que interpretaria Titânia – como demonstrarei a seguir – as notas que compõem a estrutura melódica (ou *escala*) sobre a qual executaria sua canção: o *rāga* indiano *Asavari*.

Canto de Titânia

Sabemos que o *rāga*, termo que provém do sânscrito, derivado da raiz *ranj-* (que significa *dar cor à* ¹⁶⁵), é considerado o elemento central e predominante da música clássica indiana. Não tenho, todavia, no presente trabalho, a intenção de aprofundar o debate acerca dos aspectos e conceitos relacionados ao termo e, menos ainda, defini-lo. Para compor o tema de Titânia, apenas encontrei no *rāga Asavari* (originário da música hindustani¹⁶⁶, de atmosfera terna e melancólica, cantado, normalmente, pela manhã¹⁶⁷) inspiração a partir dos elementos estéticos e estilísticos que o circundam, da atmosfera musical e sonoridade gerada por, principalmente, sua estrutura intervalar ascendente (a saber: segunda menor - terça maior - segunda maior - segunda menor).

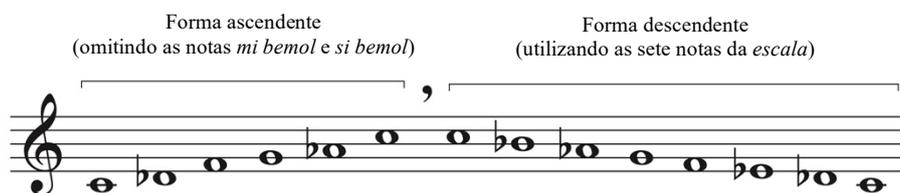


Figura 42: Representação do *rāga Asavari* ¹⁶⁸ (adaptado à notação musical tradicional), sobre o qual desenvolvi o tema principal de *Canto de Titânia*. Elaboração do autor, 2023.

¹⁶⁵ Considerando o fato de que o espectro cromático exerce uma forte influência na psique humana, a palavra *cor*, aqui, é, muitas vezes, interpretada como um estado emocional (ou de espírito), imagens e sentimentos provocados pela combinação e tratamento de cada altura e material melódico.

¹⁶⁶ Feita no norte da Índia.

¹⁶⁷ Bor, 2002, p. 24, tradução nossa.

¹⁶⁸ Identifiquei no livro *A Música Clássica da Índia*, de Alberto Marsicano (2011, p. 53), uma configuração diferente. Segundo o referido autor, partindo da fundamental *dó*, em notação tradicional, a nota *ré bemol*, tal qual indico na Figura 42, seria, na verdade, *ré natural*. Joep Bor, em seu livro *The Raga Guide: A Survey of 74 Hindustani Ragas*, explica que há, de fato, entre os estudiosos, uma grande confusão com relação ao *rāga Asavari*. Para ele, muitos acreditam que a estrutura original do *Asavari* continha a nota *ré natural* (partindo, como exemplo, da fundamental *dó*). Por outro lado, do ponto de vista histórico – embora já houvesse opiniões diferentes sobre o referido *rāga* no século XVII –, parecem estar certos os músicos indianos tradicionais, quando afirmam que o *Asavari* primitivo teria sido, em sua origem, praticado com a nota *ré bemol*. (Bor, 2002, p. 24, tradução nossa) Com o intuito de aproximar-me da tradição, para compor o *Canto de Titânia* tomei a liberdade de utilizar o *rāga Asavari* com a nota *ré bemol*.

Entendo que, por se tratar de uma abstração, na qual a manifestação prática é claramente mais importante do que a teoria, um *rāga* não pode ser tido como uma *escala musical* e, portanto, não deve ser escrito em notação tradicional, como notas sobre um pentagrama. Entretanto, considerando o fato de que cada *rāga* é baseado em uma determinada organização de um conjunto de alturas e intervalos, a fim de facilitar nossa compreensão, tendemos a associá-los às usuais estruturas escalares. Mais uma vez, é importante ter em mente, contudo, que o *conceito* de *rāga* não pode se ater à ideia de uma mera escala musical. Para Nazir Ali Jairazbhoy,

O termo *rāga* não tem nenhuma equivalência na teoria da música *ocidental*. O conceito de *rāga* é baseado na ideia de que alguns padrões que caracterizam as notas evocam um *estado emocional elevado*. Estes padrões de notas são compostos por uma fusão de elementos escalares e melódicos, bem como suas figuras melódicas características, nas quais certos intervalos são enfatizados e algumas notas em particular têm um maior foco de atenção. (Jairazbhoy *apud* Fridman, 2013, p. 113, grifos nossos)

O artista que se propõe interpretar *rāgas* – o que não podemos dizer que fizemos, já que meu trabalho com os atores da Companhia Arteira consistia em fazê-los cantar uma melodia *baseada* em um *rāga* – deve ter em mente os cenários imagéticos e míticos aos quais cada um deles alude. Obras de arte que, de forma sugestiva, expressam as interseções entre Música, Artes Plásticas e Poesia nas tradicionais cortes indianas, um *rāgāmālā* (traduzido do sânscrito como *guirlanda de rāgas*) consiste numa série de pinturas que, metaforicamente, retratam cada *rāga*. Nas margens dessas obras, muitas vezes, é possível encontrarmos pequenos textos descrevendo determinado *rāga*, bem como seu *estado de espírito*.

Inscrito numa pintura de *rāgāmālā* da província de Mughal (datada de cerca de 1610), uma tradução adaptada do texto, escrito em sânscrito, sobre o *rāga Asavari* diz:

No cume de uma montanha, vestida com plumas de pavão e um deslumbrante colar de pérolas e marfim, a Rainha Asavari atrai para si a serpente da árvore de sândalo. Orgulhosa, incandescente e repleta de um esplendor sombrio, usa o corpo do réptil como bracelete. (*in* Bor, 2002, p. 167, tradução e adaptação nossa)

As pinturas presentes numa coleção *rāgāmālā* retratam figuras humana e/ou divinas, sozinhas ou com outros seres e/ou entidades a sua volta, em cenários

estereotipados, românticos ou devocionais. Normalmente, à personagem central da obra é atribuído algum elemento, emblema ou símbolo que nos permite identificá-la¹⁶⁹.

Logo, a abstração faz-se fundamental para que a performance inspire e fascine tanto o intérprete quanto o espectador.

[...]
 PUCK – Hoje de noite o rei vem festejar;
 Melhor ela [Titânia] fugir deste lugar,
 Pois Oberon ficou muito zangado
 Depois que ela arranhou como criado
 Um menino roubado do Oriente.
 Nunca se viu tão lindo adolescente:
 E por ciúmes Oberon deseja
 Que ele em seu séquito bem logo esteja.
 Ela o retém consigo na floresta,
 Coroado de flores, sempre em festa.
 Quando se encontram em floresta ou prado,
 Em fonte clara ou campo enluzado,
 Brigam tanto que a fada e o duende
 Escondem-se em toda flor que pende.
 [...]
 OBERON – Desdenhosa Titânia, que infeliz
 É esse nosso encontro à luz da lua.
 TITÂNIA – Mas isso são ciúmes? Vamos, fadas:
 Repudiei seu leito e companhia.
 OBERON – Um momento, mulher; não sou seu amo?
 TITÂNIA – Então eu devo ser sua senhora;
 [...]
 OBERON – Por que Titânia briga com Oberon?
 Eu só pedi que me desse o menino
 Pra ser meu pajem.
 TITÂNIA – Pode estar tranquilo:
 Essa criança nem seu reino compra
 [...]

(Shakespeare, 2004, p. 34-38)

Durante o processo de composição do tema de Titânia, baseei-me, dentre outras faces, no intercâmbio cultural que havia, na antiguidade, entre Índia e Grécia. De acordo com Alberto Marsicano,

O grego clássico provém das raízes hindu-europeias, como também a música helênica. Por meio da Pérsia a cultura indiana (mais antiga) exerceu forte influência sobre ela. O eminente hinduísta francês Alain Danielou provou de forma magistral e categórica, em seu livro *Shiva e Dionísio*, que a divindade grega da fertilidade, Dionísio, não era outro senão Shiva. Sempre se soube que esta divindade teria provindo do oriente. Por sua vez, por meio de Alexandre

¹⁶⁹ Representando o *rāga* hindustani *Asavari*, uma pintura *rāgāmālā* do início do século XVII pode ser contemplada no Anexo XI desta tese.

o Grande (que levara a seu país inúmeros músicos da Índia) a arte da estatuária grega influenciaria de forma marcante os escultores indianos. Alguns *rāgas* vieram a criar as bases da música grega em seus modos que posteriormente originariam os Cantos Gregorianos. (Marsicano, 2011, p. 55)

Coincidência ou não, em *Sonho de uma noite de verão* (fábula que se passa em Atenas, capital grega) Shakespeare, na primeira cena do segundo ato, menciona um pajem indiano trazido do Oriente pela rainha das fadas. Ao compor os *leitmotive* dos nobres atenienses e da rainha Titânia (esta, pertencente, também, à *nobreza*, mesmo que no mundo dos elementais), numa interlocução entre Grécia e Índia, associei a escala gregoriana frígia (utilizada como base para *Os Nobres*) ao *rāga* indiano *Asavari* (base para o *Canto de Titânia*); em uma rápida comparação entre as referidas estruturas melódicas é possível perceber que ambas possuem as mesmas notas:

Frígio	
Asavari	

Quadro 2: Quadro comparativo entre as notas do modo frígio e as do *rāga* *Asavari*.
Elaboração do autor, 2023.

Para que se adequasse, de forma confortável, à tessitura vocal da artista que faria o papel de Titânia, evocando um dos procedimentos mais comuns e recorrentes na música tonal do *ocidente*, transpus o *rāga* *Asavari* a uma terça menor abaixo¹⁷⁰; tal estratégia contribuiu, inclusive, para que as cordas do violão que *preparei* para a realização da peça se mantivessem afinadas, adaptando-se à nova configuração intervalar. Observemos, a seguir, um quadro comparativo entre a afinação padrão de um violão de seis cordas e o

¹⁷⁰ A estrutura melódica com a qual trabalharíamos passou a ser constituída, em sua forma ascendente, pelas notas *lá, si bemol, ré, mi e fá*.

que chamei, informalmente, *afinação mística*, que propus para o mesmo instrumento, utilizado em nossa versão do espetáculo aqui discutido:

Afinação padrão	
	<p>cordas: 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a</p> <p>Violão</p>
Afinação mística	
	<p>cordas: 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a</p> <p>Violão</p>

Quadro 3: Quadro comparativo entre as afinações padrão e *mística*.¹⁷¹
Elaboração do autor, 2023.

Vimos que a trama envolvendo seres elementais e humanos na comédia shakespeariana parte do embate entre o rei dos elfos e a rainha das fadas. Titânia, recém-chegada da Índia para o casamento de Teseu e Hipólita, traz consigo um pajem, sob seus cuidados, provocando, com isso, ciúmes em seu esposo Oberon, que ressentido-se por não possuir a guarda do menino. As desavenças entre eles ressoam na natureza, confundindo

¹⁷¹ Para ouvir: https://youtu.be/p8_zWj1mBg



as estações do ano, os rios, os animais e, claro, os jovens humanos que passam a noite na floresta (além do tecelão Zé Bobina, que, mesmo sem entender o que se passa, aproveita-se do encanto lançado sobre a rainha das fadas que se apaixona por ele).

Dentre as personagens femininas de *Sonho de uma noite de verão*, Titânia é, sem dúvida, a mais poderosa. Sua determinação, autoconfiança e destemor diante de Oberon são representados pela atmosfera que busquei criar para a canção *Canto de Titânia*. A efígie de uma rainha forte e independente, segura de si mesma, motivou-me a trabalhar com a curta frase que dá início ao tema: uma passagem de difícil execução constituída por intervalos de segunda menor, terça maior e segunda maior (*lá-si bemol, si bemol-ré, ré-mi*); um desafio, destaque, para a atriz-cantora, intérprete de Titânia, Silvia Araújo.¹⁷²

¹⁷² Como mencionei (e podemos observar na Figura 35), os exercícios vocais/corporais que compus durante os processos de criação e montagem de *Sonho de uma noite de verão* contribuíram significativamente para o aprendizado dos trechos musicais elaborados a partir de padrões melódicos, para nossos artistas, inusitados; é o caso de *Canto de Titânia*.

Canto de Titânia

Música: Diogo Rebel
Letra: J.R.R. Tolkien

The musical score is divided into two systems. The first system includes the following parts:

- Titânia:** Vocal line with lyrics: "Man Man ke - nu - va Man ke - nu - va lum - bor". The tempo marking is *tempo rubato*.
- Fadas:** Vocal line with the lyric "oh". The marking is *respiração mista*.
- Elfos:** Vocal line.
- Violão:** Instrumental part with the marking *intervenções livres*.
- Percussão:** Percussion part.

The second system includes the following parts:

- Titânia:** Vocal line with lyrics: "na - hos - ta na hos - ta".
- Fadas:** Vocal line.
- Elfos:** Vocal line.
- Violão:** Instrumental part.
- Percussão:** Percussion part.

Figura 43: Rebel, Diogo. *Canto de Titânia*. Composta para o espetáculo *Sonho de uma noite de verão* realizado pela Companhia Arteira (2016).

Acerca da execução da referida canção – apresentada, em nossa versão, nos momentos de tensão entre Titânia e Oberon (como na citada primeira cena do segundo

ato, transcrita acima) –, utilizei, como base sobre a qual o *leitmotiv* da rainha seria exposto e desenvolvido, notas *pedais* executadas pelas atrizes-cantoras¹⁷³ que, em coro, interpretariam as fadas do séquito de Titânia. As notas longas, separadas por intervalos de oitavas e cantadas sem qualquer interrupção (via respiração mista), simbolizam a submissão e subserviência dos seres encantados ao assistirem sua rainha, atendendo a seus desejos e anseios.

Como acontece na já citada *Stimmung*, de Stockhausen – obra de cunho meditativo –, com *Canto de Titânia* procurei manter o tempo, as durações e as mudanças em constante suspensão. As inflexões do tema cantado pela rainha, a região grave e *escura* na qual se desenvolvem tais melodias e as finalizações de frase com notas longas seguidas de pausas sob fermatas que parecem não concluir o discurso musical, sugerem, cenicamente, certa curiosidade e incerteza, de sua parte, acerca das ações de seu amo, Oberon, diante de sua postura ao reter consigo, “[...] coroados de flores, sempre em festa [...]” (Shakespeare, 2004, p. 34), o jovem pajem trazido do Oriente¹⁷⁴. Tal hesitação pode ser ratificada pela indagação presente no texto que escolhi para poetizar a canção: *Man kenuva lumbor na-hosta* (Tolkien, 1997, p. 222) – traduzido livremente por *Quem verá as nuvens se juntarem?* (o que, em meu imaginário, poderia resultar em chuvas, raios e trovões, numa metáfora para a crise de relacionamento entre os supracitados reis da floresta).

De forma livre e espontânea, sem o suporte de qualquer estrutura métrica e/ou padrões rítmicos pré-estabelecidos, os efeitos sonoros produzidos pelos instrumentos de percussão e violão – procurando emular o som dos rios, das matas, dos ventos, dos animais da floresta etc. – retratam, diante da nobre presença de Titânia, a inquietude dos elementos e criaturas da natureza.

Por fim, cabe mencionar o tema musical de Oberon, composto para ser executado sobre a mesma base vocal gerada pelas notas *pedais* separadas por intervalos de oitavas, efeitos sonoros e, ainda, a frase inicial do *Canto de Titânia* (realizada pela própria rainha).

¹⁷³ Como consta na partitura aqui exibida (Figura 43), na gravação da referida canção utilizamos, também, vozes masculinas cantando uma oitava abaixo das vozes femininas mais graves.

¹⁷⁴ Observa-se que, embora seja, entre as fadas, um símbolo de autoridade e governança, ao refutar a proposta de Oberon, a rainha é enfeitiçada, manipulada e enganada por ele, que, por fim, consegue tirar dela o jovem pajem; após enfeitiçar Titânia – fazendo com que ela se apaixone pelo tecelão Bobina –, a fim de que ela lhe entregue o pajem, Oberon dirige-se a Puck, seu servo: “Meu Robin, já viu quadro mais bonito? / Mas desse amor começo a ter piedade; / Pois acabo de vê-la, na floresta, / Mendigando o amor desse idiota. [...] Quando eu, ao teu prazer, a atormenti / E ela implorou, tão doce, paciência, / Eu lhe pedi o jovem pajenzinho, / Que ela, sem hesitar, me deu na hora, / Mandando-o pro meu reino co’uma fada, / Agora que ele é meu, vou apagar / A imperfeição terrível de seus olhos.” (*ibid.*, p. 88-89)

O *leitmotiv* do rei dos elfos – personagem que, de forma arrogante, busca, claramente, sobrepor-se à rainha das fadas – foi elaborado a partir de uma escala eólia em *ré*, com uma melodia que se desenvolve dentro do âmbito de uma quinta justa, numa região grave e *escura*, aludindo ao cantochão medieval. O texto escolhido para o *Canto de Oberon*, também extraído do poema *Oilima Markirya*, em *quenya*, traz o verso *Raumo nurrula, undume rúmala* (Tolkien, 1997, p. 222), que pode ser traduzido livremente por *A tempestade murmurando, o abismo se movendo*, numa simbólica e metafórica alusão a sua personalidade e seus atos.

Canto de Oberon

Música: Diogo Rebel
Letra: J.R.R. Tolkien

tempo rubato

Oberon

Rau - mo Nu - rru - la (1ª vez)
Un - du - me Ru - mala (2ª vez)

Titânia

Man Man ke - nu - va Man Man ke - nu - va lum - bor

Fadas

respiração mista

oh

Elfos

Violão

intervenções livres

Percussão

The musical score is arranged in a vertical stack. At the top is the Oberon part in bass clef with lyrics and two repeat signs labeled '(1ª vez)' and '(2ª vez)'. Below it is the Titânia part in treble clef with lyrics. The Fadas part consists of a single treble clef staff with a 'respiração mista' instruction and the word 'oh'. The Elfos part consists of a single bass clef staff. The Violão part is in treble clef with 'intervenções livres' and shows several melodic lines. The Percussão part is at the bottom with a rhythmic pattern.

Figura 44: Rebel, Diogo. *Canto de Oberon*. Composta para o espetáculo *Sonho de uma noite de verão* realizado pela Companhia Arteira (2016).

🔊) Para a ouvir a gravação¹⁷⁵ da canção *Canto de Titânia*:

<https://youtu.be/z76egDuwzFg>



🔊) Para a ouvir a gravação¹⁷⁶ da canção *Canto de Oberon*:

<https://youtu.be/MwzM77Ip2aY>



* * *

Ao escrever suas peças para teatro, William Shakespeare, de forma recorrente, vale-se de mitos e lendas presentes em múltiplas culturas. Diferente do que acontece em *O Grande Circo Místico* – obra discutida no capítulo anterior, em que o poema escrito por Jorge de Lima (fonte para o espetáculo criado por Naum Alves de Souza, Edu Lobo e Chico Buarque) aponta, em diversas passagens, para a mitologia *bíblica* –, em *Sonho de uma noite de verão*, o autor inglês faz emergir elementos e personagens oriundos da mitologia *grega*. A busca pelo *humano*, em meio a sua incompletude, entretanto, é representada tanto n’*O Circo* como no *Sonho* pelas diversas narrativas empreendidas por meio de ações humanas e divinas (místicas), e, motivados e influenciados por ambas as mitologias, suponho, Lima e Shakespeare, ao criarem suas personagens – humanas e fantásticas – valem-se de temas como amor, desejo, inveja e ciúme em meio às suas angústias e escolhas.

¹⁷⁵ Realizada à época da montagem do espetáculo em questão (2016).

¹⁷⁶ Idem.

Em contraste com sua obra mais célebre, *Romeu e Julieta*, apesar de tratarem do mesmo tema (o amor que não se pode consumir devido à proibição das convenções sociais e familiares), em *Sonho de uma noite de verão* as ações humanas e fantásticas resultam em uma realidade em que a possibilidade de vivenciar o amor é alcançada. Evocando, mais uma vez, o pensamento da professora Anna Stegh Camati,

Sonho de uma noite de verão é um texto que celebra a vida, o amor e a imaginação. À maneira do diálogo socrático, os quatro enredos entrelaçados da trama shakespeariana dramatizam a pluralidade das formas de amor, tais como a paixão, o erotismo, o desejo, a empolgação, os desvarios e as crueldades de nossos envolvimentos emocionais e sexuais e, ainda, o amor dos artesãos pela arte da encenação teatral. (Camati, 2009, p. 291)

* * *

Com direção compartilhada entre Gabriela Ribas e Silvia Araújo, nossa versão do clássico shakespeariano, contemplada pelo Edital de Seleção Pública para Apoio e Fomento de Projetos Culturais de Nova Friburgo, após as récitas de 2016, foi selecionada para compor, em 2017, a programação do *Circuito SESI Cultural* no mês de junho nas cidades de Petrópolis, Duque de Caxias e Rio de Janeiro, além das apresentações no Teatro Municipal de Nova Friburgo (também em junho de 2017), SESC Teresópolis e SESC Nova Friburgo (outubro do mesmo ano), integrando a programação do projeto *SESC Novos Olhares*. Com *Sonho*, participamos, ainda, da *Mostra SESC Regional de Artes Cênicas*, em Petrópolis, Teresópolis e Nova Friburgo (setembro 2018) e do *Festival SESC de Inverno*, em Nova Friburgo (julho de 2019).

Produzindo espetáculos e promovendo oficinas, intercâmbios e palestras abertos à comunidade, em quase quinze anos de atuação, a Companhia Arteira, ao longo de sua trajetória, tem buscado, constantemente, investigar as diversas possibilidades do discurso teatral dialogando, de forma expressiva, com a Música, as Artes Plásticas, a Dança, o Circo, a Literatura, o Cinema e as culturas populares nas múltiplas e variadas esferas da atuação cênica.

No que diz respeito à versão de *Sonho de uma noite de verão*, sinto-me, até hoje, grato, honrado e privilegiado por ter tido a oportunidade de colaborar com os processos criativos que envolveram a montagem de tão significativo espetáculo, concebido e

realizado por um coletivo de artistas comprometido, desde a sua criação, com a promoção e democratização do acesso à arte e à cultura.

* * *

A partir de minhas experiências pessoais, ao dirigir musicalmente os espetáculos *O Grande Circo Místico* e *Sonho de uma noite de verão*, em especial, procurei demonstrar como penso uma *dramaturgia* do ponto de vista do compositor, do criador de canções e de eventos sonoro-musicais. A polifonia cênica – tal qual proposta e discutida por Ernani Maletta – tem-se feito presente em meu trabalho como artista, em que empenho-me para fornecer ao intérprete, seja ele ator ou músico, ferramentas para uma performance múltipla, considerando a pluralidade e riqueza imanentes à interlocução entre os diversos discursos expressivos, como, além do Teatro e da Música, as Artes Visuais, a Literatura e até mesmo a Dança.

Reitero que meu desempenho à frente das supracitadas montagens fundamentou-se e resultou da realização de procedimentos cênicos e musicais que visaram ultrapassar a mera – mas não simples – tarefa de fornecer música para cena¹⁷⁷ (ou vice-versa), e, em meus processos criativos e imaginativos, busquei, incansável e obstinadamente, um sentido dramático que pudesse, a todo tempo, nortear a atuação polifônica dos artistas-colaboradores *multipercetivos* no palco.

No próximo capítulo, a fim de investigar os processos que circundam a formação musical do ator-universitário, adentrarei à sala de aula do professor, músico, ator e diretor de Teatro, Vinícius Albricker, com quem tive a oportunidade, como estagiário docente, de vivenciar, durante o segundo semestre de 2022, alguns dos princípios que conduziram o ensino, a aprendizagem e a prática de elementos, conceitos e parâmetros tradicionalmente atribuídos ao discurso musical nos cursos de Bacharelado em Atuação Cênica e Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

* * *

¹⁷⁷ Sejam autorais, como no *Sonho*, sejam arranjos de obras já consagradas, como n' *O Grande Circo*.

- CAPÍTULO 4 -

**ENSINO, APRENDIZAGEM E PRÁTICA MUSICAL NO TEATRO:
A UNIRIO E A DISCIPLINA *PRÁTICAS MUSICAIS EM ESPAÇOS CÊNICOS***

Por que e para que música no Teatro? O que motiva, instiga e encoraja dramaturgos, diretores, criadores e professores de Teatro a trabalharem com música em suas produções? Como realizar um bom trabalho cênico-musical levando em consideração o fato de que muitos atores – amadores, estudantes ou profissionais – não têm, muitas vezes, uma sólida formação musical? E de que *formação musical* estamos falando? De que maneira e o que deve, um estudante das artes dramáticas, experimentar ao relacionar-se com os elementos tradicional e historicamente associados à arte musical? Não foram poucos os momentos em que me deparei, ao longo de meu trabalho como professor, compositor, arranjador e diretor musical, com perguntas do tipo.

No presente capítulo, em forma de relato de experiência, discutirei em que medida o ensino, o aprendizado e as práticas de elementos atribuídos ao discurso musical nos cursos de graduação em Teatro oferecidos pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) – com base nos procedimentos, objetivos e conteúdos da disciplina *Práticas Musicais em Espaços Cênicos* (disciplina com carga horária total de 30 horas-aula) – mostram-se fundamentais para a formação do ator na contemporaneidade.

Considerando o fato de que os cursos de Bacharelado em Atuação Cênica e Licenciatura em Teatro da UNIRIO são os únicos que, em seu currículo, oferecem o componente curricular acima mencionado¹⁷⁸ – além de se tratar, esta pesquisa, de um trabalho desenvolvido ao longo de uma pós-graduação *em Música* –, ao relatar as experiências e atividades que realizei na Escola de Teatro, baseado em seus Projetos Pedagógicos, julguei conveniente escrever algumas linhas acerca dos referidos cursos;

¹⁷⁸ A Escola de Teatro da UNIRIO oferece atualmente, além dos citados cursos, outros três bacharelados: Cenografia e Indumentária, Direção Teatral e Estética e Teoria do Teatro. A disciplina *Práticas Musicais em Espaços Cênicos*, como *disciplina obrigatória*, entretanto, não faz parte do currículo de nenhum deles.

assim sendo, para uma leitura aprofundada e informações mais detalhadas a respeito de cada um deles, cabe consultar o Apêndice B desta tese.

A disciplina Práticas Musicais em Espaços Cênicos

No decorrer dos meses de outubro de 2022 e fevereiro de 2023, como estagiário em docência do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, sob supervisão do professor, músico, ator, diretor e membro do Departamento de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da mesma universidade, Vinícius Albricker, tive a oportunidade de participar e colaborar com suas aulas na disciplina *Práticas Musicais em Espaços Cênicos* (PMEC). Particularmente, escolhi realizar tal estágio na Escola de Teatro – e não nos diversos cursos superiores de Música disponíveis no Instituto Villa-Lobos¹⁷⁹ – a fim de acompanhar a atuação e pesquisa dramático-musical realizadas por professor e alunos das artes cênicas – seja na Licenciatura, seja no Bacharelado. A partir da experiência e reflexão acerca do que costumam propor e priorizar professores de Teatro ao trabalharem, em seu dia-a-dia, com elementos *atribuídos* ao discurso musical (como ritmo, timbre, altura, duração, andamento, agógica, intensidade, dinâmica, entonação etc.)¹⁸⁰, bem como dos jogos e exercícios que, habitualmente, realizam em salas de aula e das metodologias e/ou procedimentos que têm adotado, com vistas ao desenvolvimento da musicalidade do ator em formação, compartilharei minhas impressões acerca do trabalho polifônico desempenhado por Vinícius Albricker à frente da disciplina PMEC, tecendo comentários a respeito das práticas desenvolvidas por ele ao longo dos encontros semanais ocorridos na sala Esther Leão¹⁸¹.

¹⁷⁹ Unidade de ensino da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro dedicada ao ensino, pesquisa e extensão na área de Música. Juntamente com a Escola de Teatro e a Escola de Letras, o IVL faz parte do CLA (Centro de Letras e Artes) da instituição.

¹⁸⁰ Ernani Maletta, em seu artigo intitulado *A interação Música-Teatro sob o ponto de vista da Polifonia*, lembra-nos que “As diversas formas de expressão artística, assim como todo campo do conhecimento, baseiam-se em conceitos e parâmetros que são os fundamentos para que as habilidades a elas relacionadas sejam desenvolvidas.” (Maletta, 2014, p. 35) Concordo com o autor quando assegura que “Muitos desses fundamentos são apropriados por diversos campos artísticos distintos, que os ressignificam conforme a natureza de cada campo – ou seja, não se pode afirmar que alguns desses conceitos sejam propriedade exclusiva de um único campo artístico. Contudo, é inegável que alguns conceitos são, de modo geral, identificados como se fossem provenientes de um campo específico, certamente porque, nesse campo, encontram-se mais evidenciados ou foram desenvolvidos de uma maneira mais sistemática.” (*ibidem*) Portanto, os elementos – autônomos – supramencionados, naturalmente *atribuídos* ao discurso musical, são, por muitos, considerados parâmetros *exclusivos* da arte Música (mesmo que não tenham sido necessariamente criados exclusivamente por e para ela).

¹⁸¹ Sala que homenageia a atriz, diretora, encenadora e professora portuguesa naturalizada brasileira.

De acordo com o Plano de Curso elaborado por Albricker (2022a, p. 1), os objetivos da disciplina PMEC norteiam o desenvolvimento da sensibilidade e da escuta musical-cênica, articulando, de forma expressiva, ritmo, música, som, movimento e cena, além da compreensão dos princípios da *musicalidade cênica* com destaque para os aspectos rítmicos¹⁸² ali presentes. A partir das ideias de Émile Jacques-Dalcroze, Bruno Kiefer, Sérgio Magnani, Murray Schafer, Konstantin Stanislávski, Ernani Maletta e Giovanni Piana, Albricker pretende, durante o curso, realizar os seguintes procedimentos:

Exercícios de experimentação cênica, com ênfase na relação da atuação com a música e o ritmo, considerando-se acepções convencionais e não convencionais de música; condução de jogos e exercícios rítmicos para sensibilizar o corpo do/a ator/atriz e estimulá-los a incorporar discursos musicais em criações cênicas experimentais; leitura e apreciação de textos, além de visualização de materiais audiovisuais; anotações pessoais sobre as sensações, descobertas e dificuldades; rodas de conversa sobre as práticas e os princípios investigados. (*ibidem*)

Quanto ao nome da disciplina, em depoimento realizado no dia 14 de dezembro de 2022¹⁸³, Vinícius Albricker confessou que “*Práticas Musicais em Espaços Cênicos*”, entre os discentes, costuma gerar certa ambiguidade. Para eles, a expressão *práticas musicais* acaba dando a falsa ideia de que, durante as aulas, serão trabalhados elementos pertencentes única e integralmente ao campo da Música¹⁸⁴. No entanto, o que se deve esperar da disciplina PMEC, de fato, é que, mesmo utilizando jogos e exercícios *musicais*, as situações propostas, as práticas e provocações realizadas, devem ir além do mero traquejo musical.

A palavra *musicais* no nome da disciplina, portanto, deve ser entendida como um adjetivo relacionado às *práticas*, e não como um substantivo; logo, não há a intenção de se realizar um *curso* de Música, mas de práticas que envolvam a musicalidade em processos de criação cênica. PMEC não configura-se uma disciplina de Música, pois *não* apresenta-se como uma oportunidade para que os alunos da graduação em Teatro possam

¹⁸² Cabe salientar que a tese de doutorado do referido professor – sobre a qual falarei adiante – versa, especialmente, sobre ritmo e suas variações na atuação cênica.

¹⁸³ Encontro informal, numa lanchonete na Urca (bairro da cidade do Rio de Janeiro), onde passamos a tarde conversando a respeito da importância de tal disciplina para o estudante de Teatro da UNIRIO.

¹⁸⁴ Fato compreensível se admitirmos que, acerca da interação Música-Teatro em inúmeros programas e cursos dedicados à arte dramática, desde a sua formação básica – sobretudo ao considerarmos o contexto brasileiro –, “[...] atores, em sua maioria, são formados com práticas destinadas, a princípio, aos músicos; práticas essas que *não* estabelecem conexões com as necessidades expressivas da manifestação teatral.” (Fernandino, 2008, p. 11-12, grifos nossos)

trabalhar sua voz cantada, performances com instrumentos musicais diversos ou atividades utilizando percussão corporal; é muito mais do que isso. Mesmo que o nome da disciplina sugira práticas realizadas *por músicos* em espaços cênicos (músicos em peças de teatro, e não nos tradicionais ambientes musicais, como salas de concerto, palcos para shows, eventos e festivais de música, por exemplo), as práticas desenvolvidas e conduzidas por Albricker não se prestam a ser, necessariamente, realizadas por cantores e/ou instrumentistas. Segundo o professor (2022b), “*Ritmo na Atuação*” ou “*Ritmo na Cena*” seriam, talvez, nomes mais adequados ao que se propõe com tal componente curricular. Para ele, o termo *musicalidade* soa bem, é bonito e até útil, mas, anterior a ele, está o *ritmo*. O ritmo como um fenômeno deflagra a musicalidade, tanto para a Música quanto para o Teatro, para a Dança, a Literatura ou para as Artes Visuais. É algo que dá sustentação, que tem contrastes que variam, e que se faz de relações entre eventos específicos.

Focalizando o trabalho criativo com o ritmo, ampliando seu conceito para além dos domínios da Música e defendendo a importância do desenvolvimento do que considera “variações rítmicas vivas” numa “atuação cênica viva” (Albricker, 2019), discutirei como Vinícius Albricker apropria-se de tal elemento em suas propostas, técnicas e procedimentos realizados durante o trabalho que desenvolve com os estudantes de Teatro da UNIRIO em suas aulas da disciplina *Práticas Musicais em Espaços Cênicos*.

A turma que acompanhei, entre outubro de 2022 e fevereiro de 2023, continha 25 estudantes, entre bacharelandos em Atuação Cênica e licenciandos em Teatro (estes últimos, alunos ingressantes), além de uma monitora voluntária. Em sua maioria jovens entre 18 e 25 anos, ao se prontarem para as atividades que iriam realizar, os discentes, em praticamente todas as aulas, ao entrarem na sala Esther Leão, cultivavam o hábito de deixar à parte suas bolsas e mochilas, tênis, sapatos, chinelos e sandálias, dando início a um momento de preparação/aquecimento individual, alongando e *percebendo* seu próprio corpo, seu estado de espírito, humor etc.¹⁸⁵ Recorrentemente, durante as aulas de PMEC não eram utilizadas cadeiras, mesas ou carteiras escolares – apenas o *espaço*¹⁸⁶ –, e, para que os estudantes pudessem se conectar com suas propostas, Albricker costumava utilizar, no início de cada aula, gravações de músicas com estilos, gêneros, estéticas e

¹⁸⁵ Prática muito comum entre os estudantes de Teatro; praticamente inexistente entre os de Música.

¹⁸⁶ A sala Esther Leão possui um pequeno palco – eventualmente utilizado pelos alunos durante seus experimentos cênicos (sobre os quais falarei mais adiante) – e um piano vertical.

sonoridades diversas, orientando e dirigindo a escuta e o corpo dos discentes numa livre caminhada pela sala, sugerindo que se deixassem levar pela música que ouviam e sentiam, se relacionando com ela, com o espaço e com os colegas (imitando seus movimentos, brincando, jogando com eles, olhos nos olhos, corpo a corpo); recordo-me, aqui, do que observa Émile Jaques-Dalcroze em seu livro *O ritmo, a música e a educação* (2023, p. 194): “O mecanismo corporal não serve para nada se não for posto a serviço de uma sensibilidade exercida; o estudo da tradução dos ritmos musicais em movimentos corporais leva necessariamente ao desenvolvimento da sensibilidade.”

Num dos raros momentos em que cadeiras foram utilizadas, descreverei, a seguir, um dos primeiros exercícios de alongamento/ritmo/pulsação/sincronia propostos por Albricker.

Exercício 1

Dispostos em um grande círculo, sentados no assento de suas cadeiras com o tronco ereto, quadris flexionados em torno de 90 graus, joelhos e tornozelos também flexionados em torno de 90 graus, calcanhares diretamente sob os joelhos, pés totalmente apoiados no chão, ombros nivelados e relaxados, braços livres e pernas ligeiramente afastadas, a atividade tem início.

1) Com os braços soltos, mãos espalmadas, ponta dos dedos em direção ao chão, leve e gradativamente os alunos começam a abaixar a cabeça até posicioná-la, sem fazer qualquer esforço indevido, entre suas pernas enquanto, após uma inspiração profunda pelo nariz, soltam o ar pela boca emitindo um som qualquer (preferencialmente o som de uma vogal).

2) Lentamente, inspirando pelo nariz e expirando pela boca, os alunos retornam à posição inicial, *desenrolando* a cabeça desde a lombar, passando pelo tronco, até que sua coluna volte a ficar ereta, com os ombros *encaixados* após uma leve rotação para frente e para trás; Albricker lembra que a cabeça é a última a chegar à posição inicial.

3) Agora, partindo das mãos apoiadas nas coxas, próximas aos joelhos, os alunos, livremente, (cada um no *seu tempo*) erguem os braços lentamente até que suas mãos estejam posicionadas na altura do seu peito, e, em seguida, como se deixando a gravidade *puxar* suas mãos de volta, soltam, até atingirem as coxas, repousando, ali, por um breve

momento. Tal movimento é realizado diversas vezes, com cada aluno no *seu tempo*, sem se preocupar, ainda, com qualquer tipo de sincronia.

4) Sempre respirando fundo (inspirando pelo nariz e expirando pela boca), após algumas repetições do movimento anterior, ao invés de deixarem as mãos repousarem em suas coxas (assim que tocarem tal parte do corpo), os alunos passam a *puxá-las* para cima subitamente, erguendo-as após percutirem suas coxas, repetindo o movimento várias vezes.

5) Enquanto realizam o movimento de percussão (com suas mãos atingindo suas coxas), os alunos devem mirar um ponto central (no chão da sala, no meio do grande círculo), mas devem, também, relaxar sua visão e, ao invés de olharem fixamente para esse ponto imaginário, ativar sua visão periférica, expandindo-a, percebendo o movimento semelhante às ondas do mar realizado pelas mãos dos colegas (autônomas, mas, curiosamente, cada vez mais sincronizadas).

6) Com o olhar *relaxado*, deixando a visão periférica ajudar, os alunos passam a buscar, cada vez mais, essa sincronicidade dos movimentos, mantendo a regularidade natural de uma pulsação *estabelecida* de forma involuntária pelo grupo. Após algum tempo, fecham os olhos, permitindo que seus ouvidos guiem seus movimentos (tentando, ainda, sincronizar as batidas das mãos em suas coxas).

7) Ainda de olhos fechados, pouco a pouco os alunos aceleram o movimento realizado (tentando fazê-lo de forma sincronizada), sem força (e, com isso, sem aumentar a intensidade do som) ao atingirem, com as mãos, a superfície de suas coxas. Nesse momento, Vinícius Albricker lembra que velocidade não é sinônimo de força, e que, mesmo que em uma maior velocidade o movimento tenda a ficar mais sincronizado, não se deve, aqui, imprimir mais força.

8) Em dado momento, os alunos abrem os olhos, passando a olhar para os olhos dos colegas (e não para suas mãos), mas percebendo, ainda, o *mar* de mãos em movimento.

9) Tentam acelerar ainda mais, até atingirem um limite comum a todos no grupo. Quando o alcançam, mantêm uma velocidade regular, alta, em sincronia, e, gradativamente, passam a desacelerar, tentando manter, ainda, a sincronia dos movimentos.

10) Depois de acelerarem e desacelerarem algumas vezes, põem-se de pé, transformando, numa velocidade moderada, as batidas das mãos nas coxas em palmas.

11) Agora, os alunos passam a experimentar outras sonoridades/timbres de palmas (e são muitas!). A partir da conjugação entre acentuação e timbre, Albricker propõe uma sequência que deverá ser repetida por tempo indeterminado: p. ex. [mãos em concha / mãos espalmadas / mãos espalmadas / mãos espalmadas] – temos, desta forma, quatro pulsos (dentro do que poderíamos considerar um *compasso quaternário*), nos quais as mãos em concha representam e marcam o tempo um, enquanto as mãos espalmadas os tempos dois, três e quatro.

12) Albricker sugere, ainda, diversas combinações, gerando diferentes acentuações que irão gerar sensações de compassos – ou estruturas métricas – distintos (compassos de dois pulsos, três, quatro, cinco etc.); regularidades diversas que formam padrões – padrão em cinco, por exemplo, mudando para padrão em três: [mãos em concha / mãos espalmadas / mãos espalmadas / mãos espalmadas / mãos espalmadas], [mãos em concha / mãos espalmadas / mãos espalmadas], e assim por diante.

Para Albricker, o principal objetivo do exercício (realizado logo na primeira aula do curso), é que, seja percutindo as coxas com as mãos, seja batendo palmas, os estudantes consigam manter certa sincronia com regularidade. Considerando o grupo formado por um grande número de alunos, o professor relaciona o exercício que acabei de descrever ao *Experimento dos 100 metrônomos* (realizado em 2015 por cientistas do laboratório japonês *Ikeguchi*) e, em sua tese de doutorado, detalha tal experimento:

Eles enfileiram e alinham 100 metrônomos analógicos, do mesmo tamanho e peso, em uma superfície suspensa por fios, portanto, ligeiramente móvel. Todos os metrônomos estão configurados no mesmo andamento. Em seguida, acionam cada metrônomo, um a um, em momentos diferentes, gerando um grande caos indefinido de batidas. Pouco a pouco, aquela desordem total vai diminuindo, pois o fenômeno da ressonância possibilita que a vibração de cada metrônomo – sua energia cinética dissipada – seja “assimilada” pelos outros metrônomos, por meio da superfície móvel. Após cerca de um minuto, já é possível notar que os metrônomos começam a bater mais ou menos ao mesmo tempo. Após mais quatro minutos, o que era inicialmente improvável acontece: os metrônomos entram em sincronia, de fato, batendo todos juntos e praticamente ao mesmo tempo, no mesmo andamento, e, inclusive, com os pêndulos na mesma direção. (Albricker, 2019, p. 194)

Ao realizarem o *Experimento dos 100 Metrônomos*, os pesquisadores Tohru Ikeguchi e Yutaka Shimada constataram que o comportamento de sincronização entre os metrônomos analógicos depende, fundamentalmente, da relação entre as frequências dos

metrônimos (iguais em tamanho, peso e regulagem de andamento) e a plataforma em que estão dispostos (móvel, suspensa apenas por quatro fios equidistantes numa espécie de *mesa flutuante*). Desta forma, a superfície que serve de base para os metrônimos, ao mover-se em resposta ao movimento provocado por eles, afetará diretamente tal ação; ou seja, os metrônimos transferirão energia à plataforma em que estão dispostos, que, por sua vez, transferirá essa energia de volta aos metrônimos, até que todos eles se sincronizem.

Em se tratando de máquinas, objetos mecânicos – e não organismos ou sistemas vivos –, o fenômeno da sincronia espontânea entre metrônimos é curioso e intrigante (mesmo que cientificamente previsível). Contudo, acerca dos fenômenos naturais de sincronização que podemos observar em diversos meios e circunstâncias ao nosso redor, destaque, como lembram os pesquisadores Ikeguchi e Shimada (2019, p. 141, tradução nossa), os aplausos do público em uma sala de concertos, a emissão de luzes durante o voo dos vagalumes, o coaxar de sapos em um brejo, o caminhar de pedestres sobre uma ponte suspensa, as chamas flutuantes de velas e até mesmo os ritmos circadianos.

Ao refletir sobre o fato de que, na natureza, o *ritmo* parece tender à ordem, Vinícius Albricker (2019, p. 194) afirma que, para ser capaz de lidar com as inúmeras possibilidades de variações rítmicas em cena, o artista de Teatro, ao conectar-se consigo mesmo, com quem contracena, com o espaço cênico e com o momento de sua performance, precisa compreender e experimentar isso através do *seu corpo*, dos seus gestos, de suas ações, fala e silêncio, movimentos, expressões e emoções¹⁸⁷. É sobre sua abordagem acerca do ritmo, sobretudo em suas práticas pedagógicas, que falarei a seguir.

Ritmo e(m) movimento

De todos os conceitos e parâmetros apropriados, desenvolvidos e sistematizados pela arte, ciência e área de conhecimento Música, o *ritmo* talvez seja o mais fácil de se discernir, contudo, seguramente o mais evasivo ao se discutir. Acredito que mesmo o

¹⁸⁷ Acerca das relações entre ritmo e gesto, Dalcroze declara que “Antes de pôr o corpo a serviço da arte, é aconselhável aperfeiçoar o mecanismo desse corpo, desenvolver todas as suas faculdades e corrigir seus defeitos. Não é suficiente que essas faculdades sejam normalmente exercidas por instinto, como é o caso de muitos indivíduos talentosos. Elas precisam se tornar conscientes e não depender de um estado nervoso momentâneo. Mais ainda, é essencial que o próprio sistema nervoso seja educado e regulado para que o cérebro tenha total liberdade de controle sobre os movimentos musculares.” (Jaques-Dalcroze, 2023 p. 194)

ouvinte destreinado pode ser capaz de compreender a importância do ritmo como uma força maior no campo da Música, podendo perceber e registrar características rítmicas significativas de uma composição musical em particular. Todavia, mesmo quando explorada por músicos e ouvintes experientes, a descrição dessas características tende a ser, frequentemente, muito vaga, superficial e imprecisa.

Concebendo a Música como uma arte cinética – ou seja, uma manifestação artística que desenrola-se no tempo –, ao concentrarmo-nos no *ritmo*, atendo-nos, especialmente, à etimologia da palavra (do grego *rythmós*, cuja raiz é o verbo *rhéo* – algo como *fluir*, *escorrer* ou *escoar*), observamos que o termo tem sido, de fato, muitas vezes, comparado ao fluxo de um rio que escoar em uma temporalidade contínua, fluindo sem interrupções. Em seu livro intitulado *Ear Cleaning: Notes for an Experimental Music Course*, Murray Schafer (1967, p. 21, tradução nossa) associa o ritmo à direção, sustentando o fato de que, originalmente, *ritmo* e *rio* sempre estiveram etimologicamente relacionados, sugerindo mais o movimento de um percurso inteiro do que sua divisão em articulações.

No campo das artes cênicas a palavra ritmo costuma ter a mesma conotação. Segundo Eugenio Barba e Nicola Savarese, em *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*, “[...] a palavra ritmo vem do verbo grego *rhéo*, significando correr, fluir – literalmente, ritmo significa ‘um meio particular de fluir’” (Barba; Savarese, 1995, p. 211), e, em seu artigo para o *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, amparada pelas conjecturas do poeta, tradutor e linguista francês Henri Meschonnic, a professora de Estética e Teoria das Artes Cênicas da *Université de Strasbourg*, Geneviève Jolly (2012, n.p) sugere que observemos o “[...] ritmo propriamente linguístico – etimologicamente, um ‘fluxo’ – que ilumina e constitui o sentido de todo discurso, como inscrição da singularidade de uma fala.”

De volta ao âmbito da Música, para Bruno Kiefer (1987, p. 23), a palavra ritmo pode designar “[...] aquilo que flui, aquilo que se move [...]”, contudo, segundo o autor, podemos falar em ritmo a partir do momento em que o fluir apresenta *descontinuidades*. Ou seja, para Kiefer, “[...] se pensarmos no fluir tranquilo e contínuo de uma corrente de água ou na emissão contínua de um som no qual nada se altere, não teremos a noção [real] de ritmo.” (*ibidem*) Evoco, aqui, a declaração do escritor e ex-professor da *Indiana University Jacobs School of Music*, Allen Winold (1975, p. 209, tradução nossa), na qual, considerando a raiz etimológica da palavra ritmo, chama a atenção para o fato de que, ao pensarmos no *fluxo* de um rio, poderemos cair numa espécie de *armadilha*. Isto posto, o

questionamento do filósofo italiano Giovanni Piana (2001), em que critica o fato de diversos autores, ao fazerem analogias entre a palavra ritmo e os movimentos de um rio ou das ondas do mar, definirem o termo como, simplesmente, *aquilo que flui*, me parece oportuno. Consideremos, a seguir, as elucubrações de Piana.

A respeito do uso frequente e corriqueiro da palavra ritmo – seja dentro da problemática musical, seja fora dela – Piana, em seu livro *A filosofia da Música*, aponta para nossa limitação ao tentarmos dar-lhe uma definição satisfatória. Para ele, “[...] não temos tal capacidade e menos ainda deveríamos acreditar acharmos alguma definição já elaborada na longa história do problema.” (Piana, 2001, p. 165) O autor continua:

Na verdade, em se tratando de definição, encontramos não só uma, mas mais de uma: encontramos muitas definições de ritmo; aliás, existem definições em demasia. Parece até que alguém, surpreso pela dificuldade pela variedade das formas da sua teorização, quis recensar as definições de ritmo, conseguindo registrar umas quatrocentas delas. Outras avaliações mais cautelosas assinalam ao menos cinquenta significados claramente identificáveis desta palavra. (*ibidem*)

Tendo em vista os habituais equívocos, obscuridades e incertezas conceituais, à palavra ritmo podemos atribuir múltiplos e diversos sentidos, considerando-a sob vários aspectos, conforme perspectivas e enfoques diferentes, restringindo ou ampliando, delimitando ou expandindo seu sentido. Como veremos adiante, são muitas as possibilidades para o uso do termo – dependendo do contexto em que se encontra – indo, claramente, além do plano especificamente musical, abrangendo praticamente tudo o que no universo está vivo e em movimento (basta observarmos os processos vitais da respiração através da inspiração e expiração, além dos movimentos pulsantes da natureza, alternando momentos de impulso e repouso).

Retornemos, agora, ao conceito de *fluir*, *escorrer* ou *escoar* citados anteriormente, associado à raiz etimológica da palavra ritmo. Como aleguei, segundo Piana, tal associação, baseada nessa *controversa* origem etimológica, é questionável – mas por que controversa? Fundamentado pelos trabalhos do linguista francês Émile Benveniste (*Problemi di Linguistica Generale*) e do filólogo alemão Werner Jaeger (*Paideia*), Piana examina a *história* da palavra ritmo investigando os contextos de utilização dos termos gregos que lhe deram origem.

Não há dúvidas quanto ao fato de que a palavra ritmo, do ponto de vista etimológico, pertence a uma área semântica de que faz parte o verbo *rhéo*, entretanto, é continuamente lembrada nos manuais correntes com escasso discernimento e ineficiente conhecimento de causa (Piana, 2011, p. 173). Como vimos, considerando sua raiz, o *sentido* do termo tende a limitar-se à associação de um fluxo ininterrupto, cuja temporalidade mostra-se contínua – como a imagem aquática que se costuma engendrar –, todavia, a conexão entre o termo *ritmo* e o verbo *escorrer*, mesmo admitindo sua mesma raiz etimológica, não deve ser abordada cega e levianamente. Piana evoca Benveniste ao afirmar que, partindo do senso comum que enxerga o ritmo na *onda do mar*, devemos focar o simples fato de que o mar *não* escorre, e, portanto, lembrando o linguista francês, historicamente jamais se usou o verbo grego *rhéo* ao fazer referência às tais ondas; para Benveniste (*apud* Piana, 2011, p. 173), “[...] o que escorre é o rio.” Contudo, uma oportuna e relevante constatação quanto ao uso histórico da palavra ritmo é o fato de que o termo nunca fora aplicado com o sentido de *escorrer* (da água, em geral), e, de acordo com Benveniste (*ibid.*, p. 174), “[...] toda a interpretação neste sentido se baseia em dados inexatos.”

Émile Benveniste e Werner Jaeger concordam que, historicamente, o uso da palavra ritmo está mais relacionado à *barreira*, às *barragens* de um rio, e não ao seu fluxo, à sua fluidez. Jaeger afirma que, ao contrário do que se costuma pensar, “[...] a primeira intuição que está no fundamento da descoberta grega do ritmo [...] não é o *fluir*, mas, ao contrário, a firmeza e a rigorosa limitação do movimento.” (*apud* Piana, 2011, p. 175, grifo do autor) Em consonância com os autores supracitados, Giovanni Piana enfatiza que, “[...] portanto, não se trata de *fluxo*, mas de *barreira* ao fluxo; não se fala de *rio*, mas de *barragem*.” (Piana, 2011, p. 175, grifos do autor)

Recorrendo, mais uma vez, à mera contemplação dos eventos espontâneos da natureza, podemos constatar que, de fato, o que possibilita a fluidez de um rio são suas barragens, as barreiras que o delimitam; sem tais barreiras para orientar o seu fluxo ele morre. Associado à ideia de *freio* ou *impedimento*, logo, comparativamente, o ritmo não é o fluxo, mas o que orienta, o que *dá forma* ao fluxo (pensemos em rios largos e estreitos: são as suas barreiras que irão dar forma, estabelecendo, demarcando, delimitando e organizando o seu fluxo). Finalmente, citando Vinícius Albricker,

[...] o ritmo é aquilo que se dá em um caminho com barreiras, barragens, obstáculos, escoramentos, descontinuidades, [...] – palavras que desafiam o movimento, exigindo-lhe transformações. [...] Podemos, também, estender a

inversão da analogia entre ritmo e rio [...], pensando em outros obstáculos ao fluir contínuo do rio, além da barragem, tais como: a vegetação, as pedras, os estreitamentos, as quedas d'água, a lama, a enchente que faz transbordar, a aridez que faz secar. Assim, notamos que o ritmo não está no escorrer do rio; o ritmo do rio está na relação entre os diversos elementos que obstaculizam o seu fluir. Podemos afirmar, portanto, que *o ritmo não escoo; ele vai se escoRando*. (Albricker, 2019, p. 58, grifos do autor)

Ritmo como contraste

Ao acompanhar o trabalho do professor Vinícius Albricker no decurso de suas aulas semanais de *Práticas Musicais em Espaços Cênicos*, pude perceber que um dos propósitos da referida disciplina consiste em sensibilizar o estudante de Teatro para uma consciência da necessidade de buscar e desenvolver as possibilidades de variações de *contraste* na cena teatral. Para Albricker, dentre os elementos comumente associados à Música, o ritmo, em especial, pode (e deve) estar relacionado às muitas variações de contraste presentes tanto numa performance musical quanto teatral. No campo da composição musical, como exemplo, em sua tese de doutorado Vinícius Albricker cita o célebre *Bolero* de Maurice Ravel.

Durante uma simples e despreziosa escuta do referido *Bolero*, podemos, claramente, perceber que, enquanto no plano da dinâmica os eventos sonoros desenvolvem-se, progressivamente, do *pianíssimo* ao *fortíssimo*, no plano agógico o conhecido tema musical é repetido regular e sistematicamente, por toda a extensão da obra, sobre um andamento moderado (*moderato assai*. ♩ = 72), estável e invariável.

Para estabelecer essa dinâmica, o compositor recorre, principalmente, aos seguintes recursos: 1) a orquestração, estabelecendo o acúmulo progressivo de massa sonora, cada vez mais intensa, com cada vez mais instrumentos tocando simultaneamente; e 2) a expressão, pela indicação do aumento cumulativo de intensidade de cada linha melódica, que implica cada vez mais energia imprimida para o ataque que produz o som de cada instrumento. (Albricker, 2019, p. 78)

Sendo assim, quando a referida obra é bem executada (tal como fora planejada pelo compositor), no plano agógico não demonstra quaisquer mudanças – ou seja, não há momentos de rubato, contrastes entre *acelerando* e *rallentando*, tampouco mudanças de

velocidade e/ou andamento –, e isso é fundamental para que outros elementos de contraste sejam evidenciados (como os presentes no plano da dinâmica). Para Albricker, tal contraste pode, também, ser associado ao fenômeno *ritmo*. Logo, o *Bolero*, enquanto no plano agógico mantém-se estacionário, no plano da dinâmica varia expressivamente; e esse contraste é um contraste rítmico¹⁸⁸. O ritmo, nesse contexto, está relacionado, portanto, à *estrutura* da peça, sobretudo ao evidente contraste entre agógica e dinâmica: durante a execução do *Bolero*, a ênfase que se dá à dinâmica é, sem dúvida alguma, muito maior e muito mais impactante do que o que se espera dos elementos agógicos. No campo das artes cênicas, de forma análoga, o ritmo presente no *Bolero* de Ravel, que, como afirmi, se apresenta, sobretudo, na relação entre a dinâmica e a agógica, pode ser associado a uma dramaturgia em que a dinâmica desponta como protagonista.

Pensando nos elementos tradicionalmente atribuídos à prática musical, é possível que o artista de Teatro, ao trabalhar as inúmeras possibilidades de variações de contraste – fundamento intrínseco ao ritmo e vital para o ator – leve para a cena apenas *um* componente: voltemos ao *andamento*. Lembro, aqui, um experimento cênico realizado durante as aulas de PMEC, em que, numa adaptação livre do esquete *Imitose Múltipla*, popularizado pela Cia Barbixas de Humor¹⁸⁹, quatro alunos utilizam o *andamento* como mote para a realização do conhecido número cômico.

Exercício 2

O esquete *Imitose Múltipla*, no original, consiste na seguinte dinâmica: num consultório médico, o doutor chama o próximo paciente. Entram, no entanto, duas pessoas que, ao responderem às perguntas do médico, realizam, simultaneamente, os mesmos gestos e movimentos corporais, utilizando as mesmas palavras, de forma idêntica. Tais imitações são contagiosas e, ao final do esquete, o médico é contaminado, passando a ser imitado, primeiramente, por um dos pacientes, e, em seguida, por ambos. O número termina com a plateia, *contaminada*, imitando o trio de atores.

¹⁸⁸ Evidentemente, não me refiro, aqui, ao ritmo presente nas melodias executadas pelos instrumentos de cordas, madeiras e metais, gerando harmonias e texturas; menos ainda ao ritmo em *ostinato* realizado pela caixa clara (instrumento de percussão que, durante toda a peça, executa a mesma frase musical, do início ao fim).

¹⁸⁹ Companhia teatral paulista formada em 2004 por Anderson Bizzochi, Daniel Nascimento e Elidio Sanna.

Na adaptação apresentada pelos alunos de PMEC, não dois, mas três pacientes entram no consultório médico e, ao responderem às perguntas proferidas pelo doutor, contrastes no andamento (ou na velocidade) dão-se da seguinte maneira: o paciente número um, gesticulando de forma natural e com uma postura corporal genérica, responde às perguntas do médico num andamento – compreendendo corpo e voz – moderado; o paciente número dois, por sua vez, subitamente, utiliza as mesmas palavras (o mesmo texto), gestos e postura do primeiro, mas num andamento muito acelerado; quase ao mesmo tempo, utilizando as mesmas palavras, gestos e postura, o paciente número três intervém, mas num andamento demasiadamente lento. Tal contraste, em cena, cria, por natureza, nuances bastante interessantes, ricas, pitorescas e anedóticas – e, claro, diferentes das que ocorrem na versão original.

Nota-se que os alunos de PMEC, em seu experimento, pensaram na fala, nos gestos e na postura corporal como *eventos*, utilizando um elemento trivial, como a velocidade média da fala das pessoas – o seu andamento –, para desenvolver variações de contraste em uma simples cena. Suas personagens executam o mesmo movimento, o mesmo gesto e o mesmo texto, no entanto, ao adicionarem o elemento de variação de contraste, mudam o andamento (a velocidade das ações), mudando, conseqüentemente, outros componentes (como a intenção, o timbre e as alturas/regiões da fala), e isso é, essencialmente, algo da dimensão rítmica (mas não particularmente da arte Música, e sim um elemento rítmico na sua essência, no seu fundamento): novamente, o ritmo como fenômeno. No Teatro, portanto, o trabalho rítmico pode ser observado em performances e atuações que se projetam para além do domínio da Música, mas a partir da *musicalidade* de, por exemplo, uma fala, um gesto ou uma simples postura.

Para que uma performance como a que acabei de relatar se realize de forma *viva*, os artistas, em cena, devem estar não só atentos ou concentrados, mas *conectados*, de modo a atuarem (ou *jogarem*) de maneira natural, espontânea e desembaraçada – o que contribuirá significativamente para o bom resultado de sua ação.

Ritmo como instrumento de conexão

O ator, palhaço, músico e professor Álvaro Lages, em entrevista concedida ao podcast *BallasCast* (2022, n.p), sentencia que “[...] se não nos conectarmos de verdade,

passaremos uma existência anestesiados”. Tal declaração reflete sua concepção do que seria realizar conexões em determinado ambiente, grupo ou meio social (como podemos considerar uma companhia teatral, uma banda de rock ou uma orquestra, uma indústria, uma corporação ou mesmo uma sala de aula). Para Lages (*ibidem*), como primeira opção de conexão, deveríamos olhar para nós mesmos, conectando-nos *conosco mesmos (eu comigo mesmo*; ou a já conhecida expressão “sim para mim”). Em seguida, num novo estágio de conexão – naquele que podemos considerar o espaço invisível de uma relação, que não é nem *meu* nem *seu*, mas *nosso* – procuraríamos nos conectar *com o outro (eu e você*; o “sim para o outro”). Por último, buscaríamos nos conectar com o *sistema (eu e o momento*; o “sim para a situação”). Encontro, na reflexão de Lages, uma contundente associação com o que normalmente pretende-se alcançar durante o empreendimento de um exercício ou experimento cênico tal qual descrevi acima.

Seja na Música, seja no Teatro, a conexão, a relação, a troca e a sintonia entre os artistas, o espaço e o momento é algo fundamental. Muitas pessoas – e não apenas jovens estudantes, como poder-se-ia esperar – encontram, frequentemente, certa dificuldade ao relacionarem-se com seus parceiros de trabalho, olhando-os nos olhos, percebendo seus corpos, seus movimentos no espaço etc. Muitos ainda acreditam que, ao entrarem em cena – atuando, cantando, dançando ou tocando um instrumento musical –, devem ser responsáveis por *tudo* o que vier a acontecer dali em diante, e que qualquer deslize, por menor que seja, será considerado – por eles mesmos – um erro irreparável; o que, em minha opinião, revela-se um tremendo equívoco. Minha experiência tem despertado-me para o fato de que, durante uma performance artística, o que o público vê – ou procura ver – é o *conjunto* de ações, elementos, sons, imagens em conexão; o espectador está diante de um *todo*, e, de modo geral, o que costuma motivá-lo é, metaforicamente, *ver o seu time jogando* de forma entrosada.

O artista de palco, em cena, precisa saber *jogar* consigo mesmo, mas, sobretudo, com seu parceiro e com as circunstâncias do momento. No palco, atores, músicos, dançarinos entre outros, devem conectar-se com quem contracenam (com seus movimentos, gestos, ações, falas e pausas) e com o cenário, a iluminação, as marcas de palco, os objetos de cena, os elementos que compõem seu figurino etc. Imaginemos uma situação hipotética: digamos que determinado ator, ainda em formação, com pouca experiência, tenha elaborado, junto ao seu diretor, uma *partitura* de gestos, marcações, emoções, expressões e posturas corporais. Desta forma, esse artista tende a *ir* para o palco profundamente concentrado, atento e, muitas vezes, demasiadamente preocupado com o

seu *ritmo* (seu caminhar, dinâmicas, mudanças no plano agógico, portamentos, articulações vocais e corporais entre outros) em cena. Dependendo do contexto, da estética proposta e da concepção do espetáculo, tal postura pode se mostrar eficiente, já que, de tal forma, esse artista poderá realizar, ao vivo, performances claramente bem ensaiadas, exaustivamente trabalhadas e, por consequência, bem executadas, com muita precisão e ricas em detalhes. Entretanto, em minha opinião, o componente de maior importância numa performance artística é o *momento vivo* por excelência, compartilhado no instante de sua execução, no instante presente, no *aqui e agora*¹⁹⁰.

Para que os diversos momentos – e eventos – responsáveis por compor uma performance artística sejam verdadeiramente vivos, é preciso que as relações/conexões estejam, de fato, ocorrendo; conseqüentemente, a cena que irá se projetar diante dos olhos do público será muito mais envolvente. Em vez de *levar* para o palco o *seu eu*, focalizando a si próprio e promovendo ações baseadas em sua *expertise*, todo artista, considerando o espaço, o contexto em que está inserido, o momento e as circunstâncias, precisa ter a consciência de que deve olhar também para o outro, conectando-se ao *ritmo* do seu parceiro e buscando, com isso, o amálgama que elevará substancialmente sua performance à já citada *atuação cênica viva*.

* * *

Ao contrário do que se poderia imaginar, não pretende-se, com a disciplina *Práticas Musicais em Espaços Cênicos*, trabalhar a musicalidade dos estudantes de Teatro estimulando-os a criarem *partituras* cênicas para que possam segui-las com o máximo de rigor (como se as diretrizes ali presentes refletissem leis absolutas). Embora, em diversos momentos, a precisão seja algo muito importante – e, muitas vezes, necessária – para o ator, o que impacta o espectador, reluz e produz uma corrente viva de sentidos e de possibilidades, suscitando imagens e significados na mente dos que estão envolvidos – atuando ou assistindo – é a relação viva com tudo isso, as conexões e variações rítmicas vivas, com contrastes e transformações próprias dos processos de encenação.

O ator de Teatro, logo, precisa ser versátil, e, para isso, construir e/ou ampliar seu vocabulário. Pensando nisso, Albricker propõe uma dinâmica a partir do que o teórico,

¹⁹⁰ De uso corriqueiro, a conhecida expressão pode ser entendida como a realização de uma ação na dimensão espaço-tempo. Cabe, aqui, a reprodução da frase atribuída ao psicoterapeuta e psiquiatra Fritz Perls: “Estar no *aqui e agora* é unir a nossa atenção e a nossa consciência.” [S.l.]

professor e maestro Sérgio Magnani classifica como *elementos morfológicos da linguagem musical* (elementos que dão forma à Música enquanto *linguagem*) – a saber: timbre, altura, duração e intensidade (Magnani, 1996, p. 76). Para ele, os demais componentes presentes na *linguagem musical* derivam diretamente das inúmeras combinações entre os elementos supramencionados; neste sentido, as variações rítmicas, na perspectiva do Teatro, “[...] podem ser feitas por meio de jogos de durações de qualquer um desses elementos e de seus derivados, combinando-os em diferentes graus de regularidade e níveis de contrastes [...]” (Albricker, 2019, p. 84).

Exercício 3

Utilizando dez pequenos cartazes (aos quais chama de “multimodais”), em suas aulas, Albricker sugere aos estudantes que experimentem correlacionar os quatro elementos morfológicos da *linguagem musical* (de acordo com Magnani) e seus derivados a fim de desenvolverem *variações rítmicas vivas* em uma *atuação cênica viva*. Acompanhei, no dia 9 de novembro de 2022, os alunos da disciplina *Práticas Musicais em Espaços Cênicos* realizando o exercício que descreverei a seguir:

1) Vinícius Albricker, aleatoriamente, distribui pelo chão da sala seus dez cartazes multimodais (como demonstra a Figura 45):



Figura 45: Cartazes multimodais elaborados por Vinícius Albricker (2019, p. 332-336).

2) Ao afirmar que existem diversas formas possíveis de organizá-los, Albricker sugere aos alunos, então, que, a partir de suas experiências pessoais e individuais com os elementos representados em cada cartaz, experimentem uma delas, de modo a fazer algum sentido, uns em relação aos outros.

3) Os alunos, prontamente, formam um grande círculo em torno dos cartazes espalhados pelo chão e põem-se a discutir como correlacioná-los – “__ O que pensam sobre altura, intensidade, entonação, agógica etc.?”

4) Em dado momento, um aluno sugere que construam uma espécie de *teia*, algo semelhante a um organograma, indicando alguns dos cartazes como *principais* e outros como *secundários*.

5) Com a frase “__ algumas dicas são visuais; é preciso abrir os olhos!”, Albricker chama atenção às fontes utilizadas, aos padrões e à organização dos textos (como são cartazes *multimodais*, não devemos nos ater apenas às informações semânticas contidas em cada um deles; existem, por exemplo, informações próprias da *forma*, da *maneira* como são exibidas). O professor, ainda, provoca os alunos para que percebam a presença de uma pequena estrela no canto superior direito de alguns cartazes – “__ O que essas estrelas querem dizer?”

6) Finalmente, após algumas tentativas, os alunos de PMEC chegam à seguinte organização¹⁹¹ (Figura 46):

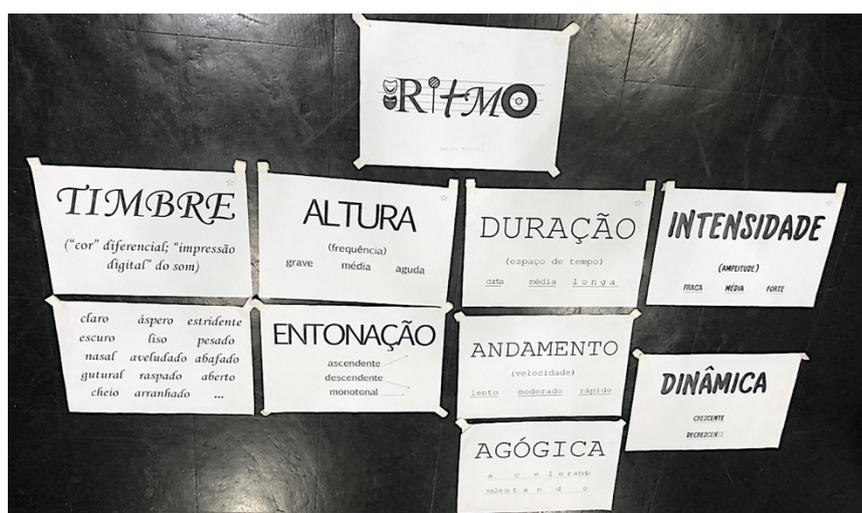


Figura 46: Fotografia feita pela monitora Victória Paraguassu. Usada com permissão.

¹⁹¹ Vale ressaltar que tal configuração (estabelecida pelos alunos durante a aula do dia 9 de novembro de 2022) é apenas *uma* das muitas possibilidades. No Anexo XII estão expostas outras maneiras de organizá-los, segundo alunos de outras turmas, outros semestres, outros cursos e/ou oficinas ministrados por Albricker.

7) O cartaz que representa o ritmo está posicionado sobre os que possuem a pequena estrela no canto superior direito (os que, de acordo com Sérgio Magnani, representam os *elementos morfológicos da linguagem musical*; dos quais, portanto, derivam todos os outros elementos).

8) Depois de organizados os cartazes multimodais, utilizando sua voz e seu corpo, Albricker dá diversos exemplos do uso de diferentes timbres, alturas, durações, intensidade, entonação, andamento, agógica, dinâmicas etc. Por fim, mencionando Jaques-Dalcroze – acerca do que este educador considera elementos do “temperamento musical” (2013) –, comenta: “*__A dinâmica está para a intensidade, tal qual a agógica para o andamento.*”

Como engenhoso recurso para criação e/ou desenvolvimento do vocabulário do ator, o exercício descrito acima pode ser aplicado, por exemplo, à *fala*, à *voz cênica* (sobre um poema, um texto dramático etc.), estimulando o artista a jogar com tais elementos (como já afirmei, muitas vezes atribuídos única e exclusivamente ao campo da Música) a fim de descobrir o potencial de *coisas* simples, vivenciando experiências sensoriais até então desconhecidas ou, muitas vezes, adormecidas em seu próprio corpo. Sabendo que, quando falamos, reagimos às imagens que *vemos*, para uma atuação cênica viva, a respeito da fala do ator, é preciso focar a *imagem* do texto (a situação cênica em questão). Um pitoresco exercício de trava-língua pode ser estimulante:

“*Gato escondido com rabo de fora tá mais escondido que rabo escondido com gato de fora*”. Este simples trava-língua pode não ser tão fácil de recitar – sobretudo com clareza de articulação e, ao mesmo tempo, ligeireza – como parece, já que muitas pessoas costumam errar ao confundir as palavras *rabo*, *rato* e *gato*. Na maioria dos casos, isso resulta da incapacidade, de quem declama, de *visualizar* tal evento. Para resolver esse imbróglio é preciso imaginar, ao menos, duas situações (ou cenas):

Na primeira situação, temos um gato (que precisa ser bem específico: branco, preto, marrom, malhado ou outra cor qualquer) e algo, em particular, onde ele possa se esconder (como um sofá ou uma cortina), deixando apenas o rabo de fora, em evidência; na segunda situação, o gato muda de posição, deixando, agora, o rabo escondido atrás do sofá (ou da cortina), com quase todo o corpo de fora, aparente. Basta visualizar! Dessa forma, mesmo que a gente fale rapidamente, conseguimos fazê-lo de forma clara e inequívoca, pois estaremos *visualizando* as duas cenas, as duas imagens, as duas situações, e comparando-as. (Albricker, 2022b)

Como exercício, cabe, ainda, experimentar diferentes recursos vocais, ampliando as possibilidades e variando a maneira de falar substituindo o sofá (ou cortina) imaginário por, por exemplo, uma ogiva nuclear (!). Ao imaginarmos o gato escondido atrás de algo tão perigoso, tenderemos a falar de forma diferente, mudando o ritmo das palavras, suas acentuações e articulações, a dinâmica, a entonação, a duração, o timbre, o andamento, a intensidade e até mesmo a região (altura) da fala. Isso acontece não porque estamos pensando em cada elemento presente no texto que é dito, mas porque estamos *visualizando* a cena que foi criada (um simples gato, de forma inocente, escondido atrás de algo que pode vir a matá-lo); e isso muda tudo.

Tal brincadeira não caracteriza-se, apenas, como um exercício de articulação, dicção ou emissão vocal. Ao construirmos um sentido semântico para nós mesmos, estamos, diretamente, auxiliando a compreensão de quem nos ouve; ao conectarmo-nos com algo imagético, imaginativamente, estaremos, mais uma vez, nos conectando com o outro, com nossos parceiros de cena, com os integrantes da nossa banda, orquestra ou coro, com o espaço, com o momento e, claro, com o público, nosso principal interlocutor.

* * *

Através da disciplina PMEC, estudantes do Bacharelado em Atuação Cênica e da Licenciatura em Teatro da UNIRIO têm a oportunidade de *jogar* com o ritmo de modo a sentirem-se à vontade para experimentarem elementos de conexão e variação de contraste em seu corpo, fala, gestos, sons e imagens. Brincando, explorando, observando, testando e se arriscando, o estudante cria vocabulário e possibilidades, descobrindo que não precisa ser/fazer apenas o que já está condicionado a ser/fazer (seja por razões pedagógicas, culturais, físicas, biológicas ou emocionais). Como um bom músico – cantor ou instrumentista – *brinca* ao explorar as diversas possibilidades de seu instrumento, um bom ator também deve fazê-lo, testando e vivenciando os inúmeros recursos corporais, vocais, gestuais, sonoros e imagéticos. Ao instigar os estudantes, para que sintam-se capazes de atuar sem medo de experimentar elementos próprios do ritmo, do andamento, da duração, agógica, entonação, dinâmica, timbre, altura e intensidade – e as infinitas combinações possíveis entre eles –, Vinícius Albricker procura explicitar que, tal como

defende Ernani Maletta¹⁹², quando, no Teatro, falamos em *musicalidade*, não estamos nos referindo ao caráter, qualidade ou estado do que é Musical (com a inicial maiúscula), mas da musicalidade que nos toca como seres-humanos, seres vivos que pensam, imaginam e têm memória, como uma característica ou fenômeno que existe independentemente da arte ou disciplina Música¹⁹³.

Retomando a reflexão levantada e desenvolvida no capítulo 1 desta tese, talvez mais do que qualquer outra, o Teatro seja uma arte plural, riquíssima não só no contexto da atuação, mas na articulação dos elementos da encenação; sobretudo nas diversas possibilidades de articulação *rítmica*. Quando temos, por exemplo, um único ator em cena, apenas o palco e o espaço cênico, sem qualquer cenário, simplesmente falando seu texto – e não necessariamente um texto narrativo, no sentido de contar uma história para a plateia, mas, mesmo um texto reflexivo, intimista, introspectivo, em que a personagem fala consigo mesma –, ele terá a oportunidade de trabalhar o *ritmo* de sua fala, de seus pensamentos, de seus gestos e até dos *momentos de pausa*¹⁹⁴ entre os eventos¹⁹⁵.

É importante frisar que, no Teatro, nada é dispensável, frívolo ou insignificante. Nada está ali à toa; tudo é visto pelo espectador. O que o ator não trabalhou durante seus ensaios, mas que, eventualmente pode vir a emergir no momento de uma performance pública – isto é, o que, para ele, poderia ser entendido como uma *adaptação, improvisado* ou até mesmo um *erro* –, é provável que o público perceba e entenda como parte da cena, do *sentido* que se está colocando na atuação.

Minha experiência como diretor musical tem mostrado que, seja no universo da música popular, seja no da chamada *música erudita*, nem todos os músicos expressam tal preocupação. Felizmente, contudo, tenho observado com profunda satisfação um número cada vez maior de cantores e instrumentistas interessados em como *se colocar* no palco,

¹⁹² Suas ideias acerca das *ações musicais* que deve, um ator de Teatro, realizar foram discutidas no primeiro capítulo desta tese.

¹⁹³ É sabido, inclusive, que um músico, profissional ou amador, pode executar seu instrumento com virtuosismo e técnica apurada, no entanto, *sem* musicalidade.

¹⁹⁴ Sabemos que no Teatro não há um *momento de pausa* absoluta (já que, sempre que determinada personagem interrompe uma ação, num momento de suspensão, outra ação estará acontecendo – ainda que *na imaginação* do espectador); para o ator, é muito importante ter essa consciência.

¹⁹⁵ Durante uma de nossas conversas, lembramos, eu e Vinícius, da imagem do cantor e compositor Fred Mercury quando de suas performances à frente da banda britânica de rock *Queen*, em que, ao erguer um de seus braços, com o punho cerrado, ao final de uma canção, permanecendo nesta postura durante alguns segundos, em silêncio, buscava, imaginamos, transmitir ao público alguma *mensagem* – talvez a clássica representação de enfrentamento e resistência à opressão (?). Esse tipo de *ação* costuma impactar as pessoas de forma particular.

na sua postura em cena, na performance do seu corpo no espaço etc.; notoriamente, um dos lugares para se buscar tal direção é o Teatro, onde encontramos, no campo das artes, manifestações que, polifônica e simultaneamente, compreendem as diversas disciplinas, discursos e linguagens que alicerçam a formação do artista.¹⁹⁶ Ademais, o ator, cantor, diretor e professor Ernani Maletta, mais uma vez, ao refletir em sua tese de doutorado acerca dos conceitos *multi, pluri, inter e transdisciplinaridade*, à luz das ideias de Edgar Morin, Basarab Nicolescu, Hilton Japiassu, Ivani Fazenda, Ana Mae Barbosa, Ângela Kleiman e outros, afirma que, como arte essencialmente intersemiótica e polifônica, o Teatro “[...] exige que a formação do artista esteja fundamentada em um projeto pedagógico inter-poli-transdisciplinar¹⁹⁷ que permita a incorporação dos vários discursos originados nas diversas linguagens inerentes à criação do espetáculo teatral.” (Maletta, 2005, p. 252)

Não há dúvidas que, no campo da Música, como compositor, arranjador, regente, cantor, instrumentista entre outros, lidamos com diversos elementos *ao mesmo tempo*, entretanto, em geral, tais elementos restringem-se ao *campo sonoro* (são relacionados ao som). No Teatro, por outro lado, temos, além do domínio sonoro, o campo da palavra, das visualidades, das imagens, do movimento, da ocupação espacial, das relações entre parceiros em cena etc.; considerando todos esses discursos, é provável que, inevitavelmente, um implique no outro – ou seja, não seria possível separá-los completamente, colocando-os em *gavetas* imaginárias.

Em suma, acredito que, no Teatro (e, por que não, na Música?), a articulação dos diversos discursos supracitados pode não evidenciar-se de forma explícita (situando-se no campo do invisível, do imaterial, servindo-se de abstrações, do que se pensa, do que se sente e do que se imagina), mas, volto a afirmar, quando o artista atinge esse nível de consciência, torna-se um artista mais sensível, mais perceptivo, mais interessante, um artista múltiplo.

* * *

¹⁹⁶ “[...] é válido afirmar que o lugar ideal para se estabelecer a formação polifônica do ator é nas escolas e nos cursos de Teatro.” (Maletta, 2005, p. 244)

¹⁹⁷ Termo sugerido por Edgar Morin (2003, p. 105). Para Maletta (2005, p. 251), “[...] a inter-poli-transdisciplinaridade se estabelece quando uma disciplina incorpora o discurso das outras e constrói, portanto, um discurso *polifônico*.”

- CAPÍTULO 5 -

**A GÊNESE DE UM ESPETÁCULO: CONTEXTOS E PROCESSOS
CRIATIVOS EM *A TEMPESTADE: UMA PEÇA-SHOW***

Ao expor os temas que seriam investigados em cada um dos capítulos que compõem esta tese de doutorado, menciono o fato de que, em meu trabalho como compositor, arranjador e diretor musical, o decurso tem se mostrado tão ou mais estimulante que o resultado; ou seja, tenho me valido, há anos, tanto dos *processos* de criação quanto dos *produtos* artísticos resultantes.

Não quero afirmar, com isso, que os resultados obtidos a cada espetáculo, show ou peça de teatro, em suas manifestações públicas, têm, para mim, pouca importância, e que tampouco têm contribuído para minha formação enquanto artista-pesquisador. Pelo contrário. Ao constatar tal fato, não obstante, refiro-me ao ato de descortinar o chamado *produto artístico* revelando-o para além do óbvio, do meramente aparente, da sua *versão final* (aquela que, seja no palco ou fora dele, faz [ou não] sentido ao desvelar-se diante do público), evidenciando os processos de montagem em que artistas-criadores, em suas diversas funções, propõem, experimentam, realizam e conduzem ações que, de forma simultânea e intrínseca ao trabalho desenvolvido, resultarão na expansão da percepção, do entendimento, do traquejo e das competências dos agentes direta e indiretamente envolvidos.

Isto posto, ao focalizar a pesquisa em artes – especialmente a pesquisa *através* das artes, tal qual discutido no capítulo 1 deste trabalho –, concordo com Daniel Cerqueira, quando este, em seu artigo *Pesquisa Artística: um breve panorama*, a fim de oferecer alguns exemplos de situações em que “[...] as características da pesquisa artística, em sua vertente *através das artes*, viabilizam a realização de estudos que não poderiam ser feitos apenas com o uso de métodos científicos estabelecidos na academia [...]” (2021, p. 35), argumenta que

O processo pode ser mais relevante que o produto. Na subárea que pode ser chamada de “Processos Criativos” e tem como objetivo a criação ou interpretação de uma produção artístico-cultural, o percurso metodológico

desenvolvido para alcançar a meta proposta pode ser mais útil à ampliação do conhecimento que o produto final em si. Para outros artistas, compreender o processo criativo é um aprendizado valioso, uma vez que a obra de arte é apenas a “ponta do iceberg” de todo o trabalho. (*ibid.*, p. 39-40)

Cerqueira, deste modo, procura salientar que, ao enfocarmos os *processos* artísticos – e não os *produtos* – estaremos trazendo para a pesquisa “[...] um potencial humanizador.” (*ibid.*, p. 41) Para o autor,

A busca pela “perfeição” na produção artística, tal como vemos na exigência sobre músicos de orquestra e nas análises comparativas com as produções consagradas de convenções estabelecidas do cânone artístico, por exemplo, não nos permitem compreender que todos fazem arte e cultura dentro de suas possibilidades, cada qual em seu contexto. Assim, o estudo *do processo* propicia o entendimento de como os resultados artísticos foram alcançados naquela situação em particular. (*ibidem*)

Como um modo especial de prática artística e de produção de conhecimento (no qual a atividade artística e a pesquisa acadêmica tornam-se indissociáveis), a *prática como pesquisa* (ou a *pesquisa através da prática*) sustenta e dá base à reflexão acerca das ações a seguir relatadas – ações essas ocorridas entre os meses de março e julho de 2024 (período em que trabalhei sob a direção de Vinícius Albricker e Marcus Fritsch compondo *para e com* os estudantes da UNIRIO a trilha sonoro-musical de *A Tempestade*, de William Shakespeare).

Sabendo que uma pesquisa artística tem como eixo norteador a prática artística – já que, segundo López-Cano e Opazo, a ela fornece informações e ocupa o espaço de reflexão, experimentação e comunicação (*apud* Ghirardi; Montanha, 2022, n.p) –, será, portanto, como num *diário de bordo*, aos processos empreendidos durante a criação e montagem do espetáculo cênico-musical objeto de estudo do presente capítulo que irei me ater ao redigir as próximas linhas deste trabalho.

* * *

A teoria da ação, a fenomenologia e a filosofia da ciência ensinaram-nos que todas as práticas e ações humanas estão impregnadas de teoria. Nesse sentido, a prática ingênua, inocente *não* existe. Todas as práticas incorporam conceitos, teorias e entendimentos. As práticas artísticas, num sentido literal, também o fazem – não existem práticas nem materiais nas artes que não estejam saturados de experiências, histórias ou pensamentos. Não há material sem

intervenção, e esta é uma das razões pelas quais a arte é *sempre reflexiva*. (Borgdorff, 2012, p. 21, grifos e tradução nossos)

A Tempestade: um projeto

Em setembro de 2023, início da primavera no Hemisfério Sul, enquanto preparava-me em meu estúdio-escritório em Nova Friburgo para uma banca de Ensaio¹⁹⁸, dei-me conta de que o até então distante ano de 2024 (agora iminente) seria o meu último como estudante do curso de doutorado em Música da UNIRIO¹⁹⁹. Com a carga horária de disciplinas (obrigatórias e optativas) já cumprida e as demandas acadêmicas atendidas, restava-me, então, além da escrita do último capítulo da tese, compor as peças musicais que constituiriam meu portfólio de obras (requisito obrigatório para a linha de pesquisa *Processos Criativos em Música*) em mais uma pós-graduação.

Para essa última etapa, após algumas reuniões com meu orientador, professor Marcos Lucas, além dos longos e vários momentos de reflexão diária, enquanto divagava ao observar uma cena curiosa que, há alguns dias, repetia-se bem em frente à minha janela, tive a ideia de contactar o professor Vinícius Albricker, com quem havia estado ao longo do estágio em docência cursado no ano anterior, a fim de conversar acerca de uma já aventada proposta artística: a realização de um trabalho colaborativo envolvendo alunos e professores dos vários cursos de Música e Teatro da UNIRIO.

A *cena* ao qual me referi anteriormente tratou-se de uma ação corriqueira, conhecida por muitos que apreciam e têm por hábito observar os eventos da natureza e seus agentes: com as montanhas da Serra Fluminense ao fundo, uma sabiá-laranjeira fêmea, trazendo pequenos gravetos, fibras, hastes de flores e capim em seu bico, ia e vinha de dentro de uma mata próxima para o nosso quintal com a incumbência de, minuciosa, dedicada e pacientemente, construir, no beiral de nosso telhado, seu pequeno ninho, enquanto o macho, protegendo o abrigo que pouco a pouco se revelava, a observava, cuidando para que nenhum predador se aproximasse. Sabendo que, após o período de

¹⁹⁸ “*Ensaio I e Ensaio II* são pré-requisitos para a defesa de tese. Consistem na elaboração de material bibliográfico (artigo, capítulo da tese, ensaio acadêmico, capítulo de livro, dentre outros) ou artístico (mini-concerto, pocket-show, composição ou arranjo necessariamente acompanhado de texto analítico e partituras ou gravações) apresentado para uma banca examinadora formada por três membros (sendo um o orientador), aprovada pelo Colegiado.” (UNIRIO, 2019, p. 11)

¹⁹⁹ Iniciado em fevereiro de 2021.

incubação dos ovos, a tarefa de alimentar e cuidar dos filhotes, bem como a de manter o ninho limpo e higienizado, seria realizada em conjunto pelo casal, peguei-me pensando sobre a importância das ações empreendidas em parceria, em que, para a produção de algo, faz-se necessário um esforço coletivo, mútuo.

De volta ao âmbito das Artes, como mencionei no capítulo 1 desta tese, acredito que a maioria dos trabalhos artísticos não deve ser realizada por um único agente, seja ele profissional ou amador, mas em colaboração; desta forma, parafraseando Ronaldo Bastos em sua conhecida canção em parceria com Beto Guedes (1981), um mais um *será* sempre mais que dois.

No dia 26 de setembro de 2023 enviei uma mensagem ao professor Vinícius a fim de compartilhar meu interesse em compor as canções para um ainda incerto projeto cênico-musical a ser executado (?) por alunos da UNIRIO; algo que pudesse contemplar tanto os discentes de Música quanto os de Teatro, numa prática artística intercambiável, colaborativa e estimulante para todos. A resposta veio quase instantaneamente:

Estou planejando montar *A Tempestade*, de Shakespeare, no período que vem. Já estou fazendo exercícios com esse texto com alunos em uma [disciplina] optativa. Tenho vontade de abrir uma disciplina na música (*Prática de Conjunto* ou algo parecido). Colocar músicos em cena. Bateria, baixo, guitarra, vocais. Os músicos seriam tipo espíritos presos na ilha... Tenho feito uma *playlist* de inspirações. Tem muita coisa de rock progressivo e algumas referências psicodélicas. Porque sinto essa peça como uma grande viagem metafísica, quase psicodélica mesmo. Mas, por enquanto, são só desejos. Nem sei se são realizáveis! (Albricker, 2023a)

Para meu *produto artístico* final, a intenção, a princípio, era trabalhar com texto e músicas autorais, no entanto, ao considerar a pesquisa que vinham, Vinícius Albricker e Marcus Fritsch²⁰⁰, desenvolvendo com os estudantes da Escola de Teatro – sobre a qual falarei mais adiante –, juntar-me a estes professores pareceu-me uma excelente oportunidade; não apenas pelo fato de *ter nas mãos* – em teoria –, já envolvido nos processos de criação cênica, parte do grupo que viria a compor o elenco do espetáculo em questão, mas pela chance de poder acompanhar de perto e ser dirigido por dois experientes artistas-pesquisadores. Logo, com o projeto engendrado por Albricker e Fritsch, William

²⁰⁰ Ator, pesquisador e professor de Teatro, Marcus Fritsch é membro do Departamento de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UNIRIO.

Shakespeare voltaria a ocupar boa parte do meu tempo, de minhas leituras e pesquisas no campo das artes cênicas, visuais, do cinema e, claro, da música.

* * *

Ainda em 2023, antes de ater-me ao texto de *A Tempestade* – bem como às propostas e concepção estética dos professores-diretores Vinícius Albricker e Marcus Fritsch –, todavia, a fim de conhecer e aproximar-me do grupo de atores em formação com o qual viria a trabalhar no ano seguinte, indaguei aos docentes sobre a possibilidade de assistir aos experimentos cênicos que seriam realizados pelos alunos da disciplina *Laboratório de Encenação I* (disciplina ofertada em 2023/2 com carga horária total de 90 horas-aula dividida em três partes que, segundo Albricker e Fritsch (2023, p. 1), estaria concentrada na “[...] criação de cenas do texto *A Tempestade*, de Shakespeare, com base nos princípios e práticas investigados no projeto de pesquisa *Estúdio Fisções*²⁰¹ [...]”). Acerca desta disciplina, cabe, a seguir, uma breve descrição.

Conduzida por Vinícius Albricker, a primeira parte da disciplina supracitada, dedicada à *voz*, à *fala* e ao *texto*, fundamentou-se em questões e princípios da artista, professora e pesquisadora italiana Francesca Della Monica (como as noções de *espaços lógico-projetuais*, *espaços concretos e abstratos*, *espaço visível e espaço possível*), em que, ao se trabalhar com textos em verso, eliminando da fala, entretanto, a tradicional e genérica execução em cantilena, o *som* da voz deveria se manifestar como uma *reação* ao espaço da ação verbal. Focalizando a compreensão do texto e a inteligibilidade da fala (a voz não é apenas som, mas um gesto corporal que antecede o som, segue com ele e o

²⁰¹ Direcionado aos alunos da Escola de Teatro da UNIRIO – sobretudo aos bacharelados em Atuação Cênica – o projeto de pesquisa *Estúdio Fisções: princípios e práticas para a atuação cênica viva*, institucionalizado no ano de 2021 e coordenado por Vinícius Albricker e Marcus Fritsch, surge como uma oportunidade de investigação e aprofundamento conceitual e técnico acerca dos procedimentos práticos, artísticos e pedagógicos adotados por Konstantin Stanislávski, Declan Donnellan, Anatoli Vassíliev, Mikhail Chekhov e Francesca Della Monica. No texto do documento que apresenta o referido projeto de pesquisa à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação (PROPGPI) da UNIRIO (Albricker; Fritsch, 2020, p. 2), Vinícius explica que a palavra inventada *Fisções* “[...] faz referência ao conceito de *ação física*, cunhado por Stanislávski.” Ao cortar e inverter as palavras *ações* e *físicas*, unindo a sílaba *fis* (de físicas) à sílaba *ções* (de ações), uma nova palavra seria, então, criada: *Fisções*. Ainda segundo o professor, o termo *fisções* traz consigo outras duas sugestões: “[...] a da fissão nuclear, a liberação de grande quantidade de energia a partir da cisão do átomo; e a da ficção teatral, em relação ao caráter essencialmente imaginativo da arte.” (*ibidem*) Focalizando atividades práticas, artísticas e pedagógicas, o *Estúdio Fisções* busca aprofundar as investigações acerca do trabalho do ator numa atuação cênica viva (tal qual brevemente abordamos no capítulo 4 desta tese) e, com isso, produzir ações, iniciativas e publicações em periódicos e revistas da área das artes da cena.

prolonga mesmo depois que deixamos de escutá-lo), o exercício final desta primeira unidade consistiu em uma leitura com a *voz espacializada* (e não projetada), tal qual defende Della Monica.

A segunda parte da disciplina foi conduzida por Marcus Fritsch. Trazendo, de forma lúdica, para seus jogos e exercícios cênicos muito do pensamento de Mikhail Chekhov (discípulo de Stanislávski e sobrinho do escritor, poeta, dramaturgo e médico Anton Tchekhov), buscando autonomia das ações física e verbal, Marcus trabalhou a ideia de *imaginação* de forma não convencional: uma imaginação na relação com os espaços ficcionais, mais abstrata, sensorial e atmosférica baseada no conceito de polaridade *na ação* (e não na dramaturgia); ou seja, expansão e contração do corpo no espaço, reagindo de forma não demonstrativa, mas sensitiva. Focados nas *ações psicofísicas* (e não na fala, no texto), como trabalho final desta unidade os alunos deveriam realizar curtos mas complexos experimentos cênicos, inspirados ou não em passagens d'*A Tempestade*, evidenciando, além do objeto imaginário no espaço, o corpo, o movimento e os *gestos psicológicos*.

Para que, ao final da disciplina, os alunos chegassem a alguns possíveis protótipos de cena – ou, pelo menos, de *relações cênicas* (relações vivas com as personagens, os espaços imaginários ficcionais etc.) –, a proposta de Vinícius Albricker e Marcus Fritsch para a terceira unidade foi unir o que se pesquisou acerca da voz, do corpo e da fala cênica inteligível, reativa e viva (unidade um) ao que foi explorado no âmbito das ações psicofísicas, da imaginação, da polaridade e das transformações cênicas (unidade dois). Na terceira e última parte da disciplina, portanto, debruçou-se menos sobre as pesquisas específicas dos campos supramencionados e mais sobre as possibilidades e experimentações cênicas, buscando colocar em prática muito do aprendizado adquirido ao longo do trabalho desenvolvido nas unidades anteriores.

* * *

Durante uma conversa informal, já em 2024, Vinícius Albricker revelou-me que a escolha de *A Tempestade* deveu-se pelo fato de ser, esta, considerada por profissionais das artes cênicas uma obra dramaturgicamente instigante e desafiadora. Focalizando a já citada *atuação cênica viva*, para ele, utilizar um texto clássico, com tudo o que ele tem a oferecer – incluindo as dificuldades, os desafios e os obstáculos iminentes –, sem cortes

e/ou adaptações, contribuiria para a pesquisa que vinha, em parceria com Marcus Fritsch, desenvolvendo. Como exemplo, lembrou que Shakespeare, em grande parte de suas peças teatrais, a fim de caracterizar e diferenciar suas personagens – revelando sua essência, sua natureza, além de trazer dinamismo às suas ações em diferentes contextos (como pudemos notar na relação entre os nobres e os artesãos atenienses de *Sonho de uma noite de verão*) –, utiliza trechos em verso e outros em prosa, e que isso, notoriamente, dá-se de forma proposital²⁰². Para Albricker, o problema aqui é que, frequentemente, a métrica de um texto em verso tende a resultar numa performance viciada, numa já mencionada cantilena da fala, com rimas e ênfases exageradas que, muitas vezes, contribuem para o obscurecimento e a perda do contato e da comunicação com o público. Albricker e Fritsch perseguem um caminho diferente: ao utilizarem as ferramentas e os princípios da atuação cênica viva, pretendem tornar o texto em questão mais atraente, acessível, claro, compreensível e possível de se acompanhar (o que inclui a trama, os conflitos entre personagens, as histórias simultâneas e paralelas e os demais elementos ambíguos e tragicômicos que reconhecemos em uma boa peça de teatro dramático).

* * *

Após presenciar as performances dos estudantes de Teatro em *Laboratório de Encenação I*, discutir, com Vinícius Albricker, questões acerca do projeto de que iríamos nos ocupar ao longo do meu último ano no doutorado em Música da UNIRIO e, claro, reler o texto dramaturgico escolhido por Albricker e Fritsch²⁰³, debruicei-me sobre diversos textos e artigos científicos²⁰⁴ dedicados à obra *A Tempestade*. Ademais, buscando referências estéticas distintas, assisti às multifacetadas montagens teatrais e

²⁰² “Quando a diferença entre prosa e verso, por mais que se possa ter uma prosa poética ou verso prosaico, é explicitada, sabe-se que o que distingue os dois estilos de escrita não é bem o significado e sim seus diferentes significantes.” (Pereira; Tavares, 2009, p. 144) Lamentavelmente, alguns tradutores brasileiros têm ignorado tal fato. Ainda segundo Lawrence Flores Pereira e Enéias Farias Tavares, “[...] na tradução dramática, é justamente esta riqueza tonal, sintática e léxica que costuma ser esquecida: na tentativa de poetizar demais Shakespeare ou, por outro lado, de ‘coloquializá-lo’ excessivamente, uma tradução pode perder em parte estas notáveis flutuações estilísticas. Quando refletimos sobre o problema da tradução shakespeariana para o português brasileiro, é preciso ressaltar tanto a coloquialidade quanto a poeticidade do texto original. Tais características são importantes numa tradução que tenha por objetivo recriar em nossa língua os efeitos sensíveis que o texto original tem sobre seus ouvintes.” (*ibid.*, p. 135)

²⁰³ Os referidos docentes, para nossa montagem de *A Tempestade*, optaram pela tradução de José Francisco Botelho editada e publicada pela Penguin / Companhia das Letras.

²⁰⁴ Tais referências serão citadas ao longo do presente capítulo.

adaptações para cinema e televisão²⁰⁵ disponíveis *on-line* em *sites* na *internet*, ouvi e analisei peças musicais²⁰⁶ de diferentes compositores inspiradas no texto do dramaturgo e poeta inglês.

Com o objetivo de integrar íntima e verdadeiramente os jovens estudantes de Música e Teatro (instrumentistas, cantores e atores) da UNIRIO, dando a eles autonomia e protagonismo ao longo dos processos de criação que envolveriam a montagem do referido espetáculo, como método de trabalho, em vez de compor os temas sonoro-musicais e, meramente, ensaiá-los com tais artistas – como fiz em *Sonho de uma noite de verão* –, optei por elaborar pequenas frases melódicas, rítmicas, progressões harmônicas, gestos, efeitos, ruídos e quaisquer outras configurações sonoro-musicais com o potencial de desempenhar um papel catalisador que poderiam servir como mote para as composições criadas e desenvolvidas coletivamente *in loco* (como veremos mais adiante). Desta forma, durante nossos ensaios, estaríamos oferecendo a esses artistas em formação – agentes fundamentais e indispensáveis, em nossa concepção –, a oportunidade de participarem ativa e diretamente da montagem de uma nova e inédita versão da célebre trama – considerada a última²⁰⁷ – de William Shakespeare.

* * *

²⁰⁵ Entre algumas produções cinematográficas e televisivas britânicas encontramos: *The Tempest* (1908; filme mudo dirigido por Percy Stow), *The Tempest* (1979; dirigida por Derek Jarman), *The Tempest* (1980; dirigida por John Gorrie), *Prospero's Books* (1991; dirigida por Peter Greenaway) e *The Tempest* (1992; episódio dirigido por Stanislav Sokolov, parte integrante da série televisiva *Shakespeare: The Animated Tales*). Além da produção australiana *The Tempest* (1963; dirigida por Alan Burke) e da adaptação sueco-norueguesa *Resan till Melonia* (ou *Voyage to Melonia: A fantasy loosely based on Shakespeare's "The Tempest"*; animação de 1989 dirigida por Per Åhlin), assisti, ainda, às norte-americanas *The Tempest* (1911; filme mudo dirigido por Edwin Thanhouser), *The Tempest* (1960; dirigida por George Schaefer), *Tempest* (1982; versão moderna dirigida por Paul Mazursky), *The Tempest* (1998; dirigida por Jack Bender) e *The Tempest* (2010; dirigida por Julie Taymor, que, curiosamente, traz a atriz Helen Mirren no papel de Próspera).

²⁰⁶ A saber: *Full Fathom Five* (c.1611), de Robert Johnson, *The Tempest* (c.1667), de Matthew Locke, *Fantaisie sur la Tempête de Shakespeare* (1831, rev.1855), de Hector Berlioz, *The Tempest Fantasy Overture* (1873, rev.1888), de Tchaikovsky, *The Tempest* (1921), de Arthur Bliss, *The Tempest Suite n° 2* (1925-1926), de Jean Sibelius, *Three Shakespeare Songs* (1951), de Vaughan Williams, *Magic Island, Symphonic Prelude* (1952), de William Alwyn, *Caliban's Song* (1988), de David Hamilton, *Prospero's Books* (1991), de Michael Nyman, *Ariel* (2013), de Marcos Lucas, *Three Songs From The Tempest* (2016), de Malcolm Arnold, e a recente peça vocal a cappella *The Isle* (2023), de Caroline Shaw; além das já citadas, no capítulo 3 desta tese, *The Tempest* (2003), de Thomas Adès e *A Tempestade* (2006), de Ronaldo Miranda.

²⁰⁷ As fontes históricas não nos permitem afirmar com exatidão a ordem que as peças de Shakespeare foram escritas. Tal atribuição, portanto, não é de todo consensual. Ainda assim, amparados pela historiografia literária, muitos críticos consideram *A Tempestade*, escrita entre 1610 e 1611, a última obra do dramaturgo inglês.

Boa noite, Diogo! Tudo bem? Essa é a *playlist* que eu te falei que comecei a montar, com inspirações para as composições d'*A Tempestade*. Você vai ver que é uma *saladona*. Mas são só inspirações mais ou menos “aleatórias”. O que as diferentes músicas têm em comum talvez seja um certo sentido *viajante*, às vezes uma viagem onírica, outras de caráter mais psicodélico mesmo. (Albricker, 2023b)

Com cerca de cinquenta temas musicais – compostos e interpretados por bandas como King Crimson, Supertramp, Pink Floyd, The Doors, Manfred Mann, Kansas, Rush, Captain Beyond etc., além de Meredith Monk, Jimi Hendrix, Frank Zappa, Miles Davis, Arvo Pärt, Steve Reich entre outros – e mais de seis horas de duração, a lista organizada por Vinícius na plataforma de *streaming Spotify* serviu-me de ponto de partida e, claro, como referência direta, explícita e evidente do que pretendia, acerca dos caminhos sonoro-musicais a serem percorridos, o professor enquanto diretor.

A sonoridade progressiva e experimental das décadas de 1960 e 1970, inspiração para o nosso trabalho em *A Tempestade*, nunca me fora – até o presente momento – tão familiar (seja ouvindo, cantando ou tocando). Sendo filho de pais médicos-músicos (ou músicos-médicos) apaixonados pela música popular brasileira e, ao mesmo tempo, pela *música erudita* europeia, em nossa casa, desde que me lembro, ouvia-se, cantava-se e tocava-se Cartola, Noel Rosa, Assis Valente, Luiz Gonzaga, Pixinguinha, Nelson Cavaquinho, Aracy de Almeida, Elizeth Cardoso, Dolores Duran, Dorival Caymmi, Vinícius de Moraes, Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Nara Leão, Elis Regina, Chico Buarque, Edu Lobo, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e tantos outros artistas nacionais, além das incontáveis coleções de discos de vinil que se acumulavam sobre nossas prateleiras, com seleções das obras de Arcangelo Corelli, Vivaldi, Telemann, Purcell, J.S. Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Schumann, Wagner, Brahms, Bizet, Tchaikovsky, Fauré, Puccini, Mahler, Debussy, Rachmaninoff, Ravel e outros.

Trabalhar com temas, sonoridades, timbres, estruturas métricas, processamentos e manipulações de áudio, efeitos etc. que, de alguma forma, dialogassem com o universo do rock progressivo, psicodélico e experimental, com o *jazz*, o *fusion*, a música minimalista, eletrônica e hipnótica, portanto, seria, decerto, um desafio estimulante. Até o início das aulas, em 2024, não sabíamos quem iríamos encontrar, quem receberíamos em nossa nova disciplina. A incerteza se contaríamos com, ao menos, um guitarrista, um tecladista, um baixista, um baterista e um vocalista (formação tradicional em uma banda

de rock, pop), ou se estariam inscritos flautistas, violinistas, trompetistas, violoncelistas, oboístas e outros instrumentistas comumente associados à *música erudita* deixou-me, confesso, bastante ansioso²⁰⁸.

* * *

Com a certeza de que *A Tempestade* tornar-se-ia a obra dramática a partir da qual resultaria o produto artístico final do meu curso de doutorado, demos início, então, às conversas acerca da *estrutura* necessária para que, de fato, nosso ousado²⁰⁹ projeto pudesse ganhar vida. Precisariamos, antes de mais nada, de uma sala que contasse com amplificadores de guitarra, teclados e contrabaixo, mesa de som, caixas amplificadas, microfones, estantes de partituras, cabos, uma bateria e demais equipamentos.

Em busca do espaço ideal (considerando a formação vocal/instrumental que desejávamos para a realização do projeto), contactamos o então diretor do IVL, Marcelo Carneiro de Lima. Após algumas reuniões – nas quais Vinícius Albricker pôde apresentar nossa proposta, argumentar, discutir, adaptar e, finalmente, acertar o dia da semana, horário e sala disponível para as aulas-ensaios – passamos a pensar nas ações de divulgação que empreenderíamos com o intuito de despertar, nos alunos dos cursos de Música, o interesse pela ideia de realizar, dentro de sua universidade, um espetáculo cênico-musical com as características neste relato mencionadas. Ao se inscreverem nessa que seria, de fato, uma *disciplina* (com carga horária de 30 horas-aula²¹⁰, contando créditos em seu histórico escolar), os alunos da Licenciatura e/ou Bacharelado em

²⁰⁸ Caso comparecessem um ou mais alunos com instrumentos e/ou recursos sonoros que sequer havíamos imaginado ao considerar, em nossas conversas iniciais, a formação vocal/instrumental almejada para a trilha de *A Tempestade*, precisariamos nos adaptar; e isso, sem dúvida, seria, também, estimulante.

²⁰⁹ A considerar o peso e a importância do texto e de seu autor, numa montagem universitária com músicos em cena, atuando e contracenando com atores, além da trilha sonora original envolvendo elementos da psicodelia, do rock progressivo, do experimentalismo, amálgamas eletroacústicos e performances vocais e instrumentais utilizando técnicas expandidas e não convencionais.

²¹⁰ Para que tivéssemos tempo de realizar um bom trabalho com os músicos d'*A Tempestade*, Vinícius e eu buscamos, inicialmente, uma disciplina com carga horária de 60 horas-aula (como, por exemplo, a disciplina *Oficina de Música*, ofertada aos discentes da Licenciatura, mas não aos da Composição). Para atender à maioria dos alunos, e, tendo em vista o fato de que muitos, ainda, poderiam encontrar dificuldades ao ajustarem seus horários de aulas semanais, acabamos optando por uma disciplina com 30 horas-aula (acordamos – e proporíamos isso ao grupo – que seria necessário realizar alguns ensaios em outros dias e horários a combinar – inclusive com os atores da peça –, e, além disso, através do grupo de pesquisa que coordena, Vinícius assinaria as declarações de *horas complementares* para os encontros extraclasse). Desta forma, a carga horária de ensaios, em sala de aula, seria menor, mas, talvez, teríamos um número maior de estudantes-artistas envolvidos.

Música²¹¹ matriculados teriam suas notas/conceitos lançadas por Vinícius Albricker, um professor da Escola de Teatro.

Acreditávamos que, ao formalizar (ou oficializar) nossa *Prática de Conjunto* (que ganhou o subtítulo *Trilha original para A Tempestade de Shakespeare*), estaríamos garantindo apoio institucional, e que, desta forma, teríamos uma maior adesão por parte dos discentes. Com as questões normativas e protocolares acertadas, logo, a partir do dia 14 de março de 2024, início do ano letivo na graduação da UNIRO, os encontros semanais com os cantores e instrumentistas passariam a acontecer no horário das 19h às 21h, às quintas-feiras, na sala Alberto Nepomuceno, situada no Bloco I do IVL²¹².

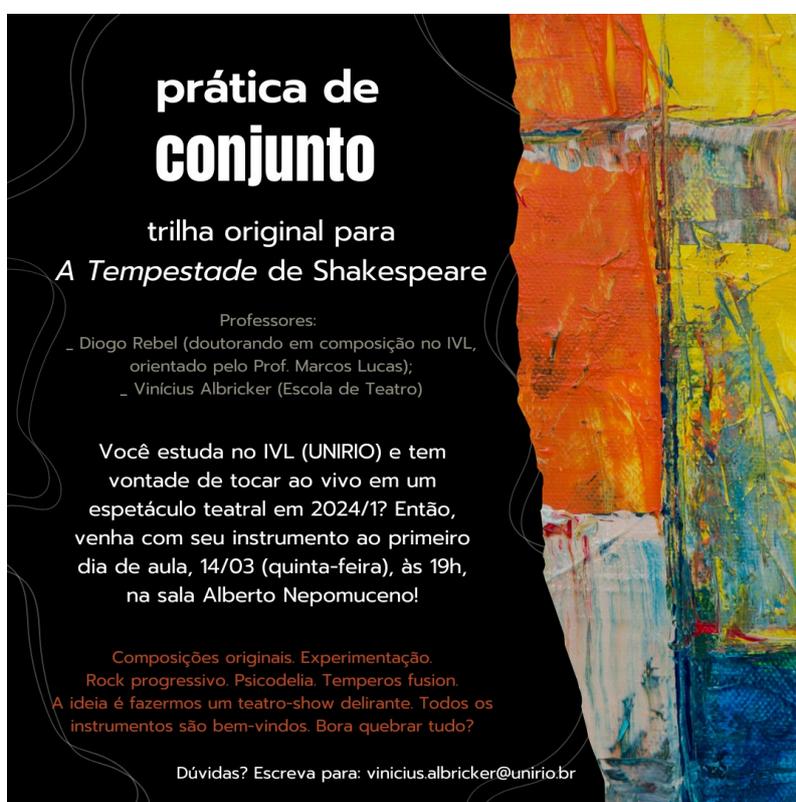


Figura 47: Cartaz utilizado para divulgar a disciplina *Prática de Conjunto – Trilha original para A Tempestade de Shakespeare*. Elaboração Vinícius Albricker (2024).

²¹¹ Priorizando os discentes de Música, inicialmente foram abertas dez vagas. Como veremos a seguir, ao longo do período de matrículas inscreveram-se – e foram aceitos na disciplina – um total de 8 alunos, sendo 6 do Instituto Villa-Lobos e 2 da Escola de Teatro da UNIRIO.

²¹² Vale lembrar que o Estúdio Radamés Gnattali, localizado no quarto e último andar do Bloco II do IVL, também estaria disponível para ensaios específicos, além da realização de gravações-registro que pudessem servir de material de apoio para o trabalho individual e/ou coletivo dos estudantes de Teatro, atores de nossa versão de *A Tempestade*.

Para que eu pudesse organizar minha agenda de trabalho na cidade do Rio²¹³ durante o primeiro semestre de 2024, pedi a Vinícius que me enviasse os horários das duas disciplinas por meio das quais os processos dramatúrgicos em nossa versão d'*A Tempestade* seriam realizados. *Laboratório de Encenação II* (com carga horária total de 90 horas-aula) e *Prática de Cena* (com 120 horas-aula) seriam ministradas por Vinícius e Marcus nos seguintes dias/horários da semana: *Laboratório de Encenação II* às quartas-feiras das 18h às 21h e sextas-feiras das 15h às 18h; *Prática de Cena* às segundas-feiras das 18h às 21h, terças-feiras das 19h às 22h e quintas-feiras das 19h às 21h. Inscritos em tais disciplinas, os alunos de Teatro que concluíssem o semestre obteriam uma importante e considerável carga horária. Todavia, para que os objetivos do projeto em questão fossem alcançados, *Laboratório de Encenação II* e *Prática de Cena* deveriam ser ofertadas com *vaga zero*; ou seja, escolhidos por Albricker e Fritsch, seriam incluídos manualmente apenas os alunos que estivessem disponíveis para frequentar *as duas* disciplinas, como se, na verdade, esses componentes curriculares fizessem parte de uma única e extensa disciplina, com carga horária total de 210 horas-aula.

O dia e horário reservados para a disciplina *Prática de Conjunto: Trilha original para A Tempestade de Shakespeare* no IVL (quintas-feiras das 19h às 21h, como já mencionado), coincidiriam com uma das aulas de *Prática de Cena*, no Teatro. Logo, acordamos que, enquanto Marcus Fritsch estivesse trabalhando com os atores, às quintas, Vinícius estaria comigo e os músicos na sala Alberto Nepomuceno²¹⁴. Sabendo disso, preparei-me para viajar ao Rio às quartas, a fim de acompanhar os ensaios com os estudantes de Teatro, enquanto às quintas conduziria os estudantes de Música no IVL; nos turnos da manhã e da tarde, período em que eu estaria no Rio, mas não em sala de aula, dedicar-me-ia às composições e escrita do presente relato.

A princípio, acompanhar e orientar os trabalhos na Escola de Teatro e no Instituto Villa-Lobos, respectivamente, uma vez por semana seria suficiente, contudo, como de costume em montagens de espetáculos cênico-musicais amadoras ou profissionais, ao aproximarmos da data de estreia, minha presença se tornaria cada vez mais requerida.

²¹³ À época, morava em Nova Friburgo/RJ. Entretanto, para ensaiar os estudantes de Música da UNIRIO e acompanhar de perto o trabalho de direção realizado por Albricker e Fritsch, seria necessário estar na capital do estado, no mínimo, dois dias por semana.

²¹⁴ Com o horário de quinta-feira, das duas disciplinas citadas, exatamente o mesmo, a fim de trabalhar pontos bem específicos da peça – sobretudo passagens em que música e cena dialogam –, aproveitaríamos a oportunidade para, eventualmente, convidar os alunos do Teatro a participarem de um ensaio ou outro na sala Alberto Nepomuceno, colaborando diretamente com os alunos de Música.

A Tempestade: uma prática

Na manhã do dia 12 de março de 2024, dois dias antes de nossa primeira reunião com os discentes inscritos na nova disciplina optativa, recebemos um *e-mail* de um dos representantes do DACS²¹⁵ solicitando a sala Alberto Nepomuceno – com, inclusive, seus equipamentos de som – para um evento que visava receber os ingressantes daquele semestre. Mesmo com o material de divulgação (cartazes impressos e virtuais, *e-mails* e publicações em redes sociais) indicando o local em que nossos encontros ocorreriam, fomos orientados pela direção a, excepcionalmente naquela semana, mudar de sala. Novos cartazes, informando a referida alteração, foram impressos e anexados aos quadros destinados a avisos e notícias do IVL. Sem as condições técnicas necessárias para um primeiro *ensaio* – em que almejávamos ouvir os alunos em seus respectivos instrumentos, tocar com eles e apreciar suas habilidades no tocante à leitura de partituras, improvisação, criação e percepção musical –, reunimo-nos, eu, Vinícius e Marcos Lucas, meu orientador – além dos discentes –, na sala Guerra-Peixe²¹⁶, às 19h do dia 14 de março de 2024.

Estiveram presentes, interessados em participar como cantores, instrumentistas e compositores, 8 alunos: 6 deles regularmente matriculados nos cursos de graduação em Música (Bacharelado e Licenciatura) e 2 oriundos do Bacharelado em Atuação Cênica (da Escola de Teatro). A seguir, apresento um quadro com alguns de seus principais atributos.

Alunos inscritos na <i>Prática de Conjunto Trilha original para A Tempestade de Shakespeare</i>		
Nome	Instrumentos que toca	Características ²¹⁷
Jude	Voz / teclado / percussão	Aluno do curso de Bacharelado em Atuação Cênica; monitor da disciplina PMEC 2024/1; tem boa leitura de partitura.
Bruno	Voz / guitarra / teclado	Aluno do curso de Licenciatura em Música; cantor e compositor.

²¹⁵ O DACS (Diretório Acadêmico Cláudio Santoro) é o órgão de representação estudantil dos alunos do Instituto de Villa-Lobos / UNIRIO.

²¹⁶ Localizada no Bloco II do Centro de Letras e Artes do IVL e administrada pela coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO (PPGM), a Sala Guerra-Peixe é um espaço destinado a aulas, recitais, reuniões e defesas de dissertações e teses. Tem lotação para até 50 pessoas e palco com dimensões para abrigar grupos pequenos de câmara.

²¹⁷ Segundo relato dos próprios discentes.

Aluno <i>x</i>	Bateria / Violão	Aluno do curso de Bacharelado em MPB/Arranjo; baterista de metal progressivo; já trabalhou com teatro, tocando e compondo.
Isabela	Voz	Aluna do curso de Bacharelado em Atuação Cênica; cantora em bandas de rock.
Aluno <i>y</i>	Piano / teclado / escaleta	Aluno do curso de Licenciatura em Música; instrumentista, arranjador e produtor musical.
Léo	Contrabaixo elétrico e acústico	Aluno do curso de Bacharelado em MPB/Arranjo; compositor de trilhas de teatro infantil; regente coral; instrumentista em bandas de teatro musical; ator.
Fernando	Piano / acordeão / voz / flauta <i>tin whistle</i>	Aluno do curso de Bacharelado em MPB/Arranjo; compositor; instrumentista em bandas de rock progressivo.
Aluno <i>z</i>	Piano	Aluno do curso de Bacharelado em Composição; compositor, regente coral e pianista clássico; não tem familiaridade com bandas de rock.

Quadro 4: Nome, instrumento e algumas características dos alunos inscritos na disciplina *Prática de Conjunto “Trilha original para A Tempestade de Shakespeare”*. Elaboração do autor, 2024.

Na ocasião, além de nos apresentarmos como professores/diretores do que chamaríamos, a partir de então, de uma *peça-show*, discutimos nossas propostas e anseios acerca da montagem de um espetáculo inovador, ousado e, sobretudo para o Centro de Letras e Artes da UNIRIO, inédito²¹⁸. Falamos sobre a importância do comprometimento, da dedicação e do empenho de cada um dos integrantes da banda, sobre as datas previstas para nossa pequena temporada no *Palcão*²¹⁹ (11, 12, 13 e 14 de julho de 2024) e sobre a necessidade de mais ensaios semanais ao aproximarmos-nos da estreia (especialmente nos últimos dias do mês de junho e nas duas primeiras semanas de julho, quando precisaríamos da disponibilidade e dedicação exclusiva dos integrantes da banda, sendo indispensável a presença de todos²²⁰).

²¹⁸ Não pelo fato de trabalharmos, professores e alunos de Música e Teatro da UNIRO, de forma íntima, direta e colaborativa – aproximando, para além do espaço físico, as duas Escolas –, mas, sob a perspectiva das interações e interfaces nesta tese examinada, pela *maneira* como o fizemos.

²¹⁹ Sala Paschoal Carlos Magno, UNIRIO – *campus* Praia Vermelha.

²²⁰ Cabe registrar que, logo nos primeiros ensaios, 3 dos 8 alunos inicialmente inscritos – aos quais refiro-me, no Quadro 4, como *x*, *y* e *z* – abandonaram o projeto. Em seguida, 3 outros músicos (Dedé, Igor e Zé) foram incorporados ao grupo e, faltando menos de um mês para a estreia, outro músico precisou deixar a

Para que tomassem conhecimento do tipo de música com a qual pretendíamos trabalhar – incluindo algumas particularidades da notação musical pela qual optara, pessoalmente – levei, impressas, e distribuí aos presentes, algumas cópias do primeiro experimento que compus para a peça: uma rascunho do que transmutar-se-ia, posteriormente, nos temas *Abertura* (para a Cena 1 do Primeiro Ato) e *Ordens de Próspero* (Cena 2/b, também do Primeiro Ato)²²¹.

The musical score is divided into two sections: 'c. 30"' and 'c. 15"'. The instruments and parts include:

- Synth Lead:** [String Theory PS (A122) + Swell Saw (B120)]
- Synth Pad / Arpeggiator:** [Swell Saw (B120) / OCT: -1 / FILTER: o a 64 lentamente]
- Sound FX:** [Botton Feeder (A048) + Black 2 Mailbox PS (A126)]
- Soprano/Alto:** [Soprano/Alto]
- Tenor/Baritone:** [Tenor/Baritone]
- Electric Guitar:** [Electric Guitar]
- Electric Bass:** [Electric Bass]
- Drum Set / Percussion:** [Drum Set / Percussion]
- Electric Piano / Synth:** [Tine E. Piano (A068)]
- Vibraphone:** [Vibes (A077)]
- Sound FX:** [RosinBow (A037) / FILTER: o a 127 variando para + e para -]
- Próspero (texto):** [Próspero (texto)]
- Electric Guitar:** [Electric Guitar]
- Electric Bass:** [Electric Bass]
- Drum Set:** [Drum Set] - variações livres

The score includes various musical notations such as dynamics (mf, mp, f, pp), articulation (accents), and performance instructions like 'variações livres'.

Figura 48: Rebel, Diogo. Primeiros rascunhos concebidos para compor a trilha sonora original do espetáculo *A Tempestade* (2024). Elaboração do autor (2024)

banda (o que me impôs assumir a função de instrumentista – além da de compositor e diretor musical). A ficha técnica completa de *A Tempestade: uma peça-show* consta no Anexo XV desta tese.

²²¹ Como, ao compor e gravar, de forma elementar, meus primeiros experimentos sonoro-musicais, ainda não tinha a certeza das cenas às quais seriam, esses temas, destinados, inicialmente dispensei o uso de títulos e/ou indicações cênicas. Para referir-me às músicas que compunha, portanto, utilizei, genericamente, os cognomes *Tema A*, *Tema B*, *Tema C* e assim por diante.

Preciso dizer que, no decorrer da reunião, os estudantes do IVL mostraram-se bastante entusiasmados com a possibilidade de ser uma voz *criativa* no processo de composição e performance musical, e não apenas *reprodutores* de partituras. Nosso desejo e expectativa era que, à medida que fossem lendo o texto de Shakespeare, frequentando e assistindo aos ensaios do elenco, ouvindo e acompanhando o trabalho dos diretores da peça e estudando as músicas (ou *propostas* musicais) compostas por mim e por Vinícius, os cantores e instrumentistas passariam a criar e a trazer suas ideias a fim de que pudessem ser incorporadas à trilha sonora do espetáculo; o que, como veremos adiante, pouco aconteceu.

No dia 15 de março, após o nosso primeiro encontro, foram criados um grupo de *WhatsApp* (PC: *Banda d'A Tempestade*, para comunicações pontuais e urgentes, como possíveis imprevistos, mudança de sala e/ou horário etc.) e uma sala de aula virtual da disciplina (*Google Classroom*²²² PC: *Trilha Original para A Tempestade de Shakespeare 2024/1*, para compartilhamento de ideias e materiais de trabalho como partituras, áudios de referência, textos, gravações de ensaios etc.), nos quais disponibilizamos, inicialmente, uma cópia do texto d'*A Tempestade* e, como inspiração, o *link* para a já citada *playlist* organizada por Vinícius na plataforma *Spotify*. Em seguida, para que pudessem visualizar e ter a dimensão do tamanho do projeto e da organização detalhada que ele exigia, o diretor compartilhou com os estudantes de Música e Teatro uma prévia do cronograma de ensaios²²³, além de sua *Dramaturgia sonora e musical*²²⁴ para nossa peça-show.

Entre dezembro de 2023 e janeiro de 2024, durante as férias, Vinícius Albricker, pensando no espetáculo que estávamos prestes a começar a construir, deu início ao processo de elaboração do que chamou *Dramaturgia sonora e musical da peça-show A Tempestade*. O texto consistia em informações acerca das cenas escritas por Shakespeare com sugestões, ideias, inspirações e referências sonoro-musicais para interação entre as personagens shakespearianas (interpretadas pelos estudantes da Escola de Teatro) e as *inventadas* por nós (os espíritos-musicistas aprisionados na ilha, interpretados pelos estudantes de Música do IVL). Acerca de tais interações, visando, com tal iniciativa,

²²² A sala de aula do *Google* é uma plataforma *on-line* que visa auxiliar professores e alunos em suas rotinas acadêmicas.

²²³ Tal cronograma, em sua primeira versão, encontra-se no Anexo XIV desta tese.

²²⁴ Material – disposto na íntegra no Anexo XIII desta tese – de grande relevância e fundamental para o meu trabalho como pesquisador, compositor e diretor musical do espetáculo.

assumir um *entre-lugar* entre Música e Teatro e tendo, ainda, como agentes dessa ação artistas em formação, pus-me a pensar no que escrevera Émile Jaques-Dalcroze em seu livro *O ritmo, a música e a educação*, organizado por Lilia Justi e Rodrigo Batalha:

Então, vamos olhar para o palco de nossos primeiros teatros líricos, observemos a atuação dos atores enquanto ouvimos a orquestra e rapidamente perceberemos que existe um muro entre a orquestra e o palco, que a música orquestral parece um simples acompanhamento para o canto ou para a atitude dos atores e que não penetra neles, que não deixa neles a sua marca. (Jaques-Dalcroze, 2023, p. 190-191)

Refletindo sobre a ponderação feita pelo músico e educador austríaco, julgo importante ressaltar que a concepção para a montagem da célebre peça de William Shakespeare tal como imaginamos não se enquadraria nos estereótipos – ou *rótulos* – comumente utilizados ao fazermos referência à determinada obra em que Música e Teatro configuram-se como principais manifestações expressivas (como é o caso da *ópera* ou da *opereta*, da *ópera-rock*, do *teatro musical* ou do, simplesmente, *musical*; além dos demais termos usuais mencionados no capítulo 1 desta tese). Por isso, para lidar com as barreiras acerca das nomenclaturas e categorias *impostas* pela tradição optamos pela expressão *peça-show*.

Assim, com o propósito de incorporar os músicos da banda d'*A Tempestade* às ações cênicas realizadas pelo grupo de atores, focalizando a *dramaturgia* das composições musicais comecei a compor os temas vocais/instrumentais, deixando, nas partituras e em suas respectivas gravações-guias²²⁵, *espaços abertos* para a colaboração direta dos cantores e instrumentistas que contracenariam, no palco, com o elenco, o cenário, a iluminação, os objetos e elementos de cena etc.

Vale ressaltar que tal abertura à colaboração, entretanto, desconsiderava e/ou rejeitava proposições aleatórias, genéricas e feitas de forma irrestrita. Para que os alunos pudessem, de fato, contribuir de forma consciente e informada – tal como brevemente discutido nas últimas páginas do capítulo 1 deste trabalho –, uma conexão íntima e profunda com as especificidades da peça e da concepção estética e poética proposta pelos diretores Vinícius e Marcus seria imprescindível.

²²⁵ Gravações experimentais, realizadas em meu estúdio-escritório, nas quais utilizei alguns sintetizadores, instrumentos virtuais e programas de gravação e edição de áudio, que serviriam como material de estudo para os músicos da banda, além de serem utilizadas, eventualmente, por Vinícius Albricker, Marcus Fritsch e Marina Magalhães (diretora de movimento) durante seus ensaios com o elenco.

Apesar do interesse que aparentavam nutrir pela iniciativa *A Tempestade: uma peça-show*, a maioria dos músicos demorou para *entrar no jogo*. Embora dedicados e pouco faltosos, ao longo dos ensaios pude notar que fora dali, em casa ou em qualquer outro lugar que não a universidade, ínfimo era o tempo destinado ao estudo/assimilação de suas partes e à leitura do texto de Shakespeare – tampouco à análise da *Dramaturgia sonora* escrita por Vinícius e ao acompanhamento do trabalho realizado pelos atores e diretores na Escola de Teatro.

Não foram poucas as vezes em que, mesmo tendo recebido determinada partitura (com o áudio de referência correspondente) com uma ou duas semanas de antecedência, o primeiro contato entre alguns músicos e tal material dava-se na sala Alberto Nepomuceno. Para alguns estudantes, *usar* os encontros de quinta-feira, das 19h às 21h, para aprender certa frase musical, solo vocal e/ou instrumental, levada rítmica, harmonia, progressão de acordes ou quaisquer outras nuances sonoras/musicais passou a ser um hábito, uma constante; o que deveria ser uma exceção tornara-se regra. Essa prática, por parte de alguns músicos, acabou por atrasar em muito as experiências acerca da *atuação viva* que pretendíamos, eu, Vinícius e Marcus, vivenciar com os alunos que dirigiríamos (e aqui incluo os atores, quando dos ensaios em que reuníamos os 6 estudantes do IVL e os 14 da Escola de Teatro).

A propósito, a fim de investigarmos as interações entre música e cena, acordamos, eu, Albricker e Fritsch, que, ao longo do processo de criação e montagem de *A Tempestade*, os alunos da Escola de Teatro frequentariam os ensaios da banda com o intuito de realizarem suas cenas, ainda que em construção, em diálogo com os temas sonoro-musicais que iam sendo compostos; a influência mútua que buscávamos, as reações musicais provocadas pelas ações cênicas e vice-versa, passou a ser o foco desses encontros.

Logo, após insistir, por algumas semanas, no exercício das ações *compor / enviar ao Vinícius / enviar aos músicos* (via *WhatsApp* e *Classroom*), cheguei à conclusão de que nossos músicos sair-se-iam melhor se expostos, durante os ensaios, a uma *performance ao vivo*; ou seja, se, no lugar do estudo individual das partituras e gravações-guias, pudessem nos *ver* e *ouvir* tocando. A partir de então, passamos, eu e Vinícius, a conduzir não apenas o trabalho de *atuação* dos músicos – em diálogo com as cenas realizadas pelos atores (ação e reação aos eventos que ali, na sala de ensaios, emergiam) –, mas o de *execução* musical (como deveriam cantar e tocar seus instrumentos).

Não estou afirmando, com isso, que nossos cantores e instrumentistas assemelhavam-se a músicos *iniciantes*, interessados, mas com pouca experiência ou desenvoltura em seus respectivos instrumentos e, ainda, tecnicamente aquém do que esperávamos (e precisávamos) para a concretização do projeto. O fato é que, de forma empírica, os jovens artistas saíam-se melhores (e muito!) quando analisávamos, discutíamos e conduzíamos as leituras (das partituras e do texto) *in loco*. A respeito das leituras de partituras, em especial, quando notei que a exposição a performances musicais ao vivo, durante os ensaios, seria, de fato, mais eficaz para o aprimoramento dos estudantes do IVL – o que, potencialmente, resultaria em um melhor desempenho –, renunciei ao uso das tradicionais indicações de dinâmica, expressão, articulação, acentuação etc. Passaríamos, então, a trabalhar tais elementos em diálogo, sintonia e equilíbrio com as performances cênicas.

À medida que o processo avançava, ficou claro que a intervenção dos compositores (Vinícius e eu) – também como músicos instrumentistas – seria necessária para a compreensão e apreensão dos recursos *polifônicos* e, sobretudo, contrastivos, no campo da dinâmica, das durações, do ritmo, da relação entre melodia e harmonia, andamentos, timbres, intensidade e agógica, que manifestavam-se nos temas musicais propostos: mais uma vez, os músicos da banda d’*A Tempestade* lidariam melhor com a experiência *da escuta* do que com a da escrita²²⁶. Por conseguinte, enquanto, cada vez mais, eu assumia o piano da sala Alberto Nepomuceno, Vinícius Albricker dirigia o grupo com sua guitarra.

Por meio dos já citados aplicativo de mensagens e plataforma virtual, continuamos a enviar o material que escrevíamos (com apontamentos e notas a respeito de nossas intenções quanto às *relações vivas* entre os temas musicais e as cenas às quais eles seriam destinados) e as gravações integrais²²⁷ dos ensaios realizados na sala Alberto Nepomuceno, entretanto, sabíamos que tal oportunidade não seria aproveitada por todos

²²⁶ O que, a propósito, lembrava-me a constatação feita pela professora de Composição e Análise Musical da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Carole Gubernikoff, acerca dos problemas e desafios da Análise quando da submissão, para estudo, de uma música total ou parcialmente desprovida de registro escrito, gráfico e/ou visual (como acontece, em particular, com a música eletroacústica): “[...] a análise tem se baseado na *notação*, num *texto escrito*, e não na música efetivamente sendo tocada ou escutada. O que a análise musical tem observado é a *partitura* e não o resultado sonoro ou a experiência da escuta. (Gubernikoff, 2007, n.p, grifos nossos)

²²⁷ Para tal, utilizamos um gravador de áudio digital Zoom, modelo *H4n Pro - Digital Handy Recorder*.

os estudantes. Passamos, então, a admitir que o trabalho que deveria ser desempenhado em casa, individualmente por cada músico, seria feito, decerto, na UNIRIO.

Devido à postura que adotamos perante os cantores e instrumentistas, como dispúnhamos de pouco tempo para ensaiar²²⁸, pedidos para que pudéssemos chegar mais cedo à universidade, com o intuito de *passarmos* determinada música, trechos vocais, introduções, solos instrumentais etc., tornaram-se frequentes. Inicialmente, conseguimos ampliar o tempo de ocupação do nosso espaço de ensaio em uma hora e, em consequência da greve geral que se instaurara²²⁹, pudemos estender esse tempo ainda mais²³⁰.

* * *

Com o intuito de sistematizar, neste trabalho, a análise dos temas musicais²³¹ concebidos e elaborados especialmente para nossa montagem de *A Tempestade*, utilizarei, a seguir, algumas informações presentes na *Dramaturgia sonora e musical* escrita por Vinícius, destacando os principais pontos de interação entre música e cena numa perspectiva polifônica e viva, revelando, com isso, as estratégias composicionais utilizadas por mim (e por Vinícius Albricker) ao trabalhar nas cenas em que, na obra shakespeariana em questão, música e texto são igualmente protagonistas e equipolentes, tendo, ambos, o mesmo valor e importância no espetáculo – gerando, portanto, a dantes mencionada “simultaneidade de produções de sentido”. (Maletta, 2016, p. 58).

²²⁸ A saber: duas horas por semana, alternando as semanas em momentos com a banda (só com os músicos) e banda com atores.

²²⁹ A greve dos servidores federais da Educação foi deflagrada no dia 2 de maio de 2024 e se manteve ativa até o dia 3 de julho do mesmo ano. No dia 3 de maio, pela direção da Escola de Teatro da UNIRIO, foi encaminhada ao Comitê de Ética do movimento a relação dos espetáculos já programados para os espaços da universidade, a fim de que pudessem estar relacionados entre as atividades que, a despeito da greve, deveriam acontecer nos meses seguintes. Desta forma, sem qualquer prejuízo, as atividades agendadas seriam mantidas.

²³⁰ Com as aulas suspensas, mas o *campus* da universidade aberto, disponível, vimos na greve a chance de realizar diversos ensaios extras (não apenas ampliando o tempo dos já agendados encontros de quinta-feira, mas acertando outros encontros em diferentes dias da semana, como às quartas e sextas-feiras).

²³¹ Serão contemplados nove dos vinte e quatro temas sonoro-musicais compostos. O *set list* completo, com a ficha técnica das músicas de *A Tempestade: uma peça-show*, encontra-se no Anexo XVI desta tese.

Ato I, Cena 1

“[Um navio no mar.] Ouve-se um tempestuoso estrondo de trovão e relâmpago.” (Shakespeare, 2022, p. 117).

Ao longo do processo de montagem de *A Tempestade* muitas ideias acerca da cena que abriria o espetáculo foram discutidas. Como uma espécie de introdução ao tema *Abertura*, sugeri utilizarmos uma música eletroacústica que havia composto no ano de 2010, durante minha graduação em Composição Musical, e que, em nossa montagem, serviria ao público como uma experiência acusmática²³², no escuro absoluto²³³.

*LAPOTONIA*²³⁴, música em que utilizo e manipulo materiais sonoros pré-gravados (pequenas amostras extraídas de experimentações ao piano e saxofone alto), contaria com a difusão, ao vivo, de nossa técnica e operadora de som Livia Felix. Como, em *A Tempestade*, estaríamos trabalhando, a todo momento, com abstrações (espaços imaginários e objetos invisíveis), nosso objetivo, ao incluir no repertório a obra em questão, era o de oferecer ao público presente uma experiência sensorial insólita²³⁵. Imersos na completa escuridão, com as cortinas do palco ainda fechadas e tendo como único agente da cena *o som*, procuramos provocar e estimular, de modo poético e onírico, logo no início do espetáculo, a imaginação de cada espectador acerca do que se passava e do que ainda estaria por vir²³⁶.

Após cerca de dois minutos de música eletroacústica, o tema *Abertura* tem início. Acompanhando o som produzido por sintetizadores e vozes e auxiliadas pela iluminação cênica, lentamente, as cortinas se abrem, dando início à cena que revela, imóveis, as

²³² Segundo Fabrício Augusto Corrêa de Melo, “em 1955, Jérôme Peignot usou a palavra acusmática em uma emissão radiofônica para designar a situação em que o ouvinte escuta a música concreta, isto é, quando não se vê as fontes sonoras, assim como pelo rádio, pelo toca-discos ou pelo telefone. No próprio texto dessa emissão (cf. Chion e Delalande orgs. 1986: 107), Peignot explica a analogia que faz com os acusmáticos: ‘discípulos de Pitágoras, que durante cinco anos escutavam o seu mestre dissimulado por detrás de uma cortina, observando o mais rigoroso silêncio’. Em *Traité [des objets musicaux]*, publicado em 1966], [Pierre] Schaeffer aproveita o caráter iniciático do termo para denominar o campo de estudo que inaugurava, o qual buscava uma nova maneira de escutar os sons a partir das novas situações de escuta, proporcionadas pelos meios de gravação.” (Melo, 2007, p. 64)

²³³ De forma prática, o fato de utilizarmos uma música eletroacústica como introdução à *Abertura* veio, ainda, como resposta à seguinte questão: como realizar uma performance musical (a primeira do espetáculo) na qual, devido a total escuridão do palco e plateia, cantores e instrumentistas cantariam e tocariam seus respectivos instrumentos sem qualquer comunicação visual?

²³⁴ A referida obra pode ser apreciada em

<https://open.spotify.com/album/45fYdFi37sqclyxuvizJC8?si=FqTAU9HzRgOsNf6ioNsakA>

²³⁵ Destaco, aqui, um trecho da *Dramaturgia sonora e musical* escrita por Vinícius Albricker para a primeira música do espetáculo: “Talvez, compormos essa parte a partir de estímulos imaginativos e abstratos, tipo: ‘o som do despertar profundo dos antigos espíritos da tormenta’.” (Albricker, 2024a, p. 1)

²³⁶ cf. *link* (e *QR code*) do registro, em vídeo, na página 247 desta tese [**Primeira parte**; 0:00].

personagens Alonso, Sebastião, Ferdinando, Antônio, Gonzalo, Adriano, Trínculo, Estéfano, Comandante e Contramestre pela primeira vez²³⁷.

Pouco antes da tempestade começar (tempestade provocada pelo espírito Ariel a mando de Próspero), como um prenúncio da tormenta, *preparando* a iminente intempérie, os cantores (espíritos da ilha) entoam alternadamente²³⁸, em uníssono e oitavas com um dos sintetizadores, curtas melodias que, com pouco movimento, lentamente articuladas e livremente espaçadas, alcançam a segunda seção da peça, mais *agitada* e repleta de arpejos em *ostinato*, com os quais procurei emular o movimento violento e constante das grandes ondas que surgiam no mar, surpreendendo os tripulantes da embarcação prestes a sucumbir (Figura 49).

Vale destacar que abstrações como *enormes ondas que se erguem no mar, inclinações e instabilidade do navio, fortes ventos, pedras contra as quais se chocaria a embarcação, raio fulminante que a atingiria*, dentre outras, não constam na obra original de Shakespeare (que, em geral, fornece poucas indicações cênicas em suas rubricas). Buscando a construção de uma possível polifonia cênica, com a tarefa de encontrar uma *função dramatúrgica* (tal como defende Ernani Maletta, citado na página 35 deste trabalho) que justificasse, nas seções B, C, D, E e F do tema musical em questão, as mudanças de acordes arpejados obstinada e ininterruptamente, o diretor Vinícius Albricker, ao longo dos ensaios, criou e desenvolveu com atores e músicos tais *imagens*.

²³⁷ Em nossa versão de *A Tempestade*, a personagem Francisco (um dos nobres) não foi considerada.

²³⁸ Na seção A as melodias alternadas dão-se da seguinte forma: fragmento 1 (*lá-sib*) Jude; fragmento 2 (*lá-fã*) Isabela; fragmento 3 (*sib-fã-mi-dó*) Jude; fragmento 4 (*lá-fã-ré*) Isabela. Depois de cantarem, Jude e Isabela deixam seus microfones (situados ao lado dos dois guitarristas) e seguem para a boca de cena, assumindo, agora, os papéis de Contramestre e Comandante, respectivamente.

Abertura - A Tempestade

* Início com tema eletroacústico
("LAPOTONIA" - c. 2")

XP 80 > PRC 069 (Dreamesque)
Nord Electro > Piano A:11 (White Grand)

The musical score is divided into two main sections, A and B. Section A starts with a 'Swell Saw' patch and features a Synth Pad with dynamics ranging from *mf* to *f*, and a Synth Solo with a vocal line. Section B is marked with a '4X' repeat sign and features a 'Pad' with a *Gm7(11)* chord and a 'Synth' part. A text box in Section B contains the following dialogue:

COMANDANTE: "Contramestre!"
CONTRAMESTRE: "Aqui, comandante: o que me diz?"

Figura 49: Rebel, Diogo. *Abertura* [parte synth 1 com deixas] (2024, p.1).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

É na seção B (acordes arpejados em *ostinato*) que têm início as ações do Comandante, Contramestre e dos demais membros da tripulação (todos fazem uso dos dois microfones, dispostos cada um em um pedestal, posicionados lado a lado na boca de cena). Como *deixas*, frases específicas do texto de Shakespeare, proferidas pelas citadas personagens, indicam as mudanças de acordes (seções C, D, E e F; Figura 50), acompanhados por improvisos e efeitos sonoros realizados pelas guitarras, sintetizadores, contrabaixo e percussão²³⁹. É importante ressaltar que, durante a performance, os cantores e instrumentistas deverão estar, a todo momento, atentos às dinâmicas e transformações do texto: as conexões, variações e alternâncias contrastivas (tais como observadas no capítulo 4 desta tese e inúmeras vezes aqui enunciadas) – não apenas e especialmente neste tema musical, mas em todos os outros – representam e configuram a essência das interações texto-música em nossa versão cênica-musical de *A Tempestade*.

²³⁹ Checar a grade disponível no Apêndice C desta tese.

Texto: **CONTRAMESTRE:** "Firme, rapazes! Saíam do meu caminho, já disse!" **C**

Pad: $Bm7(\overset{9}{1})$ f

Texto: **GONZALO:** "Se ele não nasceu para morrer enforcado, nosso caso está perdido!" **D**

Pad: $Em7(\overset{9}{1})$ ff

Texto: **CONTRAMESTRE:** "Içar a vela do traquete; para o mar de novo; ao largo" **E**

Pad: $Gm7(\overset{9}{1})$ ff

Texto: **ANTÔNIO:** "E sigas te afogando até que dez marés te enxaguem!" **F**

Pad: $Bm7(\overset{9}{1})$ ff

Figura 50: Rebel, Diogo. *Abertura* [parte synth 1 com deixas] (2024, p.2).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

Ao abordar os temas musicais compostos para a peça-show *A Tempestade*, adotarei, ainda como procedimento analítico-descritivo, o uso de quadros nos quais organizo e transcrevo algumas orientações para uma performance interativa compartilhadas com os estudantes-artistas – e, agora, com o leitor – ao longo dos processos de criação e montagem do espetáculo em questão. Acerca da obra composta para a primeira Cena do primeiro Ato, portanto, destaco:

Abertura – A Tempestade

(Orientações para uma performance interativa, viva e polifônica)

- Como há texto durante toda a música, ficar atento aos momentos de **crescer e decrescer**, aos **contrastes de dinâmica e intensidade**.
- Atenção às mudanças de acordes (e ações) indicadas pelo texto transcrito na partitura:

- Transição da seção B para a seção C: "*Saiam do meu caminho, já disse!*" (Contramestre, p. 118). Banda ataca o acorde de Bm, cresce e decresce enquanto os atores fazem barulho na descida da enorme onda imaginária.

<p>- Transição da seção C para a seção D: “<i>Mas se ele não nasceu para morrer enforcado, nosso caso está perdido.</i>” (Gonzalo, p. 118). Banda ataca o acorde de Ebm, cresce e decresce enquanto os atores fazem mais barulho.</p> <p>- Transição da seção D para a seção E: “<i>Içar a vela do traquete; para o mar de novo; ao largo.</i>” (Contramestre, p. 119). Banda ataca o acorde de Gm, cresce e decresce. Atores fazem barulho (o navio bate o casco em pedras rasas).</p> <p>- Transição da seção E para a seção F: “<i>Que te afogues no mar e sigas te afogando até que dez marés te enxáguem!</i>” (Antônio, p. 119). Banda ataca o último acorde (Bm). Movimento musical brusco e <i>reluzente</i> (o navio é atingido por um raio). O som cresce e decresce com o barulho dos atores.</p> <p>- Atenção ao momento final (em que o raio imaginário parte o navio ao meio – “<i>Deus nos salve, o navio se abre...</i>” (Nobres, p. 120)). Momento de caos logo após a última mudança de acorde. A banda sustenta o caos. A música cresce acompanhando a coreografia de movimento dos atores, que vão formar o quadro final da cena: Ferdinando (à direita) separado dos demais tripulantes (à esquerda), com um som grave e o arpejo final acelerado, com dinâmica crescente, sobrando, cessando no ápice, subitamente. <i>Blackout e fade out</i> sonoro para mudança de cena (Miranda e Próspero posicionam-se, no escuro).</p>	
<p>Jude e Isa (vozes)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Seção A: Curtas melodias alternadas [1ª Jude, 2ª Isa, 3ª Jude, 4ª Isa]. • No início da seção B, seguem para a cena (como as personagens Contramestre e Comandante).
<p>Igor (<i>synth</i> e guitarra 2)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Seção A: Efeito A085 - PAD 1) no <i>synth</i> Mininova. • Seções B, C, D, E e F: Cordas graves (timbre B047 - PAD 3), fund. + 5ªJ. dos acordes no <i>synth</i> Mininova (timbre já programado soando as quintas).
<p>Dedé (guitarra 1)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sem guitarra na seção A. • Seções B, C, D, E e F: Acordes Gm7, Bm7, Ebm7 (e suas extensões) de forma livre, improvisando. • Seções B, C e D: pode tocar as melodias sugeridas, escritas na partitura, com <i>oitavador</i>.
<p>Léo (contrabaixo)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Seção A: Harmônicos com bells (Zé). • Importante enfatizar as entradas das seções seguintes (com as mudanças de acorde); atenção ao sinal de Diogo.
<p>Zé (bateria e percussão)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Seção A: <i>Bells</i>, suave, com harmônicos do contrabaixo. • Importante enfatizar as entradas das seções seguintes (com as mudanças de acorde); atenção ao sinal de Diogo. • Efeitos com pratos e tambores graves (baquetas cabeça de feltro).
<p>Diogo (teclados e <i>synths</i>)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Seção A: Pedal inicial (<i>sol-ré-sol-ré</i>). Roland XP 80 (timbre PRC 069 Dreamesque). • Seção A: Dobrar vozes (Jude e Isa). Conduzir as frases com teclado Roland. • Seção B: Teclado Nord Electro (A:11 White Grand) para o momento dos arpejos de acordes em <i>ostinato</i> (texto; Comandante e Contramestre). • Seções B, C, D, E e F: conduz/coordena as mudanças de acordes. • Ao final (com o raio que parte o navio ao meio – “<i>Deus nos salve, o navio se abre...</i>” (Nobres, p.120)), manter um pedal grave, sobrando durante o <i>blackout</i>, até, com um <i>fade out</i> sonoro, Miranda ser revelada, observando o céu pós-tempestade (início da Cena 2 do Ato I).

Quadro 5: Orientações para uma performance interativa. *Abertura – A Tempestade / Cena 1, Ato I.*
Elaboração do autor, 2024

→ O *link* (e o *QR code*) para acessar o registro, em vídeo, da Cena 1 do primeiro Ato encontra-se na página 247 desta tese [**Primeira parte**; 0:00]

Ato I, Cena 2/a

“[A Ilha. Em frente à Cela de Próspero.] Entram Próspero e Miranda” (Shakespeare, 2022, p. 121).

Após o caos provocado pela tormenta, a longa cena de Miranda e Próspero tem início. Acompanhando o *fade out* do som grave (pedal) realizado por um dos sintetizadores, a luz revela, na ilha, contemplando os epifânicos resquícios da tempestade, Miranda (de frente para o público) e Próspero (de costas). Durante todo o diálogo entre as duas personagens a banda se mantém em silêncio: os espíritos-musicistas assistem à cena.

Próspero revela à filha como chegaram, há doze anos, àquela ilha, e, ainda, o motivo pelo qual invocara o espírito Ariel, responsável por executar a tempestade que acabara de ocorrer. Miranda adormece. É nesse momento que a articulação de duas notas (*sol#* e *si*) tocadas por um sintetizador com timbre de vibrafone+celesta, em andamento lento, pulso constante e regular e muito suavemente anuncia a entrada de Ariel. Aos microfones, o diálogo entre o *espírito do ar* e o legítimo Duque de Milão transcorre interagindo com a música minimalista *Ariel e Próspero - Passos iniciais*, um experimento sonoro concebido *inicialmente*²⁴⁰ para a cena em que Ariel conta como fora a aventura de provocar a tempestade mágica.

Acerca das ações – e reações – realizadas pelas falas dos atores (o texto) e os instrumentos musicais da banda (o som), a proposta era de que trabalhássemos com elementos de contraste, como rapidez e lentidão, *legato* e *staccato*, etc. Enquanto a música se desenvolvia de forma lenta, densa e suave, o texto seria falado rapidamente, fervorosamente, com empolgação.

Como veremos na Figura 52, a harmonia em *Passos iniciais* consiste em um simples exercício de condução de vozes²⁴¹ em que, como referência, valho-me do conceito de *Classes de Deslocamentos* (DC) elaborado por Steven Scott Baker (2003)²⁴².

²⁴⁰ Sob o título *Ariel e Próspero - Passos finais*, a mesma obra (com pequenas variações e, principalmente, ações compartilhadas com outro texto) é utilizada na primeira cena do quinto e último ato de *A Tempestade*: “[Em frente à Cela de Próspero.] Entram Próspero (em seus trajes mágicos) e Ariel.” (Shakespeare, 2022, p. 191); momento em que os espíritos-musicistas tocam a referida peça, com *encanto*, enquanto Ariel conduz, enfeitiçados, os nobres Alonso, Gonzalo, Sebastião, Antônio e Adriano até Próspero, coroando o mago, diante de todos, como o verdadeiro Duque de Milão.

²⁴¹ Gerando tríades maiores e menores separadas por intervalos de terça, esse experimento assemelha-se, a propósito, ao Jogo 5, disponível no Apêndice A desta tese.

²⁴² Conferir sua tese doutoral intitulada *Neo Riemannian Transformations and Prolongational Structures in Wagner's Parsifal*.

Na elaboração de sua teoria, esse autor criou e adotou efetivamente os seguintes tipos de Classes de Deslocamentos: DC1, DC2, DC3, DC4, DC5 e DC6, em que os números indicam a quantidade de semitons necessária para que uma determinada transformação se efetive. [...] A Classe de Deslocamentos DC1 [por exemplo] possibilita a transformação parcimoniosa entre tríades e tétrades por meio do “deslizamento” de um semitom de uma de suas componentes. (Nery Filho, 2016, p. 820-821)

Apoiando-me no modelo de transformação harmônica DC1, de Baker, em *Ariel e Próspero - Passos iniciais* utilizo as convencionais funções *P* e *L*, introduzidas na representação gráfica conhecida como *Tonnetz*²⁴³, que trata das relações entre tríades maiores e menores. A saber, enquanto a função *P* (*Parallel*), ao manter o intervalo de quinta justa quando da transformação de uma tríade em outra, a converte em sua homônima (C em Cm, por exemplo), *L* (*Leittonwechsel*), com a manutenção do intervalo de terça menor, transforma determinada tríade em sua anti-relativa (C em Em, por exemplo); ou seja, ao passo que, em *P* tríades maiores e menores compartilham da mesma fundamental, em *L* a terça de uma tríade maior torna-se a fundamental de uma tríade menor (Figura 51).

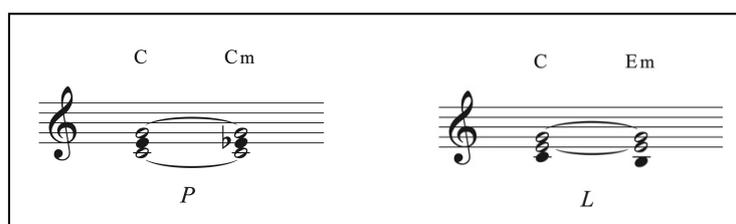


Figura 51: Transformações *P* e *L* da tríade de Dó Maior (C).
Elaboração do autor, 2024.

²⁴³ Segundo Moreira, Barros e Ogata (2015, p. 3), Brian Hyer, professor do Departamento de Música da Universidade de Wisconsin-Madison, “[...] debruçou-se sobre o trabalho de [David] Lewin [*A Formal Theory of Generalized Tonal Functions* (1982) e *Generalized Musical Intervals and Transformations* (1987)] e associou-o a uma prática geométrica denominada *Tonnetz* (“tabela de relações tonais”) por teóricos que a visitaram no século XIX [como Jacob G. Weber (1779-1839), Arthur von Oettingen (1836-1920) e Hugo Riemann (1849-1919)]. A *Tonnetz* dispõe os intervalos da tríade ao longo de três eixos: quintas justas estão alinhadas no eixo horizontal, enquanto terças maiores e menores formam os dois eixos diagonais.”

Figura 52: Esquema harmônico para *Ariel e Próspero - Passos iniciais*.
Elaboração do autor, 2024.

Partindo de uma nota pedal (*sol#*), ao acrescentarmos uma terça menor acima (*si*) e uma terça maior abaixo (*mi*) o acorde de Mi Maior (E, em cifra alfanumérica) é gerado. Conduzindo a então fundamental do acorde (*mi*), de forma descendente, à nota *ré#* (um semitom abaixo), um novo acorde vem à tona: Sol sustenido menor (G#m). A partir do movimento, agora ascendente, mas ainda cromático, da terça menor de G#m (a nota *si*), transformamos este acorde em seu correspondente Maior: o homônimo Sol sustenido Maior (G#) – ou, enarmonizado, Lá bemol Maior (Ab). Mais uma vez, com a mudança em semitom descendente da fundamental *sol#* (ou *láb*), o acorde Sol sustenido Maior (ou Lá bemol Maior) é convertido em Dó menor (Cm). Seguindo o padrão, com a alteração da terça menor deste acorde, Dó menor passa a Dó Maior (C), e, alterando, por conseguinte, sua fundamental, de Dó Maior a Mi menor (Em)²⁴⁴.

É importante destacar que as lentas transformações harmônicas estão diretamente relacionadas ao texto do diálogo entre as personagens Ariel e Próspero. A seguir, apresento a partitura de *Passos iniciais* (Figura 53) seguida das orientações para a performance interativa (Quadro 6).

²⁴⁴ Mi menor (Em) é, ao mesmo tempo, o acorde final de *Ariel e Próspero - Passos iniciais* e o primeiro da música que virá, subitamente, a seguir: *Ordens de Próspero*.

Ariel e Próspero - Passos iniciais

Diogo Rebel
Rio, 2024

Lento ♩ = c. 60

10X - 15X 10X - 15X

* Dinâmica acompanha o texto falado por Ariel e Próspero

Figura 53: Rebel, Diogo. *Ariel e Próspero - Passos iniciais* (2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

Ariel e Próspero - Passos iniciais

(Orientações para uma performance interativa, viva e polifônica)

- A música é tocada durante o diálogo entre Próspero e Ariel; portanto, **atenção às dinâmicas**.
- Atenção às mudanças de acordes/blocos (e ações cênicas) indicadas pelo texto das personagens [Diogo conduz a banda]; as mudanças devem ser enfatizadas pelos ataques precisos de contrabaixo + bells, além dos acordes completos (com a terça) tocados pelas guitarras:

- Miranda adormece. Diogo começa a tocar (Bloco 1; notas *sol#* e *si*, repetidas lentamente) durante o texto de Próspero: “[...] *governando meu zênite; e se eu ignorá-la, [...]*” (Próspero, p. 128).

- Transição do Bloco 1 para o Bloco 2: “*Ariel, minha alma alada, escuta e te aproxima!*” (Próspero, p. 128). Jude ataca a nota *sol#* em oitavas quaisquer (*synth* Mininova). Ariel, em seguida, fala das coxias, ao microfone, sem ser visto.

- Transição do Bloco 2 para o Bloco 3: “*Ponto a ponto, conforme eu ordenei?*” (Próspero, p. 128). Teclados e sintetizadores completam o acorde de Mi Maior com as notas *mi* e *si*.

- Transição do Bloco 3 para o Bloco 4: “*Então reunia as partes e as mesclava.*” (Ariel, p. 128). A banda (todos os músicos) ataca o acorde de G#m, cresce e decresce. Ariel entra em cena. *Roadie* posiciona o pedestal com microfone no palco.

- Transição do Bloco 4 para o Bloco 5: “*Bravo!*” (Próspero, p. 129). Banda ataca o acorde de G#, cresce e decresce. Primeira mudança na melodia tocada por Diogo (agora *sol#*, *ré#* e *ré#* oitava abaixo).

- Transição do Bloco 5 para o Bloco 6: “*O inferno está deserto, e os demônios estão todos aqui!*” (Ariel, p. 129). Banda ataca o acorde de Cm, cresce e decresce.

<p>- Transição do Bloco 6 para o Bloco 7: “<i>Em segurança está o navio do rei</i>” (Ariel, p. 129). Banda ataca o acorde de C, cresce e decresce.</p> <p>- Transição do Bloco 7 para o Bloco 8 (o último): “<i>Arrastando o nobre soberano para a morte</i>” (Ariel, p. 130). Banda ataca o acorde de Em, cresce e decresce.</p> <p>- Atenção ao momento final: Próspero, ao ouvir a reclamação de Ariel (“<i>Fizeste uma promessa que ainda não cumpriste.</i>”), levanta a voz: “<i>O quê?</i>”. A música cessa subitamente, como quando se aperta um botão de <i>mute</i>. Pausa. Próspero vai até Ariel; agora, falam sem os microfones.</p>	
<p>Diogo (teclados e <i>synths</i>)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • A música tem início quando Miranda adormece (p. 128); notas <i>sol#</i> e <i>si</i>, repetidas lentamente, articuladas por <i>vibrafone+celesta</i> no teclado Nord Electro (timbre A:14 J-celeste). • A primeira mudança significativa da melodia acontece no Bloco 5, sobre o acorde de G#. As notas ritmicamente articuladas passam a ser <i>sol#</i>, <i>ré#</i> e <i>ré#</i> oitava abaixo. A partir daí há mudanças de melodia e harmonia em cada Bloco. • Usar o teclado Roland XP 80 (timbre PRC 069 Dreamesque) para tocar, com a mão esquerda, os acordes em região médio-grave, começando pelo acorde do Bloco 3 (E) até o final da música.
<p>Jude (<i>synth</i>)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Após algumas repetições do tema inicial realizado pelo <i>vibrafone</i> (tocado por Diogo), com a deixa “<i>Ariel, minha alma alada, escuta e te aproxima!</i>” (dita por Próspero), entra, no Bloco 2, com a nota <i>sol#</i> em oitavas (timbre A125, PAD 2 do <i>synth</i> Mininova). • Já no Bloco 3, completa o acorde com as notas <i>mi</i> e <i>si</i> (E). Segue tocando todos os acordes, de forma livre, até o final da música.
<p>Dedé e Igor (guitarras)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • As guitarras devem enfatizar as mudanças de acordes em cada Bloco (começando pelo Bloco 4 - G#m). • Dedé pode se dedicar mais aos efeitos; Igor mais aos acordes, em suas estruturas intervalares, com timbre <i>clean</i>.
<p>Léo (contrabaixo)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Entra, apenas, no Bloco 4 (acorde de G#m). • Usar pedal de efeito com parcimônia (atenção à inteligibilidade da fala dos atores).
<p>Zé (percussão)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Bells</i> (muito importante para esse tema) devem soar a cada mudança de Bloco/acorde, começando pelo Bloco 4 (com contrabaixo e guitarras em G#m). • Ao longo da peça pode valer-se de efeitos utilizando pratos e tambores.

Quadro 6: Orientações para uma performance interativa. *Ariel e Próspero - Passos iniciais / Cena 2/a, Ato I*. Elaboração do autor, 2024

→ O *link* (e o *QR code*) para acessar o registro, em vídeo, da Cena 2/a do primeiro Ato encontra-se na página 247 desta tese [**Primeira parte**; 8:05]

Ato I, Cena 2/b

“O quê?” (Próspero, *in* Shakespeare, 2022, p. 130) A minimalista *Ariel e Próspero - Passos iniciais* é subitamente interrompida pela indagação de Próspero, cessando, assim, o fluxo sonoro-musical constante e regular conduzido pela banda (espíritos-musicistas

aprisionados na ilha). Nesse momento, o *mag*o deixa o microfone e, para continuar, à voz acústica, de forma intimista e intimidadora, aproxima-se fisicamente de seu serviçal.

[...]
PRÓSPERO O quê? Rebelde?
 O que podes querer?
ARIEL A liberdade.
PRÓSPERO Antes que o tempo expire? Basta.
ARIEL Eu rogo,
 Recorda os bons serviços que prestei,
 Sem mentiras, sem erros, sem resmungos
 E sem rancor: juraste descontar
 Um ano do contrato.
PRÓSPERO Acaso esqueces
 O tormento do qual te libertei?
ARIEL Jamais.
PRÓSPERO Esqueces, sim! E pensas ser um grande esforço
 Pisar na lama salgada do abismo,
 Ou ir correndo sobre o fio do vento norte,
 Ou cumprir minhas ordens nos veios da terra,
 Quando o solo está duro e gelado.
ARIEL Não, mestre.
 [...]

(Shakespeare, 2022, p. 130-131)

“Criatura maligna, [...]” (Próspero, *in* Shakespeare, 2022, p. 131): inesperadamente, guitarras, contrabaixo, piano elétrico e sintetizador intervêm com uma frase musical, em uníssonos e oitavas, suspensiva, para que, em seguida, o duque possa concluir sua exclamação: “[...] estás mentindo!” (*ibidem*). Como uma espécie de *segunda parte* (ou *segundo movimento*) do tema *Ariel e Próspero - Passos iniciais, Ordens de Próspero* tem início.



Figura 54: Ariel (Rita Dias), quando repreendido ao suplicar por sua liberdade. *A Tempestade*. Palcão da UNIRIO, Rio de Janeiro, 11 de julho de 2024. Fotografia: Sidarta Senna.

perceberem tal ação, diminuam a intensidade do som que produzem passando a soar *subterrâneos*²⁴⁶, mas com firmeza e sustentação.

Elemento de destaque em *Ordens de Próspero* são os grupos de colcheias tocados ao sintetizador, com um timbre próximo ao de um vibrafone (ver Figuras 56-a, 56-b e 56-c), representando a ansiedade e insegurança de Ariel diante de seu mestre. Enquanto as personagens discutem, os espíritos da ilha (músicos), em conexão com Ariel, são provocados, estimulados, incitados a defender este que é, por eles, considerado um espírito superior, mais poderoso, passando, então, a *vibrar na mesma frequência*, em sintonia com ele²⁴⁷.

O material rítmico-melódico-harmônico resultante da superposição entre as partes do sintetizador (vibrafone) e dos demais instrumentos consiste na construção lenta, gradativa e sistemática da tríade de F \sharp menor (F \sharp m) sobre o acorde de Em7 gerado pelo *groove* da banda (Quadro 7) – o que acaba expandindo a percepção do *bloco* harmônico a partir do qual desenvolve-se toda a peça.

Quadro 7: Material rítmico-melódico-harmônico utilizado em *Ordens de Próspero*.
Elaboração do autor, 2024

²⁴⁶ Termo frequentemente usado por Vinícius Albricker, quando de suas proposições acerca dos contrastes de dinâmica, tão importantes para nossa montagem de *A Tempestade*.

²⁴⁷ Lembro, aqui, o *Experimento dos 100 Metrônomos*, citado no capítulo 4 do presente trabalho (cf. p. 166).

Baseando-me nos processos aditivos da Música Minimalista²⁴⁸, proponho a repetição, de forma regular, mas por tempo indeterminado, da nota *lá* (terça menor da tríade de F#m), acentuando-a a cada sete *toques* (o que, em notação tradicional, poderia ser registrado como 7 colcheias em um compasso sete por oito; como observamos na Figura 56-a). Após um trecho específico (e pré-determinado pelos diretores Albricker e Fritsch) do texto falado por Próspero, adiciono, imediatamente à nota *lá*, a nota *dó#* (quinta justa de F#m); mantendo a acentuação da nota *lá* – como a primeira do grupo formado, agora, por quatorze colcheias – teremos o equivalente a um compasso quatorze por oito (Figura 56-b). Depois de algumas repetições, Próspero intervém novamente, e, desta vez, a adição da nota *fé#* (fundamental do acorde em questão) completa, finalmente, a tríade menor; ainda acentuando a primeira nota (*lá*) do grupo constituído, então, por 21 colcheias, um compasso vinte e um por oito emerge em meio à massa sonora produzida pelos demais instrumentos da banda (Figura 56-c).

The musical score for Figure 56-a is a score for a band. It consists of several staves: Pno./Synth, Vib., Voz/FX, Próspero e Ariel (texto), Guitarras, Baixo elétrico, and Bateria. The score is in 3/4 time. The Pno./Synth part has a red arrow pointing to a specific note. The Vib. part has a box around a sequence of notes with dynamics *pp* and *mf*. The Voz/FX part has a wavy line with dynamics *mp*, *mf*, *mp*, and *mf*. The Guitarras part has a box around a sequence of notes with dynamics *mf*. The Baixo elétrico part has a box around a sequence of notes with dynamics *mf*. The Bateria part has a box around a sequence of notes with dynamics *mf* and the text "variações livres".

Figura 56-a: Rebel, Diogo. *Ordens de Próspero* (p. 2, 2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

²⁴⁸ Processo aditivo linear (*linear additive process*), processo aditivo por grupo (*block additive process*) e processo aditivo textural (*textural additive process*) são algumas das técnicas composicionais que articulam e sustentam os processos de repetição característicos da Música Minimalista norte-americana das décadas de 1960 e 1970. Em *Ordens de Próspero* valho-me da técnica *processo aditivo linear*, a qual, segundo o compositor e professor do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Dimitri Cervo, “[...] articula processos de repetição baseados em adição de figuras a partir de um padrão base. Por exemplo, se temos um padrão 1-2, após um certo número de repetições adiciona-se mais um elemento 1-2-3, gerando assim um processo gradativo de adição linear. Esse processo pode ser regular com a adição de um número regular de unidades durante o processo de repetição (ex. 1, 1-2, 1-2-3), ou ainda irregular com a adição de um número irregular de unidades (ex. 1, 1-2-3, 1-2-3-4, 1-2-3-4-5-6) durante o processo de repetição.” (Cervo, 2005, p. 52)

Figure 56-b shows a musical score for page 3 of 'Ordens de Próspero'. The score is for a multi-instrument ensemble including Piano/Synth, Vibraphone, Voice/FX, Guitars, Electric Bass, and Drums. The time signature is 3/4. The Piano/Synth part features a red arrow pointing to a specific chord. The Vibraphone part has a box around a rhythmic pattern. The Voice/FX part includes lyrics and dynamic markings. The Guitars and Electric Bass parts have a box around a rhythmic pattern. The Drums part is labeled 'variações livres'.

Figura 56-b: Rebel, Diogo. *Ordens de Próspero* (p. 3, 2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

(repetir ad libitum)

Figure 56-c shows a musical score for page 4 of 'Ordens de Próspero'. The score is for a multi-instrument ensemble including Piano/Synth, Vibraphone, Voice/FX, Guitars, Electric Bass, and Drums. The time signature is 3/4. The Piano/Synth part features a red arrow pointing to a specific chord. The Vibraphone part has a box around a rhythmic pattern. The Voice/FX part includes lyrics and dynamic markings. The Guitars and Electric Bass parts have a box around a rhythmic pattern. The Drums part is labeled 'variações livres'.

Figura 56-c: Rebel, Diogo. *Ordens de Próspero* (p. 4, 2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

Com a adição de um número regular de unidades durante o processo gradativo de repetição (seguindo o padrão 1, 1-2, 1-2-3), o contraste e a polirritmia gerados pelo *synth*/vibrafone (ora em sete por oito, ora em quatorze por oito, ora em vinte e um por oito) sobre a estrutura métrica irregular, mas pulsante, do compasso três e meio por

quatro, nos três intervalos do texto (reservados à improvisação da banda) contribui para as relações vivas entre o tema musical em questão e a cena que se constrói: Ariel, quando repreendido ao suplicar por sua liberdade, esperava de Próspero outra atitude.

Ordens de Próspero (Orientações para uma performance interativa, viva e polifônica)	
<ul style="list-style-type: none"> • A música é tocada durante o diálogo entre Próspero e Ariel; portanto, atenção às dinâmicas (quando as personagens falam, a banda deve soar <i>subterrânea</i>). • Atenção às <i>entradas</i> e <i>saidas</i> dos improvisos vocais/instrumentais (momento da banda protagonista) indicadas pelo texto e pelas ações de Próspero; são três os momentos em que Próspero fará curtas pausas no texto, dando oportunidade para a banda crescer, aumentando a intensidade, com improvisos, <i>quebradeira</i> etc.: <ul style="list-style-type: none"> - 1ª deixa: “<i>Ah, é mesmo? Preciso lembrar todo mês tua antiga condição, pois sempre a esqueces.</i>” (Próspero, p. 131); BANDA cresce. Próspero retoma o texto (ao microfone) em: “<i>A maldita Sycorax, por seus bruxedos, sortilégios, mil maldades [...]</i>” (Próspero, p. 131); BANDA decresce. - 2ª deixa: “[...] <i>num pinheiro rachado confinou-te, e uma dúzia de dolorosos anos ficaste aprisionado nesta fenda;</i>” (Próspero, p. 131); BANDA cresce. Próspero retoma o texto em: “<i>E ao fim desse período, ela morreu [...]</i>” (Próspero, p. 131); BANDA decresce. - 3ª deixa: “[...] <i>foi minha arte, quando cheguei e ouvi teus gritos, que rompeu o pinho e te soltou.</i>” (Próspero, p. 132). BANDA cresce. Ariel, agora, retoma o texto em: “<i>Eu te agradeço, mestre [...]</i>” (Ariel, p. 132); BANDA decresce. Não haverá mais interrupções para improvisos da banda. • Em seguida, Próspero tem um texto curto que termina em “[...] <i>Até passarem doze invernos.</i>” (Próspero, p. 132).; após dois movimentos de dinâmica de crescer e decrescer, aos poucos, a música cessa, como se o som <i>afundasse em magma</i>, abandonando o <i>groove</i> em três e meio por quatro e o grupo de colcheias em vinte e um por oito tocado pelo <i>synth</i>. • Com a ressonância do final da música, Ariel, então, diz: “<i>Perdão mestre</i>” (Ariel, p. 132). 	
Diogo (teclados e <i>synths</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • Para o <i>groove</i>, improvisos e acordes notados na pauta, usar o teclado Nord Electro (timbre A:12 EP8 Nefertiti). • Após a entrada do <i>groove</i> em três e meio por quatro, intervenções livres de piano devem ser realizadas com parcimônia. No início, dar bastante espaço entre um acorde e outro; deixar guitarras, baixo e bateria em evidência (além, claro, do diálogo entre Próspero e Ariel). • Ao longo da música, os espaços entre acordes e as intervenções livres, com pequenos improvisos, podem ser cada vez menores. • Os acordes de piano podem estar em oitavas diferentes, tocados com intensidades diferentes e contrastantes, ritmicamente articulados ou não.
Jude (<i>synth</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Synth</i> Mininova (timbre de Vibrafone A057, PAD 4). Cuidado com a intensidade. Não deve ser muito forte, mas precisa ser ouvido. • Entrada do grupo de sete colcheias (nota <i>lá</i> repetida incessantemente) após a primeira deixa de Próspero: “[...] <i>pois sempre a esqueces.</i>” (Próspero, p. 131).

	<ul style="list-style-type: none"> • Entrada do grupo de quatorze colcheias (nota <i>lá</i> seguida de <i>dó#</i>, repetidas incessantemente) após a segunda deixa de Próspero: “[...] <i>aprisionado nesta fenda;</i>” (Próspero, p. 131). • Entrada do grupo de vinte e uma colcheias (notas <i>lá</i> e <i>dó#</i> seguidas de <i>fá#</i>, repetidas incessantemente) após a terceira deixa de Próspero: “[...] <i>rompeu o pinho e te soltou.</i>” (Próspero, p. 132). • Eventualmente, durante as falas de Próspero, o vibrafone pode <i>cessar</i> (retornando no <i>groove</i> da banda, com mais intensidade).
Isa e Bruno (vozes)	<ul style="list-style-type: none"> • Nos momentos em que há pausas no texto, intervenções livres, com intervalos de segundas menores sucessiva e simultâneas, numa espécie de cluster vocal, podem ser experimentadas; para tal, é muito importante que haja conexão entre os cantores. • Sussurros, gemidos e outros efeitos vocais são, igualmente, bem-vindos.
Dedé, Igor, Léo e Zé (guitarras, contrabaixo e bateria)	<ul style="list-style-type: none"> • Manutenção do <i>groove</i> em três e meio por quatro por toda a música. As variações se darão no plano da dinâmica e intensidade, com mudanças e contrastes considerando o texto do diálogo entre Próspero e Ariel. • Liberdade para improvisar nos três intervalos após as deixas de Próspero.

Quadro 8: Orientações para uma performance interativa. *Ordens de Próspero* / Cena 2/a, Ato I. Elaboração do autor, 2024

→ O link (e o QR code) para acessar o registro, em vídeo, da Cena 2/b do primeiro Ato encontra-se na página 247 desta tese [**Primeira parte**; 22:13]



Figura 57: Os *espíritos-musicistas* que formam a banda de *A Tempestade*. Palcão da UNIRIO, Rio de Janeiro, 11 de julho de 2024. Fotografia: Gisele Machado.

No que diz respeito ao tema *Ordens de Próspero*, vale citar a *variação* que compusemos – eu, Vinícius Albricker, Fernando Gajo, Dedé Szpilman, Igor Zupo e Zé

Farias – para o momento de transição entre os Atos I e II²⁴⁹. A música instrumental interpretada pela banda manifesta-se, agora, sem qualquer intervenção do texto e/ou ações físicas por parte das personagens shakespearianas.

Após uma *chamada* de bateria, baixo elétrico, órgão e guitarra²⁵⁰ – estabelecendo, com a marcação do pulso, o andamento da obra musical em questão –, guitarra 2 e percussão unem-se a esses instrumentos para revelar o já exposto *groove* em três e meio por quatro que, outrora, servira como agente interativo entre Próspero, Ariel e os espíritos-musicistas aprisionados na ilha. (Figura 58)

A Tempestade
Ato I, Cena 2/e

Ordens de Próspero

(Variação)

Diogo Rebel, Vinicius Albricker, Fernando Gajo,
André Szpilman Igor Zupo e Zé Farias
Rio, 2024

Figura 58: Rebel, Diogo. *Ordens de Próspero - Variação* (p. 1, 2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

Tal qual uma performance de *show de rock* (em que momentos de destaque para cada um dos músicos instrumentistas são patentes), as repetições do supracitado *groove* culminam em um súbito esvaziamento textural seguido por gradativos acréscimos e superposições de camadas: no primeiro momento, uma seção polimétrica aflora da expansão da frase musical que introduz o tema *Ordens de Próspero* original (checar Figura 59). Como mostra a Figura 60, as pequenas frases em compassos alternados,

²⁴⁹ O primeiro ato de *A Tempestade* termina com a cena em que, diante de Próspero e Ariel, Miranda e Ferdinando (filho de Alonso, rei de Nápoles) encontram-se pela primeira vez. O segundo ato tem início com os nobres Alonso, Sebastião, Antônio, Gonzalo e Adriano perdidos, em outra parte da ilha.

²⁵⁰ As frases improvisadas por baixo elétrico, órgão e guitarra 1 não foram registradas na partitura.

executadas por órgão e contrabaixo elétrico, dialogam com a marcação de um pulso regular, em compasso sete por quatro, sustentado pela bateria; no momento seguinte, servindo-se do mesmo material rítmico e melódico utilizado por órgão e contrabaixo – transposto, entretanto, a uma *terça* superior desses instrumentos²⁵¹ – a guitarra 2 é acrescentada ao grupo.



Figura 59: Frase musical que introduz o tema *Ordens de Próspero* (original); composto para o espetáculo *A Tempestade* (2024). Elaboração do autor, 2024

Figura 60: Rebel, Diogo. *Ordens de Próspero - Variação* (p. 2, 2024). Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

Sobrepondo-se às linhas de bateria, órgão, contrabaixo e guitarra 2, um enérgico *riff*²⁵² de guitarra, ritmicamente organizado em quatro grupos de sete semicolcheias, desponta em um novo momento de polirritmia. Por fim, uma segunda *chamada* de bateria, articulando a mesma frase realizada por órgão, contrabaixo e guitarra 2, conduz o grupo

²⁵¹ Se detivemo-nos às alturas em que estão grafadas as notas na partitura (Figura 60), considerando as transposições próprias de cada instrumento, a guitarra 2 irá soar, na verdade, uma *décima* acima do órgão e, conseqüentemente, uma *décima sétima* acima do contrabaixo.

²⁵² “Em música popular, particularmente no jazz, um curto ostinato melódico, geralmente com dois ou quatro compassos de duração. Derivado provavelmente dos padrões repetitivos de chamada-e-resposta da música da África ocidental, apareceu com destaque desde os primórdios do jazz.” (in Grove, 1994, p. 785)

à última seção da peça: o momento em que todos os instrumentos *se encontram* em uma convenção (ou padrão rítmico-harmônico) determinada, firme, imponente e impetuosa que servirá de base para os improvisos alternados entre os músicos da banda²⁵³ (Figura 61). Acerca dessa última seção (padrão rítmico-harmônico sobre compassos quaternários simples), transcrevo o comentário de Vinícius Albricker:

O efeito é, para mim, semelhante à resolução tonal, mas na dimensão métrica. É como *chegar em casa* (o 4/4, métrica mais comum da nossa música ocidental) depois de uma aventura cheia de obstáculos (as métricas ímpares e as polimetrias anteriores). Tem esse contraste expressivo no campo métrico que me parece interessante. Esse recurso aparece muito em King Crimson e às vezes em Pink Floyd. (Albricker, 2024b)

The musical score is divided into two systems. The first system features a complex rhythmic structure with time signatures $\frac{1}{4}$, $\frac{5}{16}$, $\frac{4}{16}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{5}{16}$, and $\frac{4}{16}$. The instruments are Organ (Org.), Guitar 1 (Guit. 1), Guitar 2 (Guit. 2), Bass (Bx.), and Drums (Bat.). A specific instruction for Guitar 1 reads: "(guitarra 1 em $\frac{28}{16}$) (7-7-7-7) (♩=♩) 2X". The second system is marked "(repetir ad libitum)" and shows the instruments in a 4/4 time signature, with the text "improvisos alternados entre os músicos instrumentistas" indicating alternating improvisations. The drum part in the second system is marked "livre" (ad libitum).

Figura 61: Rebel, Diogo. *Ordens de Próspero - Variação* (p. 3-4, 2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

²⁵³ A intenção, aqui, é terminar o primeiro ato com entusiasmo, regozijo e um certo otimismo, contrastando com o desalento do rei Alonso e demais nobres no início da próxima cena (Cena 1 do Ato II).

→ O link (e o QR code) para acessar o registro, em vídeo, da Cena 2/e do primeiro Ato encontra-se na página 247 desta tese [Primeira parte; 41:36]

Ato II, Cena 2/b

“[Outra parte da ilha.] Entra Estéfano, cantando [com uma garrafa na mão].” (Shakespeare, 2022, p. 155-156).

Em nossa versão de *A Tempestade*, um dos raros momentos em que atores participam de uma cena *cantando* acontece em *Estéfano embriagado*: composição em que utilizo o texto sugerido por Shakespeare²⁵⁴ para o momento em que o despenseiro bêbado faz sua primeira aparição após o naufrágio ocorrido no início do espetáculo.

[...]
*O mestre, o limpa-chão, eu mesmo e o contramestre,
 E o imediato e o oficial de artilharia,
 A gente amava Silvia, e Mall, e Margarete,
 Porém nenhum de nós gostava de Maria.
 Porque Maria tinha a língua envenenada
 E mandava pro inferno a pobre marujada.
 Não gostava do cheiro de piche e alcatrão,
 Mas deixava o alfaiate lhe atolar a mão.
 Maria que se dane! Aos barcos, rapaziada!*
 [...]

(Estéfano, in Shakespeare, 2022, p. 157)

Do fundo do placo, por trás da banda, Estéfano, já um pouco embriagado, entra em cena improvisando uma pequena melodia quando percebe, a sua frente, um microfone em um pedestal, flutuando como por magia. Enquanto Ariel, que não pode ser visto por olhos humanos, manipula o equipamento – provocando, desta forma, a curiosidade e o deslumbramento de Estéfano –, o homem aproxima-se, encantado.

“*Ei!*” Tal interjeição, proferida por Estéfano ao microfone, é imediata e sucessivamente repetida por cada um dos três espíritos-cantores da banda, criando um efeito de *delay*²⁵⁵. Estéfano, abruptamente, afasta-se do microfone procurando a origem daquele som, mas, depois de alguns segundos, volta e põe-se a cantar (“*O mestre, o limpa-*

²⁵⁴ Na tradução de José Francisco Botelho, editada e publicada pela Penguin / Companhia das Letras.

²⁵⁵ Do inglês, *atraso*. Em música é comumente associado ao efeito de eco, repetição do som.

*chão, eu...”) quando é interrompido pelos espíritos-instrumentistas. Com um acorde indefinido, tocado pelos músicos de forma aleatória, a banda, aqui, tenta acompanhar o cantor, mas para quando percebe que Estéfano hesita em continuar cantando. O despenseiro reage: olha à sua volta, porém, como os espíritos são invisíveis, ainda não consegue ver de onde vem o som; entretanto, Estéfano consegue ver a plateia e, nesse momento, entende que é a hora do *seu* show. Dirige-se, mais uma vez, ao microfone e, agora, diz para si mesmo: “*Dó menor!*”. A banda, então, como em um programa de auditório, *ataca* o acorde que servirá de referência para a atriz/personagem, deixando-o soar, sem qualquer levada rítmica. Estéfano começa a cantar um *charmoso* blues.*

A Tempestade
Ato II, Cena 2/b

Estéfano embriagado

Diogo Rebel
Rio, 2024

♩ = c. 55

A Melodia vocal livre, quase falada

Estéfano
O mestre, o limpa-cho, eu mesmo e o contramestre, E o imediato e o oficial de artilharia, A gente amava Sílvia, e Mall, e Margarete, Porém nenhum de nós gostava de Maria

Guitarra solo
C m7(9) F m7(9) C m7(9) F m7(9) C m7(9) F m7(9) C m7(9) F m7(9)

Guitarra base /
Contrabaixo /
Teclados

Bateria

B Texto falado

Porque Maria tinha a língua envenenada e mandava pro inferno a pobre marijada Não gostava do cheiro de piche e alcatrão mas deixava o alfaiate lhe alisar a rala. Maria que se dane! Aos barcos, reparada!

D m7(9) G7(9) A m7(11) F7(11) A m7(9) D7(9) Bb7(11) G7

Figura 62: Rebel, Diogo. *Estéfano embriagado* (2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

De forma polifônica e contrastiva, o tema vocal, *confuso* e impreciso, executado por Estéfano segue, por toda a obra, em diálogo com as frases cuidadosamente escritas para guitarra. Contrapondo-se à linha instrumental (com ritmos simétricos, repleta de saltos e, como notas de repouso, o uso exacerbado de notas de tensão dos acordes), a parte cantada desenvolve-se com pouco movimento melódico, quase nenhum salto, articulações rítmicas livres, quase *faladas*, e imprecisões de alturas num âmbito de segundas maiores e menores.

Acerca da interação entre a personagem Estéfano e os espíritos da ilha, transcrevo a seguir um pequeno trecho de uma de minhas conversas com o diretor Vinícius Albricker, quando lhe enviei, por *WhatsApp*, a primeira gravação, caseira, ao piano, de *Estéfano embriagado*:

É um blues *alargado*, com a melodia toda numa região média (acho que a voz da atriz pode encaixar bem...) [...] Depois da parte *a cappella*, quase falada, a banda pode fazer o primeiro acorde da música [Cm7(9)], para dar o tom à cantora. [...] O tema vocal acontece junto com o solo de guitarra (duas linhas melódicas, polifonia), mas fica girando em torno de segundas maiores e menores, livremente, tudo muito na mesma região (em contraste com a guitarra, que tem vários saltos). A ideia é, também, facilitar para a cantora, com a voz imprecisa (e/ou desafinada) da personagem bêbada atacando (ou tentando atacar corretamente) as notas que precisa cantar. Para isso, priorizei regiões muito próximas e notas repetitivas. [...] Outra coisa é a parte falada: no início da seção B (“*Porque Maria tinha a língua envenenada*”) a personagem *fala* a letra (em vez de cantar), dando ênfase ao texto. A frase anterior é: “*A gente amava Sílvia, e Mall, e Margarete, porém nenhum de nós gostava de Maria*”. E por que ninguém gostava dela? “*Porque Maria tinha a língua envenenada...*”; aí, sobre a cadência Dm7(9) - G7(b9) (elemento novo na música – que, desde o início, é conduzida pela repetição dos acordes Cm7(9) e Fm7(9), um a cada compasso), Estéfano *fala!* Depois disso a melodia vai para uma região mais aguda (“*E mandava pro inferno a pobre marujada*”), com mais energia, mas ainda sem saltos, insistindo nas mesmas notas. (Rebel, 2024)

Com *Estéfano embriagado* buscamos reforçar a imprevisibilidade fantástica da ilha, além de oferecer ao público um *tempero* de comicidade – muito mais pela situação da personagem quando de sua interação com os músicos em cena do que por uma pretensa *forma* engraçada.

Estéfano embriagado

(Orientações uma performance interativa, viva e polifônica)

- Início da cena: Ariel, invisível, faz flutuar o pedestal do microfone no centro do palco. Estéfano vê, impressionado. Ariel deixa o pedestal no chão. Mudança de luz. Estéfano, curioso, vai até o microfone e:

1 - Fala “*Ei!*”. Os cantores repetem, em seguida, um após o outro, provocando um efeito de *delay*. Estéfano se afasta do microfone. Procura de onde vem o som;

2 - Volta ao microfone e começa a cantar “*O mestre, o limpa-chão, eu...*”, mas para quando escuta o som da banda (a banda ameaça começar um acompanhamento com um acorde qualquer – aleatório, dissonante, indefinido). Estéfano reage: olha em volta e não vê de onde veio o som (não vê a banda invisível); vê a plateia e entende que é hora do seu show;

<p>3 - Vai ao microfone e fala “<i>Dó menor</i>”. A banda ataca o Cm7(9) da música <i>Estéfano Embriagado</i>, deixando soar, sem levada (Cuidado com as dissonâncias! A atriz-cantora precisa da referência da tonalidade). Ele começa a cantar.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Banda entra, de fato no acorde de Fm7(9), quando Estéfano ataca a sílaba “_mes”, de “<i>contramestre</i>”, e segue. A banda precisa acompanhar a atriz que canta, escutando-a com atenção, sem <i>engoli-la</i>. • Final da música: na frase “... <i>mas deixava o alfaiate lhe atolar a mão...</i>” o acorde de G7 é sustentado com uma fermata; deixar soar. 	
<p>Diogo (piano)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Piano acústico (blues); • Pouco movimento melódico (valorizar as linhas escritas para guitarra e voz).
<p>Igor (guitarra)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Guitarra solo (algum efeito, mas sem <i>drive</i>), em contraponto com a melodia vocal de Estéfano.
<p>Dedé (guitarra)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Guitarra base (<i>clean</i>); • Acordes <i>soltos</i>, sem levadas ou conduções rítmicas.
<p>Léo (contrabaixo)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Baixo <i>fretless</i> (ou efeito similar).
<p>Zé (bateria)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vassourinha; • Atenção à dinâmica.

Quadro 9: Orientações para uma performance interativa. *Estéfano embriagado* / Cena 2/b, Ato II. Elaboração do autor, 2024

→ O link (e o QR code) para acessar o registro, em vídeo, da Cena 2/b do segundo Ato encontra-se na página 247 desta tese [**Primeira parte**; 1:02:50]

Ato III, Cena 1

“[*Em frente à Cella de Próspero.*] *Entra Ferdinando, carregando um madeiro*” (Shakespeare, 2022, p. 162).

A música composta para a cena em que Ferdinando, filho do rei Alonso, realiza ações de trabalho *pesado* sob um calor intenso foi composta com base no texto escrito por Vinícius Albricker em sua *Dramaturgia sonora e musical*:

O calor castiga Ferdinando, já exausto de tanto cortar e carregar madeira. Uma sonoridade abstrata envolve a ação de Ferdinando. Uma massa sonora que se propaga como ondas de calor. Uma percussão disciplinada, graves que se derretem nos pedaços de troncos cortados imaginários, agudos de folhas caídas que secam lentamente, acordes de neblina quente... Silêncios quase refrescantes. Tudo muito suave, sempre, até o final da cena. Aos poucos, a

percussão e as vozes podem ir ganhando polirritmias delicadas, como se Miranda e Ferdinando estivessem com os lábios muito próximos um do outro, mas sem encostar. É como a radiação Solar, um hálito quente que faz a Terra desejar ser tragada para dentro da enorme e irresistível estrela. Toda essa cena tem som. (Albricker, 2024a, p. 5)

Para que a performance cênica e musical, numa ação conjunta, evoluísse tal como pretendíamos – mais uma vez, como acontece de forma recorrente em nossa versão de *A Tempestade* –, em *O calor castiga Ferdinando* a conexão entre os músicos da banda e o ator que interpretaria o filho do rei Alonso seria fundamental.

Focalizando as ações mútuas e/ou compartilhadas entre Música e Teatro, a referida obra, a princípio, havia sido concebida para ser *mais um* elemento em cena, um agente, uma personagem contracenando com Miranda e Ferdinando. Entretanto, ao experimentarmos tal interação entre música e texto ao longo dos ensaios *conjuntos* (em que contávamos com a presença e participação tanto dos músicos quanto dos atores), decidimos que a obra musical em questão deveria exercer o protagonismo.

Com as ações físicas de Ferdinando *sublinhando* o texto musical, a ritualística²⁵⁶ *O calor castiga Ferdinando* desenvolve-se a partir de uma nota pedal, em região subgrave, tocada ao final da música anterior (*Calibã tem novo mestre*, composta por Albricker); com a fundamental *mi* do último acorde (E7) de *Calibã tem novo mestre* soando (ou *sobrando*), dá-se a transição entre os Atos II e III. Sobre essa nota pedal, esse som contínuo, ininterrupto, com oscilações pulsantes e hipnóticas²⁵⁷, 18 fragmentos sonoros²⁵⁸, escritos em uma partitura não convencional, deverão ser tocados pelos espíritos-musicistas como se provocassem distintas e antagônicas sensações em Ferdinando.

²⁵⁶ Compus *O calor castiga Ferdinando* inspirado pela obra *In C*, do compositor norte-americano Terry Riley. “Em *In C*, Riley combina um processo de superposição de padrões [*overlapping pattern*] com um processo de pessoas. Um processo de pessoas na medida em que os executantes se movem mais ou menos livremente pelo material sugerido, ao seu próprio tempo. Esse processo de pessoas é conjugado a um processo de superposição dos padrões, indicados na partitura, que são gradualmente introduzidos pelos instrumentistas (um processo aditivo textural está implícito) [...] Nessa peça [*In C*], ideias musicais de diferentes durações são superpostas e adicionadas enquanto executadas contra um pulso comum.” (Cervo, 2005, p. 56-57)

²⁵⁷ Para tal, programei no sintetizador Mininova Novation um timbre específico, operado, com variações de intensidade, dinâmica, frequências e manipulação de *filtros* do próprio *synth*, por Jude Fontenelle.

²⁵⁸ É importante mencionar que, dos 18 fragmentos, 2 são distorções, transformações do tema de amor entre Miranda e Ferdinando (cf. Apêndice C), composto para a Cena 2/d do Ato I, quando o casal encontra-se pela primeira vez.

A Tempestade
Ato III, Cena 1

O calor castiga Ferdinando

Diogo Rebel
Rio, 2024

Manter do início ao fim ... ∞

Synth

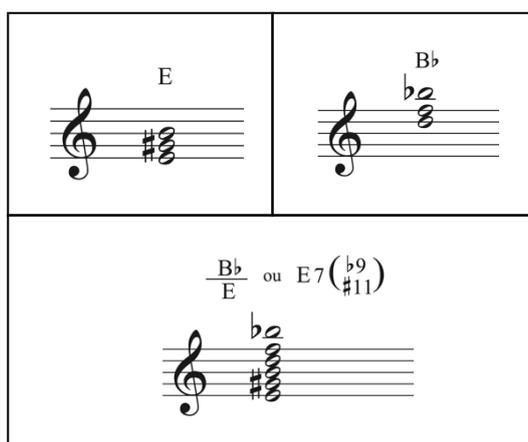
[Shufflin DF (A009) / OCT: -1] / TEMPO 040] * Parâmetros sintetizador Mininova Novation

Figura 63: Rebel, Diogo. *O calor castiga Ferdinando* (2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

Em *O calor castiga Ferdinando*, criei, a partir da superposição de duas tríades maiores (E e Bb; Quadro 10) – base para toda a peça –, alguns *motivos* (que chamei de fragmentos) que deverão ser tocados, inicialmente, de forma sucessiva, mas sem uma ordem pré-determinada. Cada músico, atento às ações realizadas pela personagem Ferdinando, será livre para determinar quantas vezes irá repetir o fragmento escolhido – na oitava que julgar mais conveniente e com o timbre que preferir, mas respeitando o ritmo proposto – antes de passar para o próximo. Não é necessário que todos os 18 fragmentos sejam tocados, e a criação de novos padrões, a partir dos materiais rítmicos, melódicos e harmônicos propostos, é desejada. Tais fragmentos poderão, ainda, ser executados de forma simultânea, resultando, de maneira espontânea e interativa, em convenientes combinações polirrítmicas.

O calor castiga Ferdinando é uma obra que mantém o tempo, as durações e as mudanças em constante suspensão. Como, além dos timbres escolhidos, a ordem dos fragmentos não está definida (podendo ser pré-estipulada pelos músicos instrumentistas

ou realizada de forma livre durante a execução da peça), em razão das incontáveis variações possíveis²⁵⁹, não haverá, jamais, uma versão definitiva. Devido ao fato de cada instrumentista realizar, de forma pessoal e evolutiva, os fragmentos escolhidos – estando, cada um deles, constantemente em sintonia uns com os outros, ligados de forma intensa e consciente, contribuindo, portanto, de maneira significativa com o resultado da performance –, não compete ao compositor indicar o tempo e as durações para cada fragmento, o que o impossibilita de interferir no processo de realização da obra.



Quadro 10: Superposição das tríades *si bemol maior* e *mi maior*: fonte sonora geradora dos materiais utilizados nos fragmentos de *O calor castiga Ferdinando*. Elaboração do autor, 2024

<i>O calor castiga Ferdinando</i> (Orientações uma performance interativa, viva e polifônica)	
<ul style="list-style-type: none"> • Para que todos tenham consciência rítmica, melódica, harmônica e textural do que pode representar cada um dos fragmentos propostos, é importante que leiam e estudem todos os fragmentos; • Desta forma, quando, durante os ensaios, forem tocá-los em grupo, em conexão com os outros músicos e com o ator que interpreta Ferdinando, a música flua de forma consciente, e não aleatoriamente, com ações fortuitas e casuais. • Atenção, sempre, às ações do ator com quem deverão, os músicos, contracenar. • A música começa ao final de <i>Calibã tem novo mestre</i> (última música do segundo Ato) e termina (em <i>fade out</i>) quando Ferdinando vai à frente, no palco, para falar com o espectador. 	
Jude (<i>synth</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • Pedal subgrave (nota <i>mi</i>) entra em <i>fade in</i>, crescendo <i>do zero</i> com o último acorde de <i>Calibã tem novo mestre</i> (E7). Mininova (timbre A009, Oitava -1, tempo 040; PAD 7). • Ao longo da música pode, também, improvisar atacando as notas que formam os acordes de E e Bb (mas mantendo, sempre, a nota pedal <i>mi</i>, na oitava grave).

²⁵⁹ Refiro-me aqui às variações de dinâmica, articulação, tempos de pausas, improvisos etc.; além das que, obviamente, emergem da interação entre os intérpretes.

<p>Diogo (teclados e <i>synths</i>)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Pode alternar/variado entre piano acústico (Nord) e sintetizador (Roland).
<p>Dedé, Igor e Léo (guitarras e contrabaixo)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Podem alternar/variado entre timbres <i>clean</i>, com <i>drive</i> ou com efeitos diversos.
<p>Zé (bateria e percussão)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de tambores, pratos e efeitos percussivos diversos.

Quadro 11: Orientações para uma performance interativa. *O calor castiga Ferdinando* / Cena 1, Ato III. Elaboração do autor, 2024

→ O link (e o QR code) para acessar o registro, em vídeo, da Cena 1 do terceiro Ato encontra-se na página 247 desta tese [**Primeira parte**; 1:18:35]

Ato III, Cena 3/b

“*Solene e insólita música; e Próspero no alto (invisível). Entram diversas Formas insólitas, trazendo um banquete; e dançam ao redor das iguarias com gestos corteses de saudação; e após convidarem o rei etc., a comer, retiram-se.*” (Shakespeare, 2022, p. 174).

Como, nesta tese, outrora mencionado, no campo das Artes, cada uma das diversas manifestações expressivas possui o que podemos chamar de *matéria-prima protagonista*, responsável por identificá-la. Além das interações, em *A Tempestade*, entre a *palavra* e o *som* (matérias-primas protagonistas da Literatura e da Música, respectivamente), em um dos temas musicais compostos para as cenas do terceiro Ato ousamos trabalhar, de forma mais explícita, as interfaces entre o *movimento* e a *imagem* (matérias-primas protagonistas associadas, respectivamente, à Dança e às Artes Visuais).

Insólito Banquete foi concebida para o momento, segundo Albricker (2024a, p. 6), “clímax da peça.” Os nobres Alonso, Sebastião, Antônio, Gonzalo e Adriano, já cansados de tanto andar pela desconhecida ilha, concordam em parar um instante para repousar quando, serenamente e com delicadeza, uma singela melodia acompanhada, executada ao contrabaixo, soa, despertando o interesse dos nobres perdidos e exaustos.

[...]
ALONSO Que melodia é essa? Escutem, companheiros!
GONZALO Maravilhosa música suave!
ALONSO Que os bons anjos nos guardem! Que seres são esses?
SEBASTIÃO São fantoches viventes. Agora acredito
 Que os unicórnios são reais e que, na Arábia,
 Há uma árvore que é trono para a fênix;
 E que uma fênix reina lá neste momento.
ANTÔNIO Creio em ambas as coisas; e venham a mim
 Todos os contos que são vistos como falsos
 E hei de jurar que são reais: os viajantes
 Jamais mentiram, muito embora, em suas pátrias,
 Os idiotas os acusem.
GONZALO Se eu contasse
 Lá em Nápoles tudo o que vimos aqui,
 Alguém creia? Se eu acaso descrevesse
 Esses ilhéus – pois as criaturas que avistamos
 São certamente os habitantes desta ilha –
 E se eu dissesse que, apesar da forma estranha,
 Reparem, sim, que têm candura e gentileza,
 Mais do que muitos, ou melhor, mais do que todos
 Da geração humana?
PRÓSPERO [à parte] Honesto cavalheiro,
 Falaste com razão; pois alguns de vocês
 São mais perversos que o demônio.
ALONSO Nunca cesso
 De me encantar com essas formas, gestos, sons,
 Que – embora não se expressem com palavras – criam
 Uma eloquência muda e grandiosa.
 [...]

(Shakespeare, 2022, p. 174-175)

O tema modal do início da seção A (Figura 64) é repetido²⁶⁰ pelo contrabaixo enquanto os nobres reagem à música falando sem microfones, quando entram em cena quatro espíritos (figuras insólitas) carregando bandejas com iguarias mágicas. Com a deixa do conselheiro Gonzalo “*E se eu dissesse que, apesar da forma estranha, reparem, sim, que têm candura e gentileza, mais do que muitos, ou melhor, mais do que todos da geração humana?*” (*ibidem*), um acompanhamento rítmico-harmônico realizado pelo piano une-se ao tema executado pelo contrabaixo, trazendo à cena uma nova *cor*, uma nova atmosfera, enquanto, reagindo à música, Próspero, à parte, intervém.

²⁶⁰ A partitura de *Insólito Banquete* não traz qualquer informação acerca do trecho, na seção A, que deverá ser repetido – tampouco a indicação sobre a *quantidade* de repetições. É o texto do diálogo entre Alonso, Gonzalo, Sebastião e Antônio, para o instrumentista, a referência para tal.

Figura 64: Rebel, Diogo. *Insólito Banquete* (p. 1, 2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

A banda completa, vibrante, conduzida pelos solos vocais em contraponto, ataca a seção B (Figura 65) após o breve comentário proferido pelo duque (“*Honesto cavalheiro, falaste com razão; pois alguns de vocês são mais perversos que o demônio.*” (*ibidem*)). Agora não há texto. O *som*, entretanto, passa a interagir com os gestos realizados pelos nobres, envoltos pelas criaturas insólitas num movimento de dança inebriante coreografado pela diretora de movimento do espetáculo e professora do Departamento de Interpretação Teatral da UNIRIO, Marina Magalhães.

B

f

Coro

Pno

f

clean Guitarras, Contrabaixo (e possível Órgão): livres, com variações rítmicas espontâneas, em conexão com as vozes e demais instrumentos

Guit

Bai

Bat

f

Bateria livre

f

Figura 65: Rebel, Diogo. *Insólito Banquete* (p. 2, 2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

A seção C (Figura 66) retoma o tema introdutório de *Insólito Banquete*, desta vez, entretanto, tocado apenas pelo piano. Contrabaixo, guitarra 1 e bateria, em seguida, somam-se ao piano a fim de darem continuidade ao tema instrumental.

C

Coro

Pno

mf

mp

mf

Guit

Bai

Bat

mf

guit.1 drive

efeitos (pratos)

mp

Figura 66: Rebel, Diogo. *Insólito Banquete* (p. 4, 2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

Um esvaziamento textural se dá quando, na seção D (Figura 67), sob o texto da personagem Alonso “*Nunca cesso de me encantar com essas formas, gestos, sons, que – embora não se expressem com palavras – criam uma eloquência muda²⁶¹ e grandiosa.*” (*ibidem*), o contrabaixo assume, novamente, uma posição de destaque, reproduzindo, sobre o acompanhamento harmônico minimalista feito pelo piano, o *motivo* anteriormente executado pelas vozes.

Figura 67: Rebel, Diogo. *Insólito Banquete* (p. 6, 2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

<i>Insólito Banquete</i> (Orientações para uma performance interativa, viva e polifônica)	
Diogo (piano)	<ul style="list-style-type: none"> • Seção A: o tema escrito, tocado pelo contrabaixo, com piano articulando semínimas, começa após a deixa “[...] <i>mais do que muitos, ou melhor, mais do que todos da geração humana?</i>” (Gonzalo, p. 174). A partir daqui a música cresce. • Seção B: piano+órgão. • Seção C com anacruse: piano solo. • Seção D: suave, como na introdução [Seção A]: atenção à disposição das notas (<i>voicing</i>) que formam cada um dos acordes, em região grave, que acompanham o solo de contrabaixo. Nesse momento há um curto texto falado por Alonso e Próspero (p. 174-175). • Seção E: Atenção à disposição das notas (<i>voicing</i>) que formam cada um dos acordes.

²⁶¹ “*Muda*”, nesse contexto, significa sem palavras, mas *com som*.

<p>Dedé (guitarra 1)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ao longo da Seção B pode criar efeitos (com base nos acordes propostos) usando distorções e/ou outros recursos do tipo. • Solo de guitarra (<i>drive</i>) na Seção C, após o pequeno trecho de piano. • Final da Seção E: Guitarra com <i>drive</i> (frase com apenas quatro notas “respondendo” à frase tocada pela guitarra 2).
<p>Igor (guitarra 2)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Seção B: Guitarra base (<i>clean</i>), rítmica, articulando os acordes propostos livremente, em conexão com as vozes e demais instrumentos. • Seção C: Melodia escrita para guitarra 2 (agora com <i>drive</i>) logo após o pequeno solo da guitarra 1 (página 5 da partitura); em seguida passa para um timbre <i>clean</i>, para tocar os acordes, e volta, com a guitarra 1, para o <i>drive</i> (articulando as quiálteras). • Final da Seção E: Guitarra com <i>drive</i> (frase com apenas três notas + harmônico final).
<p>Léo (contrabaixo)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • O solo de contrabaixo, na Seção A, começam após o texto de Sebastião, que diz para Antônio: “<i>Esta noite, sem falta, e mais não digo.</i>” (p. 174). Tocar muito suavemente (o texto, falado sem microfone, precisa ser compreendido). • Ainda na Seção A, o tema escrito (tocado, agora, com mais ênfase, mais energia), começa após a deixa “[...] <i>mais do que muitos, ou melhor, mais do que todos da geração humana?</i>” (Gonzalo, p. 174). A partir daqui a música cresce.
<p>Zé (bateria)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Entrada da bateria (<i>fill</i> preparando para a Seção B) após a deixa “<i>Honesto cavalheiro, falaste com razão; pois alguns de vocês são mais perversos que o demônio.</i>” (Próspero, p. 174). • Seção B: Levada conduzida no <i>ride</i>. • Seção C: Após o trecho de quatro compassos de piano solo, quando entra a guitarra 1 com <i>drive</i>, conduzir com pratos e, talvez, tambores graves, mas <u>sem</u> levada; sem bumbo, caixa, <i>hi-hat</i> etc. • No dueto entre as guitarras 1 e 2 (quiálteras e colcheias em terças, página 5 da partitura, acorde F#m), bateria volta com a levada conduzida no <i>ride</i>.
<p>Jude, Isa e Bruno (vozes)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vozes <u>solistas</u>. Trio vocal. Decorar suas partes. O trio precisa <i>vibrar</i> junto. • Importante que os vocais cantem com “pressão”, atentos aos contrapontos escritos. • Referência: “<i>The Great Gig in the Sky</i>” (Pink Floyd)

Quadro 12: Orientações para uma performance interativa. *Insólito banquete* / Cena 3/b, Ato III. Elaboração do autor, 2024

→ O *link* (e o *QR code*) para acessar o registro, em vídeo, da Cena 3/b do terceiro Ato encontra-se na página 247 desta tese [**Segunda parte**; 4:10]

Ato V, Cena final

“*Saem todos.*” (Shakespeare, 2022, p. 204).

Enquanto, de forma encantatória, os espíritos-musicistas da ilha executam o tema instrumental *Ariel e Próspero - Passos finais*, com o diálogo entre Próspero e Ariel, a

primeira cena do quinto e último Ato tem início. O *serviçal dos ares*, a pedido de seu mestre, deixa o palco por um instante, mas retorna rapidamente trazendo consigo Alonso, Gonzalo, Sebastião, Antônio e Adriano – todos enfeitiçados. A música cessa.

Próspero versa sobre cada um dos nobres ali presentes e, ao final do seu discurso, desfaz-se de seu manto e de seu livro (objetos que lhe davam poder) para que o espírito Ariel vista-lhe com as vestes de Duque de Milão. A música retorna, crescendo em intensidade, até que, conduzidos e controlados pelo *magô* prestes a renunciar à sua magia, os espíritos-musicistas silenciam subitamente. No instante em que a música cessa (pela segunda vez), Próspero apresenta-se como o legítimo duque (*o injustiçado, o destronado*) enquanto, diante dele, os nobres despertam do feitiço, aturdidos e confusos.²⁶²

Após o diálogo entre tais personagens há uma breve transição de cena, revelando, apaixonados, os jovens Miranda e Ferdinando. Aqui, além de um *blackout* seguido por uma mudança de luz, há uma curta variação, tocada ao piano, do tema de amor do casal²⁶³. Próspero, Alonso, Gonzalo, Sebastião, Antônio e Adriano juntam-se a eles, consagrando o seu amor. Ariel retorna à cena trazendo consigo o Comandante, o Contramestre e, em seguida, a mando de Próspero, Calibã, Estéfano e Trínculo, compelindo-os e libertando-os do encanto. O momento final da trama se dá quando, lentamente, todas as personagens deixam o palco.

Para o desfecho do espetáculo, focalizando as interações cênico-musicais, o diretor Vinícius Albricker sugere:

Podemos fazer uma longa introdução climática, talvez com uma melodia em tempo livre ou *rubato*. Precisamos de uma atmosfera eloquente e *chapante*, como se a ilha estivesse começando a flutuar no ar e portais mágicos se abrissem nos mares e nos céus. Então, apenas Próspero volta ao palco, para o texto do Epílogo. A música cresce e fica *a tempo*; Próspero fala ao microfone, direcionando-se para a plateia, olhando nos olhos dos espectadores. Deve dar algumas pausas no texto, aproveitando alguns pontos finais, para deixar a música fazer a ilha decolar. Ao final da fala, um longo *blackout*, enquanto a música se sustenta viva e chega ao seu ápice: a ilha está voando! (Albricker, 2024a, p. 8-9)

²⁶² Em seu depoimento – enviado por *e-mail* no dia 14 de outubro de 2024 –, Lucas Dantas (ator que interpretou Próspero em nossa montagem de *A Tempestade*) recorda: “Nessa cena, esse feitiço também era lançado através da música. Eu começava a magia com a movimentação dos meus braços e mãos, e a banda acompanhava esse meu movimento. [...] Eu, como ator, não tinha momentos marcados, mas, na cena, Próspero tinha esse controle sobre a banda e a música. Quando eu completava o feitiço para acordá-los, a música parava a partir de um movimento brusco que eu fazia. Essas relações só foram possíveis graças à presença da banda e das composições; tudo eu criei a partir delas.” (Dantas, 2024)

²⁶³ A música *Miranda e Ferdinando* (com suas variações *Blues* e *Piano solo*) não foi analisada neste trabalho. As partituras completas, entretanto, podem ser examinadas no Apêndice C.

Um dos primeiros experimentos musicais que compus (e que, à época, chamei de *Tema C*) serviu-me como material para desenvolver, meses depois, o *Tema Final* (*Dai-me agora a liberdade*). A música que encerra *A Tempestade* – repleta de elementos, timbres, intervalos, motivos, frases, progressões harmônicas e melódicas que fazem referência aos demais temas compostos para o espetáculo – começa com um *extenso* acorde de sete sons, ao sintetizador, construído, pouco a pouco, pela superposição de seis quintas justas (Figura 68). Enquanto plateia, atores e instrumentistas são, calmamente, tomados pelo etéreo som gerado pelo acorde introdutório (que tem, aqui, a função de *promenade*²⁶⁴), sem pressa, os atores-cantores Jude e Isabela (ainda como Contramestre e Comandante) retornam aos seus microfones (destinados aos cantores da banda) a fim de reassumirem o seu papel de espíritos-musicistas.



Figura 68: Acorde que introduz o *Tema Final* (*Dai-me agora a liberdade*); composto para o espetáculo *A Tempestade* (2024). Elaboração do autor, 2024

Baseando-me nas ações cênicas e musicais em interlocução com a *Dramaturgia sonora* escrita por Albricker, com efeito, a fim de explicitar de forma prática e sintética a análise acerca da obra musical em questão, apresentarei um *esquema* sobre o qual o *Tema Final* foi estruturado (Quadro 13). Em seguida, excertos da partitura musical²⁶⁵ e o já utilizado quadro com orientações para uma performance interativa, viva e polifônica (compartilhadas com os estudantes de Música e Teatro da UNIRIO ao longo do processo; Quadro 14) serão observados.

²⁶⁴ Do francês, *passeio*. Com o acorde introdutório do *Tema Final*, proponho um paralelo com a Arquitetura, na qual “o conceito de *promenade* deve ser entendido como um percurso, uma rota que promove uma *experiência* no espaço, em especial, as visuais, oferecidas pelo caminhar. A experiência multissensorial que envolve diversos elementos que compõe a forma e o espaço, impacta o usuário durante seu percurso pelos espaços, desde a aproximação, acesso e trajetória pelos ambientes.” (Alves; Tagliari, 2023, p. 3, grifos nossos); “[...] como se a ilha estivesse começando a flutuar no ar e portais mágicos se abrissem nos mares e nos céus [...]” (Albricker, 2024a, p. 8)

²⁶⁵ A partitura completa encontra-se no Apêndice C desta tese.

Tema Final (Dai-me agora a liberdade) – Diogo Rebel (2024)		
Seções	Ações cênicas e musicais	Dramaturgia sonora e musical
-	<ul style="list-style-type: none"> • Acorde introdutório (<i>synth</i>) – função de <i>promedade</i>. • Personagens saem de cena deixando, no palco, apenas os espíritos-musicistas. • Atores que fazem o Contramestre e o Comandante reassumem os papéis de cantores. 	<p><i>Longa introdução climática, com melodias em tempo livre, rubato.</i></p> <p>(2'50" de música).</p>
A	<ul style="list-style-type: none"> • Coro com sintetizador (timbre de órgão) dobrando as vozes; • Efeito a cappella; • Modo lídio predominante. 	
B	<ul style="list-style-type: none"> • Coro com sintetizador continua; • Entram as duas guitarras, contrabaixo e bateria (com efeitos); 	
C	<ul style="list-style-type: none"> • Funciona como uma ponte, “introdução” ao texto do Epílogo; • É tocado no retorno de Próspero ao palco, sozinho, dirigindo-se ao microfone; • Em compassos 7/8 (alternados por compassos 4/4, para repouso das frases), as vozes dos cantores dão lugar às linhas de guitarra e contrabaixo; • No final da seção, o <i>synth</i> retorna (agora dobrando guitarras e contrabaixo). 	<p><i>Próspero volta ao palco; a ilha começa a flutuar no ar, portais mágicos começam a se abrir nos mares e nos céus.</i></p> <p>(0'30" de música).</p>
D	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Base</i> para Próspero falar o texto do Epílogo; • Compasso 4/4, pouco movimento harmônico (e praticamente nenhuma intervenção melódica) para que Próspero “seja acompanhado” pelo som que produzem os espíritos da ilha. 	<p><i>Texto final da peça; Próspero diante do público. A música cresce e fica a tempo; Próspero fala ao microfone olhando nos olhos dos espectadores.</i></p> <p>(1'10" de música)</p>
E	<ul style="list-style-type: none"> • Parte final; • Solos de guitarras; • Seção musical, sem texto. 	<p><i>(Blackout)</i></p> <p><i>Final da fala de Próspero; a música cresce e se sustenta viva, chegando ao seu ápice:</i></p>

		<p><i>a ilha está voando!</i></p> <p>(1'05" de música)</p>
--	--	--

Quadro 13: Esquema para o *Tema Final (Dai-me agora a liberdade)*.
Elaboração do autor, 2024.

A Tempestade
Ato V, Cena final

Tema Final

(Dai-me agora a liberdade)

Diogo Rebel
Rio, 2024

* Molto lento $\text{♩} = 30$

Synth Pad

p — *mp*

* Acorde que antecede a entrada do coro + synth

A Lento $\text{♩} = 50$ Tempo rubato

Coro

ÓRGÃO (*dobrando as vozes*)

Synth

Figura 69: Rebel, Diogo. *Tema Final (Dai-me agora a liberdade)* (Seção A [excerto], p. 1, 2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

B

Coro

Synth

Guit.

Bai.

Bat. *Bateria livre (feitas)*

rallentando

Figura 70: Rebel, Diogo. *Tema Final (Dai-me agora a liberdade)* (Seção B, p. 2, 2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

C Um pouco mais movido $\text{♩} = 220$ ($\text{♩} = 110$)

Figura 71: Rebel, Diogo. *Tema Final (Dai-me agora a liberdade)* (Seção C, p. 2-3, 2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

D **EPÍLOGO - Próspero** 3X

PIANO + ÓRGÃO 3X

guit. clean 3X

bateria livre (levada pop) 3X

Figura 72: Rebel, Diogo. *Tema Final (Dai-me agora a liberdade)* (Seção D [excerto], p. 3-4, 2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

E

Synth

Guit.

Bai.

Figura 73: Rebel, Diogo. *Tema Final (Dai-me agora a liberdade)* (Seção E [excerto], p. 5, 2024).
Composta para o espetáculo *A Tempestade* (2024)

Quanto às interações aqui observadas, transcrevo um trecho do depoimento enviado por Lucas Dantas (ator que interpretou Próspero em nossa montagem de *A Tempestade*) acerca do texto presente no *Tema Final*:

No Epílogo da peça, o texto de Próspero é acompanhado por uma outra composição, que é uma junção, se não me engano, de todas as músicas da peça. Durante toda a peça, eu controlava os músicos; ou seja, quando precisava falar, eu fazia um gesto ou falava de uma forma diferenciada para eles diminuírem a intensidade, permitindo que eu dissesse meu texto. Na cena, era como se Próspero controlasse a banda com sua magia. Entretanto, na *cena final*, Próspero já não tinha mais magia, pois abdicou dela. É o único momento na peça em que o ator não comanda a música; a música o comanda. Em termos técnicos, a banda já tinha uma composição própria que não mudava com as ordens do ator (isso acontecia durante toda a peça, a partir de deixas pré-estabelecidas), mas, nessa cena, a música não tinha nenhuma intervenção. Eu precisava falar no tempo certo da música, que foi preparada para ter esse momento. Então, é uma transformação linda, porque o personagem, que durante toda a peça controlou a música e a ilha, agora era controlado por ela. O ator, eu, já não comandava. Próspero perdeu a magia, mas ela ainda existe e é independente dele; é ele quem fica dependente dela para *dar* o Epílogo. (Dantas, 2024)

Com tradicionais e despreziosos encadeamentos de acordes triádicos e condução rítmica pulsante em um compasso quaternário simples, nas seções D (como base para o texto do Epílogo; Figura 72) e E (com solos e duetos de guitarras; Figura 73) busquei, como em um *show de rock*, uma sonoridade *solar, iluminada* para o momento de finalização do espetáculo; pouco antes da música chegar ao fim – quando Próspero conclui o seu monólogo (Epílogo)²⁶⁶ – os atores retornam ao palco, posicionando-se em semicírculo por trás da banda, para, juntos, receberem os aplausos da plateia.

²⁶⁶ Como mencionado anteriormente, muitos críticos e estudiosos consideram *A Tempestade* a última obra escrita por William Shakespeare. Isso deve-se, sobretudo, ao texto final, ao Epílogo, em que Próspero, a personagem principal, dirige-se ao público despedindo-se de suas *atividades*. O referido monólogo é uma fonte fértil para interpretações. Segundo José Francisco Botelho, jornalista, escritor e tradutor do texto que utilizamos em nossa montagem, “[...] há quem o leia como uma *alegoria pessoal* e o *adeus de Shakespeare aos palcos* [...] Certos ecos religiosos específicos, especialmente o uso do termo *indulgence* – indulgência –, levaram alguns críticos a ver nessa passagem uma evidência de que Shakespeare fosse católico [...] Por outro lado, alguns detratores [...] renegam a ideia de que Shakespeare haja de fato escrito essas linhas [...] Há poucos epílogos nas peças de Shakespeare, e o d’*A Tempestade* tem características peculiares [...] N’*A Tempestade*, tanto o leitor quanto o espectador são levados a se indagar: quem está falando é Próspero ou o ator por trás de Próspero? [...] Para [Frank] Kermode, o Epílogo estabelece um jogo entre duas imagens: o mago que renunciou à magia e o ator que deixou seu papel. É possível ler esses versos como um adeus de Shakespeare, um adeus de Próspero, ou um adeus do ator que vai deixar o palco, para em breve encarnar o personagem novamente. (Botelho [Notas para Epílogo] in Shakespeare, 2022, p. 272-273

Tema Final (Dai-me agora a liberdade) (Orientações para uma performance interativa, viva e polifônica)	
<ul style="list-style-type: none"> • Atenção à Seção D (Epílogo; p. 205-206): A primeira progressão de acordes (começando em D) é tocada <u>3 vezes</u>. A segunda (começando em Bm), <u>2 vezes</u> (com casa 1 e casa 2). • Ainda sobre a Seção D: Base, “fundo musical”, sem solos, frases, convenções etc. O protagonismo, aqui, é do texto falado por Próspero! É preciso tocar com energia, mas de forma <i>subterrânea</i>. 	
Diogo (teclados e <i>synth</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • Ao final do Ato V, para introduzir o <i>tema Dai-me agora a liberdade</i>, acorde inicial: Tocado [com teclado Roland XP 80 (timbre PRC 069 Dreamesque)] de forma arpejada, muito lentamente (Jude e Isa, que estarão em cena, precisarão de tempo para alcançarem os microfones). • Seções A e B: Acompanhamento (dobra) do coro a quatro vezes. Usar teclado Nord Electro (timbre A:34 Vocalise Pad). • Seção C: Órgão (pequeno trecho) [Nord Electro (timbre A:33 Principal Pipes)]. • Seções D e E: Piano acústico + Órgão, durante e após o Epílogo [Nord Electro (timbres A:11 White Grand + A:33 Principal Pipes)].
Dedé e Igor (guitarras)	<ul style="list-style-type: none"> • Seções B e C: Timbres semelhantes (<i>drive...</i>). • Seção C: atenção ao ritmo das notas escritas e às estruturas métricas alternadas (7/8 - 4/4); a precisão, aqui, é muito importante. • Seção D: Guitarras com timbre <i>clean</i> durante todo o Epílogo. Pouco movimento. • Seção E: Após o Epílogo, voltam com os timbres das seções B e C (<i>drive...</i>). • Compassos finais (pág. 7 da partitura; do acorde de Gm em diante): André faz o solo, Igor faz a base (com uma leve distorção).
Jude Isa, Bruno e Léo (vozes)	<ul style="list-style-type: none"> • Seções A e B: Voz suave, como coro (e não como solistas); atenção à respiração, às frases musicais. • Seção B: Atenção à entrada da guitarra 1, em anacruse (com a qual Jude dobra a melodia) e guitarra 2, no início da seção (com a qual Isa dobra). • Após o silêncio durante as seções C, D e E, as vozes atacam o último acorde da música (Ré maior), com toda a banda, para terminar o espetáculo.
Léo e Zé (contrabaixo e bateria)	<ul style="list-style-type: none"> • Contrabaixo na seção C: atenção ao ritmo das notas escritas e às estruturas métricas alternadas (7/8 - 4/4); a precisão, aqui, é muito importante. • Seção D: levada pop, livre, para contrabaixo e bateria. • Atenção à dinâmica: o texto do Epílogo dito por Próspero deve ser priorizado. • Cresce, gradativamente, a partir da seção E, com o fim do Epílogo e o início do solo de guitarra, até o final da música.

Quadro 14: Orientações para uma performance interativa. *Tema Final* /
Cena final, Ato V. Elaboração do autor, 2024

→ O link (e o QR code) para acessar o registro, em vídeo, da Cena final do quinto Ato encontra-se na página 247 desta tese [Segunda parte; 38:05 / 57:58]

A Tempestade: um espetáculo

[...] na montagem – como o nome já revela –, os artistas criadores precisam partir da individualização das vozes, da identificação dos múltiplos fios discursivos, para que se possa conduzir o seu entrelaçamento e criar uma trama que produza o sentido que se deseja; o espectador, por sua vez, tem acesso à trama polifônica já formada, à manifestação da simultaneidade; não é função do espectador identificar as vozes singularmente, mas, pelo contrário, viver a experiência da impossibilidade de perceber que uma matéria-prima tenha sido mais responsável que as outras na produção do sentido que se criou. (Maletta, 2016, p. 60)

Ao ressaltar a diferença entre o processo de montagem (*criação*) de um espetáculo e o produto (*fruição*) ao qual o espectador assiste, Ernani Maletta afirma que a essência do Teatro reside no entrelaçamento e interdependência das diversas manifestações expressivas e suas respectivas matérias-primas protagonistas. Ao apreciar uma performance teatral, portanto, o público depara-se com o que emerge da *combinação* desses elementos – o que, como já mencionei, torna impossível compreender a arte da cena apenas por meio de um único aspecto isoladamente.

Ao longo de, aproximadamente, seis meses, Vinícius Albricker, Marcus Fritsch e eu – em uma parceria, para mim, estimulante e enriquecedora – trabalhamos com os estudante das Escolas de Música e Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro no que materializar-se-ia em meu produto artístico final de doutorado: o espetáculo *A Tempestade: uma peça-show*.

Buscando uma integração *viva* entre músicos e atores – além de iluminadores, cenógrafos, figurinistas e demais colaboradores e parceiros, estudantes e professores, da referida universidade –, entre os meses de janeiro e julho de 2024 dedicamo-nos quase exclusivamente ao projeto que visava reunir as duas Escolas do Centro de Letras e Artes da UNIRIO em um projeto colaborativo e audacioso. Enquanto Vinícius e eu compúnhamos e ensaiávamos com os cantores e instrumentistas os temas musicais que constituiriam a trilha sonora da inédita montagem, Vinícius e Marcus ensaiavam os atores adaptando, dramaturgicamente, o texto da conhecida trama.

Como de costume em produções envolvendo uma grande quantidade de artistas-criadores, era de se esperar que o decurso não transcorreria sem percalços. Entretanto, as dificuldades encontradas, os obstáculos e contratempos serviram-nos de estímulo à observação, reflexão, pesquisa, análise, desenvolvimento de ações e busca de soluções.

Por exemplo, a já mencionada saída, com pouco menos de um mês para nossa estreia, de um dos estudantes de Música *obrigou-me* a estudar – como instrumentista e, de certa forma, como ator (considerando o fato de que atuaria, durante todo o espetáculo, não apenas como mais um músico da banda, mas como mais um *espírito* da mítica ilha) – profunda e sistematicamente todas as músicas e intervenções sonoras do espetáculo; aqui, refiro-me não apenas às passagens complexas, mudanças de timbres entre teclados e sintetizadores e outras questões inerentes à performance musical, mas às marcações cênicas, às deixas, entradas e saídas, gestos e ações realizados pelos atores enquanto personagens. Com isso, além de dirigir os artistas-estudantes ao longo dos ensaios semanais, passei a dirigi-los e contracenar com eles no palco, durante cada récita.

Penso que a saída repentina de um músico importante – o que nos deixou aflitos e bastante preocupados, à época – teve como consequência a entrada de outro, que, tocando, regendo, conduzindo de perto, *olhos nos olhos*, procurou demonstrar e transmitir aos jovens cantores e instrumentistas (alguns deles em sua primeira experiência no Teatro), segurança e tranquilidade ao longo de um espetáculo multissensorial com três horas de duração²⁶⁷. Cabe, portanto, recapitular o que, acerca das conexões, relações, troca e sintonia entre artistas, o espaço em que atuam e o momento da performance, defende Álvaro Lages (2022, n.p, citado no capítulo 4 desta tese).

Para o ator, palhaço, músico e professor, a primeira forma de conexão deve ocorrer internamente, onde o indivíduo estabelece um vínculo *consigo mesmo*. Posteriormente, em um estágio subsequente, é necessário voltar-se para o que podemos denominar como o espaço relacional, uma dimensão invisível que não pertence nem a ele nem ao outro, mas a *ambos*. Finalmente, alcança-se a conexão com o *sistema*, a *situação*, o *espaço*: a conexão entre o indivíduo e o momento.

Com o intuito de experimentar as mais diversas possibilidades relacionais, em *A Tempestade: uma peça-show* buscamos, como um dos conceitos principais para uma atuação viva, a *reação*. Ao entrarem em cena, atores e músicos, ao invés de aludir a aspectos *interiores* (como *sentimentos* e *emoções*, que se presumem ser evocados por determinada passagem dramática ou musical), deveriam reagir às ações e imagens *exteriores* (sejam elas reais ou imaginárias, concretas ou abstratas); para os atores, por exemplo, a música e as ações realizadas pelos cantores e instrumentistas consistiam em seus principais *alvos*, interferindo diretamente em sua performance – a partir do momento

²⁶⁷ Decidimos, pouco antes da estreia, que, ao final da segunda cena do terceiro ato, faríamos um intervalo de 15 minutos.

em que se relacionam com elas, tomando-as como alvos, os artistas da cena são imediatamente influenciados, transformados, e, conseqüentemente, reagem às suas ações. A esse respeito, Ícaro Galvão (ator que interpretou o escravo Calibã em nossa versão da obra shakespeariana aqui discutida) comenta:

Como o personagem Calibã tem uma conexão muito profunda com a ilha, como se ela regesse todo o universo desse ser, tudo o que ele conhece e desconhece na vida, estar em conexão com o que estava sendo tocado pela banda [espíritos-musicistas aprisionados na ilha] completava o meu personagem e, portanto, completava aquilo que eu buscava na minha atuação. Os músicos como espíritos complementavam meu trabalho não apenas com a música, mas com a presença constante de suas figuras em cena: eram pessoas para se contracenar, faziam parte do jogo cênico ativamente e desempenhavam até mesmo o papel de cenário da peça, visto que estavam presentes no palco desde o momento que a cortina se abria até seu fechamento. (Galvão, 2024)

Durante os ensaios com os estudantes da Escola de Teatro da UNIRIO, contando, sempre, com a colaboração de Marcus Fritsch e, em alguns momentos, da diretora de movimento Marina Magalhães, Vinícius Albricker manteve-se atento a esses aspectos. Da mesma forma, nos ensaios em que dirigimos os estudantes de Música do IVL, a atenção voltada às ações e imagens exteriores foi constante, uma vez que influenciariam diretamente a performance desses artistas em formação. A propósito, ao revisitar a cronologia do processo de criação e montagem do espetáculo em questão, lembro-me que acrescentei às partituras, posteriormente, alguns comentários, apontamentos e notas acerca das ações cênicas, deixas e imagens; o que evidencia que muitas das decisões cênicas foram orientadas pela música composta *previamente*, e não *após a cena pronta* – uma abordagem pouco comum em produções teatrais.

Dessa maneira, tornou-se possível equiparar os discursos do som e da palavra, evitando o *lugar-comum* – do qual procuramos nos distanciar –, em que a música está a serviço do texto, estando subordinada a ele, como se a razão de sua existência em espetáculos de Teatro consistisse em sublinhar, sustentar e/ou enfatizar as falas e ações das personagens, ou, ainda, estabelecer caricatas e usuais atmosferas ambientais. Em *A Tempestade: uma peça-show*, a música, o som e os efeitos sonoro-musicais representaram, na maioria das vezes, os elementos deflagradores na criação das cenas.

A trama de *A Tempestade*, de William Shakespeare, explora temas como traição, abandono, sobrevivência, resiliência, poder e vingança. Náufragos em uma enigmática e remota ilha, as personagens travam diálogos permeados por mistérios existenciais e expressões que obscurecem os limites entre o tangível e o etéreo, o sensível e o indizível, o perceptível e o inefável.

Com base nas relações vivas e influências mútuas, ao perceber como as ações cênicas influenciam as reações musicais e, por sua vez, como a música impacta a performance cênica, buscamos, com a nossa versão da referida obra, investigar e registrar as interações entre Música e Teatro em uma linguagem artística experimental, com ênfase na capacidade imaginativa e no trabalho colaborativo entre artistas em formação, estudantes universitários.

A estética sonora e musical do espetáculo – que contou com temas vocais e instrumentais autorais e inéditos, executados ao vivo – não se baseou nos preceitos tradicionais do chamado *Teatro Musical* (*Broadway* e afins), tampouco da *ópera*, em suas mais diversas formas expressivas; ao contrário, novas conexões interdisciplinares entre os discursos teatral e musical, em busca de uma polifonia que integra e articula a força da palavra e da ação cênica com a intensidade e o impacto sonoro de um show musical foram observadas.

A fim de examinar tais interações, ao utilizar trechos de partituras, esquemas e quadros analítico-descritivos, com os quais apresentei algumas de minhas proposições e estratégias composicionais para uma performance cênico-musical viva, foram considerados nove dos vinte e quatro temas musicais compostos especialmente para essa montagem.

Como *Pesquisa*, a iniciativa, além da presente tese de doutorado, fez parte do projeto *Estúdio Fisções: princípios e práticas para a atuação cênica viva*, abrigado no grupo de pesquisa *LEV - Laboratório de Estudos Vocais, Cênicos e Musicais*, sediado na UNIRIO e certificado no CNPq. Como *Ensino*, integrou quatro disciplinas de graduação da Escola de Teatro da UNIRIO (*Laboratório de Encenação, Caracterização, Prática de Cena e Ateliê de Caracterização*) e uma disciplina da graduação ofertada pelo Instituto Villa-Lobos da mesma universidade (*Prática de Conjunto*). Como *Extensão*, a partir da célebre obra de William Shakespeare, envolveu alunos e professores da supracitada universidade, com récitas gratuitas abertas não apenas à comunidade acadêmica mas ao público externo em geral, permitindo, com tais ações, a troca, o compartilhamento e a continuidade da pesquisa e do ensino em sala de aula.

* * *

Acreditando que, em uma performance artística, o público estará focado em apreciar a integração entre movimentos, sons, textos, imagens etc., procuramos, com o espetáculo *A Tempestade: uma peça-show*, despertar em cada músico e ator em formação a consciência de que, para se tornar um artista *multiperceptivo*, deve, sim, dominar o próprio desempenho, mas, acima de tudo, estar *em sintonia* com seus parceiros de cena e com as circunstâncias do momento. No palco, atores e músicos precisam estabelecer uma conexão fluida com seus colegas, sincronizando-se com seus movimentos, gestos e ações, além de interagir com elementos do cenário, com a iluminação, marcações, objetos cênicos, figurinos e demais elementos que compõem a performance.

Acredito que, com a produção e montagem de *A Tempestade* – um projeto universitário de caráter multimodal, integrando as Escolas de Teatro e Música da UNIRIO –, tenhamos contribuído verdadeiramente para a formação desses jovens artistas. Que as músicas compostas, os procedimentos adotados em cada ensaio, as questões postas, as discussões e reflexões acerca do projeto no qual estávamos inseridos, os contrastes e interações entre ações e gestos cênicos, musicais, poéticos e visuais, além do contato íntimo e pessoal com tão importante obra da dramaturgia universal, tenham, de fato, tocado cada agente, estudante ou professor, responsável pela realização desse ousado projeto.

 Para assistir ao espetáculo *A Tempestade: uma peça-show* na íntegra:

Primeira parte: <https://youtu.be/V-BThZ-kVLA?si=bhOKrkOc7Ffc-6N4>



Segunda parte: <https://youtu.be/4R8M7JCCNIM?si=Y0U6EpwuKTVVrnbQ>



🎬 Para assistir ao episódio da série *Teatro no Campus*²⁶⁸, produzida pelo Núcleo de Imagem e Som (NIS) da UNIRIO, sobre a nossa montagem:

<https://youtu.be/UYd-gK-9HRo?si=htBmcGX-32cLxM5Y>



Figura 74: Cartaz utilizado para divulgar o espetáculo *A Tempestade: uma peça-show*
Elaboração Mari Eithel (2024)

²⁶⁸ Produzida pelo NIS, a série *Teatro no Campus* exibe programas dedicados às práticas de montagem de teatro, com participação de alunos dos projetos de extensão e pesquisa.

- CONSIDERAÇÕES FINAIS -

Com esta tese de doutorado – de viés autoetnográfico, fruto de uma pesquisa artística – tive como objetivo central examinar e documentar os processos criativos que permeiam minha produção artística há alguns anos. Expressando-me de maneira íntima e pessoal (com um texto mais *arejado* e, por vezes, livre de alguns cacoetes acadêmicos), observando a pluralidade imanente à interlocução entre diversos discursos expressivos, ao longo dos cinco capítulos que compõem este trabalho procurei demonstrar como penso a dramaturgia do ponto de vista do compositor, arranjador, criador de canções e de eventos sonoro-musicais ao ocupar-se de projetos em que Música e Teatro se entrelaçam e complementam-se.

Ponderando sobre as ações que tenho desenvolvido, há alguns anos, à frente de grupos musicais e companhias teatrais, após tecer breves comentários acerca das diversas nomenclaturas, termos usuais e/ou categorias de obras cênico-musicais, procurei contextualizar minha prática artística ao discutir as ações do que considero um artista *multiperceptivo*, bem como a fundamental colaboração desse agente para a criação e realização de um espetáculo multissensorial.

Ao observar, como músico e compositor, os discursos que extrapolam o campo sonoro, dialogando com a *palavra*, a *imagem* e o *movimento*, e, ainda, entendendo que as características inerentes ao *multi-performer* têm-se manifestado em meu ofício inventivo, os princípios e práticas do multiartista Ernani Maletta – importante referencial teórico (e prático) para esta tese – para uma *atuação polifônica* no Teatro foram investigados.

As interrelações entre Música e Teatro tendo, então, como objetos de estudo dois relevantes projetos empreendidos na cidade de Nova Friburgo, no interior do estado do Rio de Janeiro, foram analisadas. Com *O Grande Circo Místico*, discuti algumas de minhas propostas cênicas, expressivas, de atuação e performance ao conduzir os estudantes do curso de Licenciatura em Música da Universidade Candido Mendes. Tal iniciativa, além de proporcionar a essa universidade a oportunidade de estabelecer, por meio da arte, uma comunicação direta com a população da cidade de Nova Friburgo, paralelamente, para os estudantes da graduação em Música, representou uma experiência

memorável ao possibilitar o contato com uma das mais significativas e icônicas obras do cancionário popular brasileiro.

Com *Sonho de uma noite de verão*, à frente dos atores da Companhia Arteira, priorizei ações musicais, estratégias e exercícios rítmicos, de emissão vocal, afinação, harmonia, improvisação, percepção e apreciação musical em interação com os conceitos estéticos que circundaram a referida montagem, o texto e as proposições dramáticas. Com a direção musical desse espetáculo – que contou com músicas autorais, cantadas em *quenya* pelos próprios atores em cena –, procurei agregar um significativo valor criativo, salientando o desenvolvimento e aprimoramento das habilidades musicais dos integrantes da Companhia e promovendo, com isso, um crescimento artístico coletivo.

Focalizando, ainda, as interfaces entre Música e Teatro, após relatar as experiências que vivi ao longo do estágio docente realizado na UNIRIO, observando e colaborando com Vinícius Albricker em sua disciplina *Práticas Musicais em Espaços Cênicos*, ministrada aos discentes da Escola de Teatro da referida universidade, descrevi como, sob a direção desse professor e de Marcus Fritsch, concebi e compus alguns dos temas sonoro-musicais para um espetáculo inovador, diferente de tudo o que já havia realizado antes. Com a inédita montagem de *A Tempestade* (considerada, por alguns, uma *peça teatral musicada*, por outros um *show musical dramatizado*) experimentei um tipo de interlocução Música-Teatro na qual, evidenciando, sobretudo, as conexões, variações, contrastes, ações e reações vivas, a performance teatral valeria-se absolutamente da atuação musical e vice-versa; em nossa versão da célebre peça escrita por William Shakespeare, texto, música, gestos, imagens e sons influenciam-se e inter-relacionam-se mutuamente, reagindo de forma interativa, viva e polifônica.

* * *

De modo a ressaltar a face dramática do compositor e seus processos criativos nos diversos contextos estéticos e estilísticos, bem como as múltiplas possibilidades que a interação entre Música e Teatro podem lograr, procurei, com esta *pesquisa através das artes*, dividir com o leitor algumas de minhas estratégias, propostas e procedimentos ao lidar com artistas em formação.

Espero que este trabalho possa contribuir para pesquisas futuras no campo da composição musical e suas interfaces com a criação cênica.

* * *

REFERÊNCIAS

ALBRICKER, Vinícius. *Dramaturgia sonora e musical da peça-show A Tempestade* [Manuscrito do autor]. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2024a.

_____. *Plano de Curso: PMEC (Práticas Musicais em Espaços Cênicos)*. Semestre: 2022/2. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2022a.

_____. [Sobre a disciplina PMEC nos cursos de Teatro da UNIRIO]. Depoimento informal. 14 dez. 2022b. Informação verbal.

_____. [Sobre A Tempestade]. *WhatsApp*. 26 set. 2023a. 14:09. 8 mensagens de texto.

_____. [Sobre A Tempestade]. *WhatsApp*. 12 out. 2023b. 18:34. 2 mensagens de texto.

_____. [Sobre Ordens de Próspero - Variação]. Destinatário: Diogo Rebel. Rio de Janeiro: 14 out. 2024b. Mensagem eletrônica (e-mail).

_____. *Variações rítmicas vivas na atuação cênica*. Belo Horizonte, MG, 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2019.

ALBRICKER, Vinícius; FRITSCH, Marcus. *Plano de Curso: Laboratório de Encenação I*. Semestre: 2023/2. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2023.

_____. *Projeto de Pesquisa: Estúdio Fisções: princípios e práticas para a atuação cênica viva*. Grupo de Pesquisa: Laboratório de Estudos Vocais, Cênicos e Musicais (LEV). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020.

ÁLVARES, Aline Bouvié. *Experiência poética e processo de criação em metacanções de Chico Buarque de Hollanda*. Passo Fundo, RS, 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, 2018.

ALVES, Thaila Moraes; TAGLIARI, Ana. *A Promenade Architecturale em três museus desenhados por Le Corbusier*. In: Anais do 11º Seminário Internacional PROJETAR: Projetar para quem? Projetar para quê? Projetar como?. João Pessoa (PB), Espaço

Cultural José Lins do Rego, 2023. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/projetar2023/654980-a-promenade-architecturale-em-tres-museus-desenhados-por-le-corbusier/>>. Acesso em: 18 set 2024.

AMARAL, Heloisa; SANTOS, João Carlos; VIANNA, Alieksey; SOARES, Carlos Eduardo; COBUSSEN, Marcel. *Artistic Research: The difference that makes a difference*. DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, [S. l.], v. 26, n° 1, p. 74-91, 2023. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/12604/11595>>. Acesso em: 9 jun. 2023.

ARAÚJO, Silvia. [Montagem do espetáculo *Sonho de uma noite de verão pela Companhia Arteira*]. Depoimento informal. 28 mar. 2023. Informação verbal.

ARRUDA, Manasses Morais de; NAVEDA, Luiz. *Groove e contrabaixo elétrico: um experimento sobre linhas de acompanhamento no samba afro-brasileiro*. Per Musi, Belo Horizonte, v. 25, 2024. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/51396/44188>>. Acesso em: 28 set. 2024.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O ator compositor de Matteo Bonfitto*. Revista USP, Sala Preta, v. 5, p. 243-248, 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57284/60266/72686>>. Acesso em: 14 dez. 2023.

BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. *Elogio ao teatro*. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

BAKER, Steven Scott. *Neo-Riemannian Transformations And Prolongational Structures In Wagner's Parsifal*. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Florida State University, School of Music. Florida, 2003. Disponível em: <<https://repository.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A169201>>. Acesso em 2 set. 2024.

BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. *A pesquisa situada e a autoetnografia performativa: apaziguando o conflito das faculdades*. Anais do Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical. Goiânia: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003034594.pdf>> Acesso em: 26 jul. 2023.

BALLASCAST: *Palestra corporativa – Episódio 289, parte 2*. [Locução de]: Marcio Ballas e Álvaro Lages [S.l.]: Spotify, 12 dez. 2022. Podcast. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/episode/5yKUI0vZ8CUvyVD60HExl2?si=FLIErxkTQc2IHxqEZ7JwZg>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Trad. Luiz Otávio Burnier, Carlos R. Simioni, Ricardo Puccetti, Hitoshi Nomura, Márcia Strazzacappa, Waleska Silverberg. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BARCELLOS, Raphael Dias. *O épico e o feérico na gesta francesa Huon de Bordeaux*. Belo Horizonte, MG, 2012. Dissertação (Mestrado em Letras-Literatura, História e Memória Cultural) – Faculdade de Letras, UFMG, 2012.

BEAUMONT, Jeanne-Marie Le Prince de. *A Bela e a Fera*. In: *A Bela e a Fera ao redor do globo*. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2013.

BECHER, Tanja. *Artistic Research: Context, Perspectives & A Definition*. University of Vienna, 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/34400220/Artistic_Research_Context_Perspectives_and_A_Definition>. Acesso em: 11 jun. 2023.

BELL, Quentin. *Virginia Woolf: a biography*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

BENTO, Sérgio. In: *Identidade e diferença na canção latino-americana*. Júlio César Suzuki, Valterlei Borges de Araújo (organizadores). São Paulo: FFLCH/USP, p.180. 2019.

BEZERRA, Rafael Soares. *A Invenção da Poesia: a criação de uma obra cênico-musical*. 2022. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

BISCARO, Barbara; BRESOLIN, Fernando da Costa. *Um violino eloquente: gesto e gestus do violino na cena*. DAPesquisa, Florianópolis, v.10, n.13, p.146-155, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/4721/4372>>. Acesso em: 24 abr. 2023.

BLOGGER. Companhia Arteira, 2012. Página *Primeira Estrela* (2015). Disponível em: <<http://ciaarteiranf.blogspot.com/p/a-primeira-estrela.html>>. Acesso em: 30 mar. 2023.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo - de Stanislávski a Barba*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOR, Joep. *The Raga Guide: A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Monmouth, Illinois: Wyastone Estate Ltd., 2002.

BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.

_____. *The Debate on Research in the Arts*. Sensuous Knowledge series 0.2. Bergen: Bergen National Academy of the Arts, 2007.

BOYCE, Charles. *Shakespeare A to Z: the essential reference to his plays, his poems, his live and times, and more*. Routledge Press, 1990.

BRADY, Hannah. *The Fantasy of the Real: J. R. R. Tolkien, Modernism, and Postmodernism*. English Seminar Capstone Research Papers, vol. 7, 2011.

BRAGAGNOLO, Bibiana; SANCHEZ, Leonardo Pellegrim; SANTANA, Ana Caroline Rodrigues; SANTOS, Lívia Mariana dos. *Pesquisa artística no Brasil: um mapeamento*. In.: Pesquisa em Arte, Mídia e Tecnologias: textos selecionados. Rio Branco: Stricto Sensu Editora, p. 51-60, 2021. Disponível em: <<https://sseditora.com.br/wp-content/uploads/4-PESQUISA-ARTISTICA-NO-BRASIL-UM-MAPEAMENTO.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2023.

BRITO, Isadora Schwenck Corrêa de; MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto. *Adaptações de Sonho de uma noite de verão para o público infantojuvenil*. In: Tradução em revista (online), v. 2018, p. 120-142, 2018. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/35371/35371.PDF>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. *A Bela e a Fera* [partitura]. In: GILLY, Ricardo; LOBO, Edu. *A música de Edu Lobo - vol. 1*, 1 ed. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, p.17-21.

_____. *Ciranda da Bailarina* [partitura]. In: CHEDIAK, Almir. *Songbook Chico Buarque - vol. 2*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999, p.89-91.

_____. *O Grande Circo Místico*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983 (CD 11-v005, remasterizado).

_____. *Sobre todas as coisas* [partitura]. In: CHEDIAK, Almir. *Songbook Chico Buarque - vol. 3*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999, p.165-167.

BUENO, Marília de Almeida e; ALVES, José Hélder Pinheiro. *A dança da Bailarina – da caixa de música à sala de aula*. In: Travessias, Cascavel, v. 8, n. 3, 2014. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/11211>>. Acesso em: 25 fev. 2023.

CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de. *Criação e Arranjo: Modelos de Repertório para o Canto Coral do Brasil*. São Paulo, SP, 2010. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2010.

CAMATI, Anna Stegh. *Sonho de uma noite de verão: A inscrição do processo de adaptação cênica no texto shakespeariano*. Revista de Letras. Universidade Estadual Paulista. São Paulo, v. 51, nº 1, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/5109>>. Acesso em: 26 abr. 2023.

_____. *Sonho de uma noite de verão no cinema: Travessias e transações intermediáticas*. Revista da Anpoll, [S. l.], v. 2, n. 27, 2009. Disponível em: <<https://anpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/152>>. Acesso em: 3 abr. 2023.

CAMPOS, Cássio. [Atuação em *Sonho de uma noite de verão*]. *WhatsApp*. 21 jan. 2024. 18:57. 1 mensagem de texto.

CARPENTER, Humphrey. *J. R. R. Tolkien: uma biografia*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.

CARVALHO, Diogo Rebel e. *Multiplicidade de recursos vocais, dramáticos e expressivos a partir da análise da obra Sound, para quatro vozes femininas, luz, cena e amplificação, de Luiz Carlos Csekö*. Per Musi, nº. 41, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/34851>>. Acesso em: 25 abr. 2023.

_____. *Stimmung, de Karlheinz Stockhausen: improvisação, notação musical, experiências e interações estéticas e mediações culturais nas maneiras de fazer música sob a influência do oriente e das múltiplas culturas a partir da segunda metade do século XX*. Revista Música, vol. 22, nº. 1, julho de 2022. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/194702>>. Acesso em: 7 jun. 2023.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. *Pesquisa Artística: um breve panorama*. Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, São Luís, v. 7, n. 1, p. 28–43, 2021. Disponível em:

<<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/17143>>.

Acesso em: 18 dez. 2023.

CERVO, Dimitri. *O minimalismo e suas técnicas composicionais*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 11, p. 44-59, 2005. Disponível em:

<[https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Cervo-](https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Cervo-Minimalismo_e_tecnicas_composicionais.pdf)

[Minimalismo_e_tecnicas_composicionais.pdf](https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Cervo-Minimalismo_e_tecnicas_composicionais.pdf)>. Acesso em: 4 ago. 2024.

CIAVATTA, Lucas. *O Passo: música e educação*. Rio de Janeiro, 2009. Edição do autor.

CINTRA, Fábio. *A musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*. São Paulo, SP, 2006. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP, 2006.

COBUSSEN, Marcel. *The Trojan Horse. Epistemological Explorations Concerning Practice Based Research*. In: Dutch Journal for Music Theory, 2014. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/265794363_The_Trojan_Horse_On_Artistic_Research_and_Knowledge>. Acesso em: 9 jun. 2023.

COESSENS, Kathleen. *A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão*. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 1–20, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

COOPER, Malu/GOULART, Diana. *Por todo canto – método de técnica vocal*. São Paulo, 2013.

COSTA, Patrícia Soares Santos, *Coro juvenil: por uma abordagem diferenciada*. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CUNHA, Alfredo José Monteiro da. [*Preparação vocal em O Grande Circo Místico*]. *WhatsApp*. 2 abr. 2023. 08:40. 5 mensagens de texto.

DA HORA PIMENTA, Rodrigo Duguay. *Um Circo Outro: enunciado e polifonia no espetáculo “O Grande Circo Místico”*. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UERJ, setembro de 2005. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/r1515-3.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2023.

DANTAS, Lucas. *Montagem do espetáculo A Tempestade*. Destinatário: Diogo Rebel. Rio de Janeiro: 14 out. 2024. Mensagem eletrônica (e-mail).

DE ASSIS, Paulo; D’ERRICO Lucia/ *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*. London: Rowman & Littlefield International, 2019.

DERNETRE GEKAS, Paulo. *Percorrendo o enigma dos cinco sons: O uso da escala pentatônica na música ocidental*. Revista Linhas, Florianópolis, v. 2, nº 1, 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1302>>. Acesso em: 29 abr. 2023.

DE BRITO, Emanuel França. *O Grande Circo Místico e o Dantismo de Jorge de Lima*. Revista de Estudos Interdisciplinares de Italiano, nº 4, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/16511460/O_grande_circo_m%C3%A0stico_e_o_dantismo_de_Jorge_de_Lima>. Acesso em: 19 jun. 2023.

DIAS, Ana Cristina Martins. *A musicalidade do ator em ação: a experiência do tempo-ritmo*. Rio de Janeiro, RJ, 2000. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Escola de Teatro, UNIRIO, 2000.

DOMENICI, Catarina Leite. *O Intérprete (Re)Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de “Intervenções para Piano Expandido, Interfaces e Imagens – Centenário John Cage”*. Revista Música Hodie, Goiânia, v. 12, n. 2, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/23356>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

DOS SANTOS, Eldom Soares; DO VALE, Sara PS. *Coral ad infinitum: Experiências memoráveis com o auxílio das Tecnologias da Informação e Comunicação*. Revista Eixo, v. 7, nº. 2, p. 21-29, 2018. Disponível em: <<https://arquivorevistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/617/337>>. Acesso em: 18 jun. 2023.

FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003 (Coleção Memória das Letras, v. 16)

FAUSKANGER, Helge Kåre. *Curso de Quenya: a mais bela língua dos elfos*. Trad. Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letra, 2004.

FERNANDINO, Jussara. *Música e Cena: Uma proposta de delineamento da musicalidade no Teatro*. Belo Horizonte, MG, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2008.

FERREIRA, Taís. *Do amor à profissão: Teatro Amador como Pedagogia Cultural*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Colima/México, v.20, n.40, p.89-115, 2014. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/316/31632785005.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2022.

FIGUEIRA, Jéssyca Braga. *A Metodologia do Coro Cênico UCAM na Construção do Espetáculo O Grande Circo Místico*. Nova Friburgo, RJ, 2016. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade Candido Mendes, UCAM, 2016.

FILHO, Paulo Rios; LAMONACA, Ana Clara Nieves; RUCHIGA, Ana Laura; BORGES, Arthur Reckelberg; DA SILVA, João Vitor Azevedo. *Processos criativos e suas evidências: ferramentas de documentação e análise para pesquisa artística*. Claves vol. 2022, n. 1. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/64538>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

FRAYLING, Christopher. *Research in Art and Design*. Royal College of Art Research Papers series 1.1. London: Royal College of Art, 1993.

FRIDMAN, Ana Luisa. *Parâmetros de Improvisação Encontrados nas Músicas não ocidentais: estudos para elaboração de propostas em contextos formativos*. In: Revista Música Hodie, Goiânia, v.13, nº 1, 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/25809>>. Acesso em: 19 ago. 2022.

GALVÃO, Ícaro. *Montagem do espetáculo A Tempestade*. Destinatário: Diogo Rebel. Rio de Janeiro: 28 out. 2024. Mensagem eletrônica (e-mail).

GHIRARDI, Bruno da Silva; MONTANHA, Luís Afonso. *Pesquisa artística e autoetnografia: perspectivas sobre criação de conhecimento na interpretação musical*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2022, Natal. Anais do XXXII Congresso da ANPPOM. Natal, 2022. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2022/papers/1044/public/1044-5717-1-PB.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2023.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

GROVE. *Dicionário Grove de Música: edição concisa por Stanley Sadie*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

GUBERNIKOFF, Carole. *Metodologias de análise musical para música eletroacústica*. Revista eletrônica de musicologia, v. 11, 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/10/10-carole-analise.html>. Acesso em: 27 ago. 2024.

GUEDES, Beto; BASTOS, Ronaldo. *O Sal da Terra*. In: GUEDES, Beto. *Contos da Lua Vaga*. [S.l.]: EMI, 1981 (Disco de vinil) Lado A, faixa 1 (3:29).

HAMILTON, Edith. *Mythology*. United States of America: GradeSaver LLC, 2008.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

HEIZMAN, Klaus. *Vocal Warm-ups*. Schott Music, 2003

HELIODORA, Bárbara. *Reflexões Shakesperianas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

HYDE, Paul Nolan. *Quenti Lambardillion: Oilima Markirya: A Ship in Time*. In: *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, vol. 15, nº 3, Article 11, 1989. Disponível em: <<https://dc.swosu.edu/mythlore/vol15/iss3/11>>. Acesso em: 23 abr. 2023.

HOHLFELDT, Antonio. *Transmediações do poema “O grande circo místico”*. In: *Letras de Hoje*, [S. l.], v. 55, nº 1, 2020. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/36503>>. Acesso em: 4 jul. 2023.

HORN, Lucile Cortez. *O canto coral na formação de atores: processos, princípios e procedimentos*. Belo Horizonte, MG, 2014. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2014.

IKEGUCHI, Tohru; SHIMADA, Yutaka. (2019). *Analysis of Synchronization of Mechanical Metronomes*. In, V., Longhini, P., Palacios, A. (eds). *Proceedings of the 5th International Conference on Applications in Nonlinear Dynamics*. Springer, 2019.

JAQUES-DALCROZE, Émile. *O ritmo, a música e a educação*. Organização Lília Justi, Rodrigo Batalha; tradução, Rodrigo Batalha ... [e outros]. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2023.

JOLLY, Geneviève. Ritmo. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) *et al. Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

JOSÉ, Felipe. *Marco Antônio Guimarães: Improvisação estruturada e a notação das "figuras geométricas"*. In: *Territórios de invenção: à escuta* / Organizadora Lúcia Campos. Belo Horizonte (MG): Fundação de Educação Artística, 2019. Disponível em: <https://www.academia.edu/43774703/MARCO_ANTONIO_GUIMARA_ES_IMPROVISACAO_ESTRUTURADA_E_A_NOTACAO_DAS_FIGURAS_GEOMETRICAS>. Acesso em: 22 mai. 2023.

KEFALÁS, Eliana. *Corpo a corpo com o texto na formação do leitor literário*. Campinas, SP: Autores associados, 2012.

KERR, Samuel et al. *Carta canto coral*. In: Lackschevitz, Eduardo (org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p.198-238.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. 2. Ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KUSANO, Darcí. *Os teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LECK, Henry H. *Creating artistry through choral excellence*. Hal Leonard. USA. 2009.

LEITE, Marcos. *Método de Canto Popular Brasileiro para vozes médio-agudas*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001.

_____. *Método de Canto Popular Brasileiro para vozes médio-graves*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001.

LEITTE, Bruna (Buh). *O Grande Circo Místico*. Nova Friburgo, 19 jul. 2015. Facebook: BuLeitte. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=955860944471830&set=a.222891377768794&type=3&mibextid=WC7FNe>>. Acesso em: 6 dez. 2023.

LEONARDELLI, Patricia; FERRACINI, Renato. *Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência: apontamento para uma potente dramaturgia microscópica*. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 20, 2013. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013151>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

LIBÂNEO, Léo. [Confecção de cenário e figurinos em *O Grande Circo Místico*]. *WhatsApp*. 11 dez. 2023. 20:28. 4 mensagens de texto.

LIGNELLI, Cesar. *Sons e Cenas: Apreciação e produção de sentido a partir da dimensão acústica*. Brasília, DF, 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, UNB, 2011.

LIMA, Ademar dos Santos. *A situação sociolinguística e de letramento em língua Nheengatu dos professores e alunos das escolas indígenas do município de Manaus, Amazonas*. Brasília, DF, 2022. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade de Brasília, UNB, 2022.

LIMA, Jorge de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

_____. *A Túnica Inconsútil*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LONGMAN, Gabriela Strozenberg. *Beatriz ou O lirismo de arranha-céu*. In: *Música Popular em Revista*. Campinas, ano 2, v. 2, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12940/8308>>. Acesso em: 4 ago. 2023.

LUCAS, Marcos Vieira. *A voz na ópera e no teatro musical contemporâneos: Um estudo sobre a multiplicidade de tendências a partir da segunda metade do século XX*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2011, Uberlândia. Anais do XXI Congresso da ANPPOM. Uberlândia, 2011. p.162-167. Disponível em:

<https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2011/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2011.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2022.

MACONIE, Robin. *Stockhausen sobre a música: palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. São Paulo: Madras, 2009.

MALETTA, Ernani. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte, MG, 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, UFMG, 2005.

_____. *A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia*. Polifonia, Cuiabá, v. 21, n. 30, p. 29-54, jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2311>>. Acesso em: 2 fev. 2024.

_____. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2016.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

MAGRE, Fernando de Oliveira. *Música para ver, teatro para ouvir: aspectos idiomáticos da música-teatro de Gilberto Mendes*. In.: Dramaturgias n. 11, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27398>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

MARIANI, Ceci Baptista. “O grande circo místico”, *mistério de Deus na carne humana. Leitura místico-teológica do poema de Jorge de Lima*. Teoliterária v. 5, nº 10, p.186-204, 2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/24795/18545>>. Acesso em: 6 jul. 2023.

MARSICANO, Alberto. *A Música Clássica da Índia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MARTINS, Maíra. *Exercícios para aquecimento de coros populares amadores*. 2016. Disponível em: <<https://coroemmovimento.wixsite.com/coroemmovimento/inicio>>. Acesso em: 18 de dezembro de 2022.

MASSIN, Jean; Brigitte. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ângela Ramalho Viana, Carlos Sussekind e Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO, Fabrício Augusto Corrêa de. *De "Introduction a la musique concrète" ao Traité des objets musicaux: geênese do solfejo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer*. Belo Horizonte, MG, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, UFMG, 2007.

MENDES, Doriana. *Versatilidade do Intérprete Contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena*. Rio de Janeiro, RJ, 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, UNIRIO, 2010

MERVANT-ROUX, M.-M.. *Os dois teatros*. Sala Preta, São Paulo, v.12, n.1, p.125-140, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57552/60598/73093>>. Acesso em: 3 mai. 2022.

MÖDINGER, Carlos Roberto. *Da página ao palco: texto e cena em Sonho de uma noite de verão*. Porto Alegre, RS, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, PUCRS, 2006.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha; BARROS, Daniel Paes de; OGATA, Denise Mayumi. *Aspectos da teoria neo-riemanniana*. 2015, Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) Vitória, ES, 2015. Disponível em: <<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003029824.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2024.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução Eloá Jacobina. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

NERY FILHO, Walter. *Explorando os limites da teoria neo-riemanniana*. In: Anais do IV Simpósio de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM), n. 4. 2016, p. 818-827. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/simpom/article/view/5750>>. Acesso em: 15 jun. 2024.

NEWLANDS, Nathália. [Atuação em *Sonho de uma noite de verão*]. *WhatsApp*. 14 dez. 2023. 23:10. 1 mensagem de texto.

OLIVEIRA, Heitor Martins. Apresentação Dossiê. *Dramaturgias*, [S. l.], n. 11, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27346>>. Acesso em: 16 ago. 2023.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. *O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro*. Salvador, BA, 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, UFBA, 2008.

OLIVEIRA, Lettícia Gabriella Carvalho de; MORAES, Lauro Almeida de. *A Comunicação através do Quenya para além da obra de J. R. R. Tolkien*. In: XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste (Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação). Uberlândia/MG, 2015. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2015/resumos/R48-0618-1.pdf>>. Acesso em: 6 out. 2023.

ORGEL, Stephen. *What is a text?* In: KASTAN, David; STALLIBRAS, Peter (Ed.). *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*. New York; London: Routledge, 1991. p. 83-87.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingo Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Aline. Entrevista concedida a apresentadora Luciana Ferraz. In: *Programa Toda Manhã*, TV ZOOM. Nova Friburgo, 16 jul. 2015. (c.12min total) Disponível em: <<https://youtu.be/lnua-yURPj4?si=HCRORIU6h3KsKFpG>>. Acesso em: 8 de dezembro de 2023.

PEREIRA, Marcio da Silva. *O leitmotiv: da ópera, ao cinema, à televisão*. Rio de Janeiro, RJ, 2007. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes, UNIRIO, 2007.

PEREIRA, Eugênio Tadeu. *Práticas lúdicas na formação vocal em teatro*. São Paulo, SP, 2012. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, USP, 2012.

PEREIRA, Lawrence Flores; TAVARES, Enéias Farias. *Poeticidade e coloquialidade no texto de Shakespeare: um comentário sobre a tradução da fala “The Seven Ages of Man”*. Graphos (João Pessoa), v. 11, nº. 2, p. 134-148, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/download/4364/3298/7530>>. Acesso em: 8 mai. 2023.

PIANA, Giovanni. *A filosofia da música*. Trad. Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001.

PUEBLA, Reynaldo. *O canto em cena – Expressão cênica para Canto Coral*. São Paulo: Trampo Inovações e Marketing, 2017.

QUADROS, Deisily de. *Do palco à página, O Grande Circo do Mundo*. In: *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 4, nº 3, set./dez. 2010. Disponível em: <<https://ojsrevista.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/2902/1872>>. Acesso em: 6 ago. 2023.

QUEIROZ, Gregório J. Pereira. *As qualidades dinâmicas dos modos mixolídio, dórico e frígio na improvisação clínico-musical*. In: *ERAS - European Review of Artistic Studies* 23^a Edição, vol. 6, nº. 4, 2015. Disponível em: <<https://eras.mundis.pt/index.php/eras/article/view/109>>. Acesso em: 28 abr. 2023.

RAMALHO, Erick. *Shakespeare e a lei ateniense: aspectos políticos nas origens modernas do sujeito contemporâneo em Sonho de uma noite de verão*. Curitiba: Scripta Uniandrade, n. 6, 2008. p. 259-283. Disponível em: <https://www.academia.edu/600733/SHAKESPEARE_EA_LEI_ATENIENSE_ASPECTOS_POLÍTICOS_NAS_ORIGENS_MODERNAS_DO_SUJEITO_CONTEMPORÂNEO_EM_SONHO_DE_UMA_NOITE_DE>. Acesso em: 9 dez. 2022.

REBEL, Diogo. *A Bela e a Fera* [partitura]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico*. Editoração do autor, 2014. 18 páginas.

_____. *Canto das Fadas* [partitura]. Composta para o espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Editoração do autor, 2016. 1 página.

_____. *Canto de Oberon* [partitura]. Composta para o espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Editoração do autor, 2016. 1 página.

_____. *Canto de Titânia* [partitura]. Composta para o espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Editoração do autor, 2016. 1 página.

_____. *Ciranda da Bailarina* [partitura]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico*. Editoração do autor, 2015. 9 páginas.

_____. *Os Artesãos (Canto de trabalho)* [partitura]. Composta para o espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Editoração do autor, 2016. 1 página.

_____. *Os Nobres (Canto de trabalho)* [partitura]. Composta para o espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Editoração do autor, 2016. 1 página.

_____. *Sobre todas as coisas* [partitura]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico*. Editoração do autor, 2014. 4 páginas.

_____. [Sobre a canção *Estéfano embriagado*]. *WhatsApp*. 31 mar. 2024. 11:53. 2 mensagens de áudio.

RESCALA, Tim. In: *Arte de Toda Gente*. Rio de Janeiro: Bossa Criativa, 18 ago. 2020. 12 vídeos (c.110min total). Publicado pelo canal Arte de Toda Gente. Disponível em: <<https://youtu.be/N0pCEV87olc>>. Acesso em: 4 de agosto de 2023.

_____. *O que é uma opereta* [partitura]. In: RESCALA, Tim. *O homem que sabia português*. Edição do autor, 1998, p.1-10.

RIBAS, Gabriela. [Montagem do espetáculo *Sonho de uma noite de verão* pela *Companhia Arteira*]. Depoimento informal. 28 mar. 2023. Informação verbal.

RIBAS, Joanna. [Figurinos de *Sonho de uma noite de verão*]. Ligação telefônica. 14 abr. 2023. Informação verbal.

RIBEIRO, Paulo Victor Freire; CESAR, Thays Carvalho; SOARES, Renan da Cruz Padilha. *Língua e história no universo mitológico de J. R. R. Tolkien*. In: Caderno Intersaberes – v. 9, n. 21. Uninter, 2020. Disponível em: <<https://www.cadernosuninter.com/index.php/intersaberes/article/view/1524>>. Acesso em: 18 abr. 2023.

RYAN, Kelse. *Tolkien's Tongues: The Phonetics and Phonology of Tolkien's Quenya Language*. Tri-College, Department of Linguistics, 2014. Disponível em: <<https://scholarship.tricolib.brynmawr.edu/handle/10066/14490>> Acesso em: 17 abr. 2023.

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

SANDERS, Andrew. *The short Oxford History of English Literature*. Great Britain: Oxford, 1994.

SANT'ANA, Doriedison Coutinho de. *Melodia Cênica: um paralelo entre a melodia musical e o movimento corporal do ator*. Belo Horizonte, MG, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2012.

SANTOS, Virgínia da Silva. *O Romantismo e “A Bela e a Fera” de Chico Buarque*. In: III Semana de Letras, 2010, Maceió. Anais da III Semana de Letras - Ufal. Maceió: Edufal, 2010.

SENDA, Yasuko. *Bunraku – patrimônio cultural imaterial*. Trad. de Marisa Napolini. In: Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 196-209, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/10596518091385011520161961059652595034701152016196>>. Acesso em: 11 abr. 2023.

SERALE, Daniel. *Reciclar e colar: os papéis do compositor e do intérprete na criação colaborativa*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 25, p. 107-111, 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pm/a/qTHnWjgXdwG6rxyj7GMnDzs/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 3 set. 2022.

SCHAFER, Murray. *Ear cleaning: notes for an experimental music course*. Toronto: Berandol Music, 1967.

SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream*. With annotations by O. J. Stevenson. Toronto: The Copp Clark Company, 1918.

_____. *A Tempestade*. Trad. José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.

_____. *Romeo and Juliet*. Edited by G. Blakemore Evans, Updated edition. Cambridge: Cambridge University, 2003.

_____. *Romeu e Julieta*. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Sonho de uma noite de verão*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

_____. *Sonho de uma noite de verão*. Trad. Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura Editora, 2006.

SIMIONATO, Gabriel Donizetti Ferreira. *A Bela e a Fera: representações coloniais de gênero em três versões do conto*. Epígrafe, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 23-48, 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/epigrafe/article/view/190813>>. Acesso em: 21 fev. 2023.

SILVA, Kristoff. *Improvisação vocal com consciência intervalar: uma prática pedagógica baseada em canções populares*. In: Anais da 2ª Jornada de Investigação em Música Latino-Americana da UNILA - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018. Disponível em: <<https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/5605>>. Acesso em: 29 abr. 2023.

SOARES, Márcio Ronei Cravo. *Verbo fálico: sobre o erotismo divino na canção Sobre todas as coisas de Chico Buarque e Edu Lobo*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 29, 2014, p. 103-109. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pm/a/BXc4HqSsvTRjPFmV66PKRwK/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 14 jul. 2023.

SOUSA, Aída. *Tradução comentada de La Belle et la Bête (1740) de Madame de Villeneuve*. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

SOUZA, Naum Alves de. In: *O Som do Vinil*. Rio de Janeiro: Samba Filmes, 6 fev. 2019. 1 vídeo (24min08). Publicado pelo canal Canal Brasil. Disponível em: <<https://youtu.be/2hWvIF3tMrg?si=nDKwssOABjBx7Y31>>. Acesso em: 14 fev. 2023.

SOUZA, Raquel Castro de. *O jogo musical no teatro de Meierhold: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia*. Belo Horizonte, MG, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2012.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Stimmung* [partitura]. Para seis vozes amplificadas. Universal Edition, 2000. 21 páginas.

STRIA, Ida. *Inventing languages, inventing worlds: towards a linguistic worldview for artificial languages*. Poznań, Polônia: Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu, 2016.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TAYLOR, A. B. *When everything seems double: Peter Quince, the other playwright in A Midsummer Night's Dream*. In: Shakespeare Survey, Cambridge, nº 56, p.55-66, 2003.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *A secret vice*. In: TOLKIEN, John Ronald Reuel. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. Edited by Christopher Tolkien. HarperCollins Publishers, 1997.

_____. *A Secret Vice: Tolkien on invented languages*. Edited by Fimi Dimitra and Andrew Higgins. HarperCollins Publishers, 2016.

TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos Musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Música de Cena – Dramaturgia Sonora*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TRINDADE, Nabila. [Expressão cênica em *O Grande Circo Místico*]. *WhatsApp*. 8 dez. 2023. 16:40. 6 mensagens de áudio.

UCELLI-RAMOS, Luciana Fernandes; DALVI, Maria Amélia. *A mão que balança o vero: uma proposta de leitura sobre recepção de arte a partir das canções de Chico Buarque de Hollanda*. In: Texto Poético – Revista do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL), v. 17, nº 32, p. 319-341, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.25094/rtp.2021n32a763>>. Acesso em: 15 ago. 2023.

UNGER, Nancy Mangabeira. *A morte da bailarina*. In: Horizonte – Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião, v.7, nº15, p.157-166, dez. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/904>>. Acesso em: 11 set. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. CENTRO DE LETRAS E ARTES - ESCOLA DE TEATRO. *Projeto Político Pedagógico do Curso de Bacharelado em Atuação Cênica*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012.

_____. *Projeto Político Pedagógico do Curso de Licenciatura em Teatro*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. CENTRO DE LETRAS E ARTES – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGM. *Manual do Aluno*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2019.

VALENÇA, Ernesto Gomes. *Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical*. Belo Horizonte, MG, 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2010.

VAN DER MEER, Wim. *Hindustani Music in the 20th Century*. Martinus Nijhoff Publishers, 1980.

VAN DER VAART, Gwenda; VAN HOVEN, Bettina; HUIGEN, Paulus P.P. *Creative and Arts-Based Research Methods in Academic Research. Lessons from a Participatory Research Project in the Netherlands*. In: Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, [S. l.], v. 19, n. 2, 2018. Disponível em: <<https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2961>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

VELLOZO, Marila Annibelli. *A imagem do Teatro Guaira e da dança em Curitiba: influência e contaminação através da mídia*. São Paulo, SP, 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

WELLS, Stanley. *William Shakespeare: a life in drama*. New York/London: Norton, 1995.

WINOLD, Allen. *Rhythm in twentieth-century music*. In: DELONE, Richard et al. *Aspects of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1975.

WISNIK, José Miguel. *Caetano, Gal, Gil, Bethânia – Tudo de novo (As profecias dos Doces Bárbaros)*. In: RISÉRIO, Antônio (org.). *Gilberto Gil: Expresso 2222*. Salvador: Corrupio, 1982. p. 124-126.

_____. *O Som e o sentido: Uma outra história das músicas*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZANZIBAR. *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro, 10 abr. 2021. Instagram: @zanzibargrupovocal. Disponível em: <<https://www.instagram.com/zanzibargrupovocal/>>. Acesso em: 10 out. 2022.

* * *

- APÊNDICE A -

JOGOS MUSICAIS PARA ARTISTAS EM FORMAÇÃO

A respeito das inter-relações entre Música e Teatro, tanto na formação de atores quanto na formação de músicos – sobretudo no ambiente acadêmico, na universidade (seja no Bacharelado ou na Licenciatura), ou até mesmo nos cursos técnicos e cursos livres – tenho, há alguns anos, refletido sobre a razão pela qual, na maioria dos cursos de Teatro, a presença de disciplinas ligadas à prática musical é algo bastante comum, enquanto, contrária e lamentavelmente, nos cursos de Música, são ínfimas as experiências envolvendo recursos da dramaturgia, da interpretação, atuação e performance teatral. Como reflexo disso, mesmo sabendo que na contemporaneidade as interfaces entre os diversos campos de conhecimento têm sido levadas às últimas consequências, é, infelizmente, notório que recursos cênicos rudimentares, mas tão importantes para construção de um espetáculo, comuns a produções teatrais, praticamente inexistem na grande maioria dos concertos de música, seja no universo *popular*, seja no da música *erudita*. Num tempo em que atores, cantores e instrumentistas, a todo momento, conhecem, se interessam e buscam aprofundar-se em outras formas de expressão artística além daquelas pelas quais se fazem conhecer, é de suma importância que musicistas e artistas de Teatro reconsiderem a maneira de apresentar publicamente a sua arte.

* * *

Para o músico e educador Lucas Ciavatta, “[...] qualquer método de ensino de música deve ter como princípio a *inclusão* em seus processos de ensino-aprendizagem de todo aquele que da Música queira se aproximar.” (Ciavatta, 2009, p. 19, grifo nosso) Foi a partir da reflexão sobre tal afirmação que me propus a trabalhar, desde o início de minha carreira como docente no curso de Licenciatura em Música da Universidade Candido Mendes, com, principalmente, estudantes de Música e atores de companhias amadoras de Teatro, criando, desenvolvendo e adaptando jogos e exercícios musicais que pudessem

contribuir para sua formação enquanto artistas. Buscando estratégias e recursos didáticos para dar sentido dramático à realização musical em cena, seja cantando, tocando um instrumento ou utilizando o próprio corpo, tenho constatado, a cada aula, oficina ou encontro com grupos diversos, a efetiva contribuição de tais procedimentos para tornar menos *abstrato* o discurso musical próprio do Teatro.

Acerca da importância da compreensão e apropriação de meios pedagógicos e dos aspectos sonoro-musicais presentes especialmente no trabalho vocal para a formação de estudantes de Teatro, “[...] uma vez que o jogo provoca desafios, riscos, escolhas, atenção e interação entre os sujeitos, favorecendo o ato de compartilhar experiências com os outros jogadores [...]” (Pereira, 2012, p. 29), Eugênio Tadeu Pereira, em sua tese de doutorado intitulada *Práticas lúdicas na formação vocal em teatro*, afirma que

Esses procedimentos podem contribuir para a experiência, como ator, do estudante de bacharelado, propiciando-lhe autonomia e referências na experimentação vocal em diferentes propostas teatrais do cenário contemporâneo. Para o estudante de licenciatura em teatro, por sua vez, essa formação pode levá-lo a ter o mesmo tipo de compreensão necessária ao seu desenvolvimento pessoal e ao seu exercício profissional, auxiliando-o a descobrir e desenvolver meios para compor, enriquecer e fundamentar os processos que irá coordenar em diferentes níveis e contextos de ensino de teatro. (*ibidem*)

É sabido que, tanto na literatura especializada quanto em vídeos e/ou gravações disponíveis na *internet*, existe um número incalculável de exercícios, dinâmicas e jogos teatrais e musicais que são, cotidianamente, utilizados por educadores que buscam, em suas aulas e/ou processos de criação, uma interlocução entre a performance musical e a atuação cênica, e que têm como objetivo estimular estudantes e profissionais a experimentarem as diversas possibilidades do seu corpo e da sua voz – além do espaço cênico, das sonoridades possíveis, timbres e ruídos, efeitos visuais, cenários, figurinos, roteiros etc. – durante sua performance no palco e fora dele.

Longe de pretender ser um compêndio²⁶⁹, mas simples e despretensiosamente, a fim de compartilhar com o leitor algumas propostas que durante minha experiência com estudantes de música e companhias de teatro mostraram-se, como já mencionado,

²⁶⁹ O presente volume – adendo à minha tese de doutorado e elaborado de forma modesta e parcimoniosa – não se propõe a aprofundar questões didático-pedagógicas à luz dos preceitos que atravessam o campo da Educação Musical, enquanto ciência ou área do conhecimento.

significativamente eficazes, apresentarei a seguir uma *coleção* de jogos²⁷⁰ que nos últimos anos criei, desenvolvi, adaptei e tenho tido o privilégio de aplicar não apenas em minhas aulas nos cursos de Licenciatura em Teatro e Licenciatura em Música do Instituto Federal Fluminense, mas durante os processos de criação, produção e montagem de espetáculos cênico-musicais em que trabalhei e trabalho até hoje. Espero que tais exercícios possam contribuir, de algum modo, para as práticas e pesquisas futuras envolvendo a musicalidade do ator e, por que não, a performance cênica do músico.

* * *

²⁷⁰ Classificados como: a) exercícios de preparação vocal e corporal, b) de afinação, c) improvisação, d) harmonização, e) rítmicos e f) de apreciação musical.

Legendas

Exercícios de:

-  preparação vocal e corporal
-  afinação
-  improvisação
-  harmonização
-  ritmo
-  apreciação musical

JOGO 1



Além de um típico jogo de “quebra-gelo”, este exercício tem como objetivo trabalhar e desenvolver aspectos inerentes à observação, percepção, atenção, concentração, memória, desinibição e coordenação motora através da escuta, da realização e da manutenção, em grupo, de uma pulsação regular dada.

Disposição dos jogadores:

Com os jogadores equidistantes, forma-se um círculo, uma *roda*, com todos de frente uns para os outros.

Dinâmica:

1º) Numa pulsação média (cerca de 80 BPM²⁷¹) e regular, os jogadores, em seus lugares, começam a bater os pés (começando pelo pé direito). No sentido anti-horário, começando pelo professor, com dois passos (pé direito, pé esquerdo) cada jogador vai à frente (o

²⁷¹ Acrônimo de *Batidas Por Minuto*, é uma unidade para medir o tempo em música.

primeiro passo à frente e o segundo ao lado deste), em direção ao centro da *roda*, mantendo a pulsação e diz o seu nome – é muito importante que isso aconteça dentro de dois pulsos (um para cada passo). Após dizer o seu nome, cada jogador deverá retornar ao seu lugar, em silêncio, mantendo a pulsação, no espaço temporal de, também, dois passos. Vale lembrar que o ritmo das palavras (nesse caso, dos nomes) pode ser diferente – já que cada nome tem acentuações, composições e quantidade de sílabas diferentes –, no entanto, os jogadores deverão se organizar para que nomes com mais de duas sílabas caibam no espaço temporal de dois passos.

2º) Depois de todos os jogadores já terem se apresentado uma nova rodada se inicia. Agora, como na primeira rodada, cada jogador, dentro de dois pulsos (um para cada passo, à frente) diz o seu nome, mas quando retorna ao seu lugar, todo o grupo repete (no espaço temporal de dois passos); os momentos de silêncio, que aconteceram na primeira rodada, serão, agora, substituídos pela repetição do nome da vez.

3º) Esta rodada é semelhante à dinâmica da primeira, no entanto, no momento em que cada jogador vai à frente, com dois passos (direita, esquerda), quem diz o seu nome, dessa vez, não é ele, mas todo o grupo (que a essa altura já começa a decorar os nomes dos colegas), em coro.

4º) Para inserir um elemento novo ao exercício, após realizadas as três primeiras rodadas, cada jogador poderá acrescentar uma característica de sua personalidade, que será dita imediatamente por ele após o seu nome, mas, agora, num espaço temporal de quatro passos à frente (direita, esquerda, direita, esquerda); após dizer o seu nome e uma característica, o jogador que foi à frente deverá retornar ao seu lugar, em silêncio, mantendo a pulsação, no espaço temporal de quatro passos.

5º) Numa espécie de *nova segunda rodada*, cada jogador, *dentro*, agora, de quatro pulsos, diz o seu nome e uma de suas características, e quando retorna ao seu lugar, todo o grupo repete (também no espaço temporal de quatro passos); os momentos de silêncio, que aconteceram na quarta rodada, serão, agora, substituídos pela repetição do nome e da característica da vez.

6º) A última rodada se assemelha à terceira. No momento em que cada jogador vai à frente, agora com quatro passos (direita, esquerda, direita, esquerda), quem diz o seu nome não é ele, mas todo o grupo (que precisará estar atento ao relacionar cada rosto a um nome e, ainda, a uma característica apontada nas duas rodadas anteriores), em coro.

JOGO 2



Como o Jogo 1, este exercício tem como objetivo trabalhar e desenvolver questões e aspectos inerentes à observação, percepção, atenção, concentração, memória, desinibição e coordenação motora, além da distinção entre timbres e experiências com elementos contrastantes – como os conceitos de consonância e dissonância, afinação e desafinação, altura, articulação, dinâmica, textura entre outros – através da escuta, da realização e da manutenção, em grupo, de uma pulsação regular dada.

Disposição dos jogadores:

Ombro a ombro, os jogadores formam um círculo, uma *roda*, com todos de frente uns para os outros.

Dinâmica:

1º) Numa pulsação média (cerca de 80 BPM) e regular, os jogadores deverão caminhar, mantendo o círculo formado (*girando a roda*), em sentido anti-horário, começando pelo pé direito com todos contando em voz alta, até que se complete um ciclo de 16 passos. A contagem, entretanto, deverá contemplar apenas os números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8, e deverá ocorrer, apenas, quando o pé direito tocar o chão (pé direito = 1, pé esquerdo = X; pé direito = 2, pé esquerdo = X; pé direito = 3, pé esquerdo = X; e assim por diante, até o passo 8 com o pé direito). Ao terminar tal ciclo, imediatamente – mas agora começando pelo pé esquerdo, em sentido horário – uma nova caminhada, *girando a roda*, de 16 passos se dará, seguindo a mesma lógica do movimento realizado anteriormente (agora a contagem em voz alta deverá ocorrer, apenas, quando o pé esquerdo tocar o chão: pé esquerdo = 1, pé direito = X; pé esquerdo = 2, pé direito = X; pé esquerdo = 3, pé direito = X; e assim por diante, até o *passo* 8 com o pé esquerdo). Em síntese: 16 passos para a direita, 16 passos para a esquerda, em círculo, ininterruptamente, mantendo a pulsação e

contando em voz alta de 1 a 8, intercalando números e silêncios de acordo com o *pé dominante*²⁷². Após a realização do ciclo formado por 16 passos à direita e 16 passos à esquerda, o grupo passa a um novo ciclo, com, desta vez, 12 passos em cada direção. Após os 16 passos para a direita e 16 para a esquerda, em círculo, ininterruptamente, mantendo a pulsação e contando em voz alta de 1 a 8, o grupo passa, imediatamente, a 12 passos para a direita, 12 passos para a esquerda, em círculo, ininterruptamente, mantendo a pulsação e contando em voz alta, agora, de 1 a 6, intercalando números e silêncios de acordo com o *pé dominante*. O exercício segue com a mesma lógica, acrescentando ciclos de 8 (contando em voz alta de 1 a 4), 4 (contando em voz alta 1 e 2) e 2 (contando em voz alta, apenas, 1) passos em cada direção, sempre passando imediatamente ao ciclo seguinte, ininterruptamente, mantendo a pulsação e contando em voz alta intercalando números e silêncios de acordo com o *pé dominante*. A primeira rodada completa se dará, então, da seguinte maneira: em círculo, ininterruptamente, mantendo a pulsação e contando em voz alta intercalando números e silêncios de acordo com o *pé dominante*, **16** passos para a direita, **16** passos para a esquerda; **12** passos para a direita, **12** passos para a esquerda, **8** passos para a direita, **8** passos para a esquerda, **4** passos para a direita, **4** passos para a esquerda, **2** passos para a direita, **2** passos para a esquerda.

2º) A segunda rodada consiste na mesma dinâmica da primeira, mas, agora, ao invés de contar em voz alta intercalando números e silêncios, o grupo deverá realizar os movimentos (os passos) em silêncio, sem contar, desenvolvendo, assim, uma escuta interna (ou uma *contagem* interna). O desafio, aqui, consiste em realizar as súbitas mudanças de direção do *girar da roda* sem qualquer sinal, sonoro ou visual, conduzidas, apenas, pela *contagem* interna realizada pelos jogadores.

3º) Uma terceira rodada pode ser realizada utilizando, no lugar da contagem em voz alta intercalando números e silêncios (como na primeira rodada), contrastes relacionados a timbre, sonoridade, afinação, articulação, dinâmica, textura dentre outros elementos naturalmente associados à música. Como exemplo, a fim de trabalhar diferentes timbres, podemos tomar a seguinte dinâmica: em círculo, ininterruptamente, mantendo a pulsação mas sem contar em voz alta, **16** passos para a direita cantando, em qualquer altura

²⁷² O pé que inicia o ciclo (na primeira rodada, o pé dominante é o pé direito; na segunda rodada, o pé esquerdo).

(região), o fonema [ô], **16** passos para a esquerda cantando, em qualquer altura, o fonema [i]; **12** passos para a direita cantando, em qualquer altura, o fonema [ô], **12** passos para a esquerda cantando, em qualquer altura, o fonema [i]; **8** passos para a direita com [ô], **8** passos para a esquerda com [i]; **4** passos para a direita com [ô], **4** passos para a esquerda com [i]; **2** passos para a direita com [ô], **2** passos para a esquerda com [i]. Ou, trabalhando contrastes entre dinâmicas: **16** passos para a direita emitindo qualquer som em *fff*, **16** passos para a esquerda emitindo qualquer som em *ppp*; **12** passos para a direita em *fff*, **12** passos para a esquerda em *ppp*; **8** passos para a direita em *fff*, **8** passos para a esquerda em *ppp*; **4** passos para a direita em *fff*, **4** passos para a esquerda em *ppp*; **2** passos para a direita em *fff*, **2** passos para a esquerda em *ppp*. Outra possibilidade, pensando em contrastes entre articulações vocais: **16** passos para a direita emitindo o som [sssssss...], **16** passos para a esquerda emitindo o som [brrrrrrr...]; **12** passos para a direita com [sssssss...], **12** passos para a esquerda com [brrrrrrr...]; etc. Trabalhando alturas: **16** passos para a direita emitindo sons **graves**, **16** passos para a esquerda emitindo sons **agudos**; **12** passos para a direita com sons **graves**, **12** passos para a esquerda com sons **agudos**; e assim por diante.

- A fim de enriquecer o jogo, fazendo com que cada jogador se sinta estimulado a pensar sobre contrastes, pode-se pedir que sugiram sonoridades, efeitos sonoros ou outros elementos que julguem desafiadores para a realização do exercício. Sempre trabalhando a *contagem* interna e, com isso, a manutenção de uma pulsação regular, “som bonito contra som feio”, “som brilhante contra som escuro”, “som alegre contra som triste”, “som consonante contra som dissonante” e até “som contra silêncio” foram algumas das sugestões que já recebi durante meu trabalho nos cursos de Licenciatura em Música e Teatro do IFF.

JOGO 3



O objetivo deste exercício é provocar e estimular os jogadores a, individualmente, *se jogarem* em cena, improvisando melodias, timbres, ruídos, efeitos, ritmos e sonoridades diversas (com a voz, com o corpo e/ou com objetos disponíveis no espaço) a partir de um acompanhamento instrumental/vocal realizado pelo grupo. Além de atenção,

concentração, percepção, observação e desinibição, elementos como afinação, timbre, respiração, articulação, ritmo, dinâmica e fraseado são alguns pontos que pretendo trabalhar neste jogo.

Disposição dos jogadores:

Os jogadores deverão estar organizados em quatro grupos, de acordo com sua *classificação vocal* (sopranos [S], contraltos [A], tenores [T] e baixos/barítonos [B]²⁷³). Forma-se, então, um círculo *imaginário*, com os grupos de frente uns para os outros. O professor, integrando o círculo imaginário, deverá conduzir o exercício utilizando um instrumento musical para acompanhamento rítmico-harmônico (piano, violão etc.)

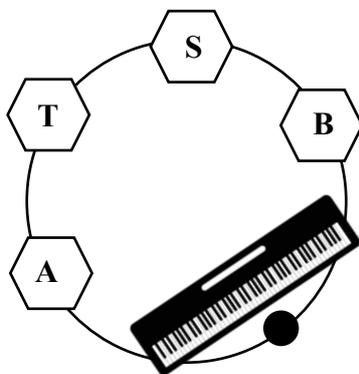


Figura 1 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Dinâmica:

1º) Para que os jogadores – enquanto caminham, dançam, ou apenas se alongam pela sala – sintam-se familiarizados com a sonoridade, a harmonia, o ritmo do acompanhamento instrumental e o estilo musical proposto, o professor deverá tocar, em *loop*, uma sequência de acordes e improvisar melodias e frases musicais características do gênero musical em questão: o *Blues*.

²⁷³ Sopranos: tradicionalmente, vozes *femininas* agudas; contraltos (ou altos): tradicionalmente, vozes *femininas* graves; tenores: tradicionalmente, vozes *masculinas* agudas; baixos ou barítonos: tradicionalmente, vozes *masculinas* graves.

2º) Após cerca de três minutos, já com os quatro grupos organizados e dispostos em um círculo *imaginário* (incluindo o professor), as linhas vocais para o acompanhamento harmônico são distribuídas; a saber:

$\text{♩} = \text{c. } 64$

$\text{D7} \quad \text{D7} \quad \text{D7} \quad \text{D7} \quad \text{G7} \quad \text{G7}$

S A *mp* uh uh

T B uh uh

$\text{D7} \quad \text{D7} \quad \text{A7} \quad \text{G7} \quad \text{D7} \quad \text{A7}$

uh uh uh uh uh uh

uh uh uh uh uh uh

Figura 2 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

3º) Começa, então, a música (tocada pelo professor e cantada pelo grupo). Aqui, a intenção é trabalhar, nos jogadores-cantores, elementos como afinação, timbre, respiração, articulação, ritmo, dinâmica, fraseado etc.

4º) Cerca de cinco minutos depois, enquanto o professor, ao instrumento de acompanhamento, e o grupo de jogadores-cantores mantêm o que vinham fazendo, um jogador-solista se *desprende* do grupo, se dirigindo ao centro da *roda*, e passa a improvisar livremente melodias, timbres, ruídos, efeitos, ritmos e/ou sonoridades quaisquer, com sua voz, seu corpo ou com objetos disponíveis no espaço, sobre a base rítmico-harmônica realizada por seus pares.

5º) De forma livre, quando se sentir à vontade, o jogador-solista termina seu improviso trocando de lugar com um jogador-cantor qualquer, à sua escolha, que, por sua vez, deverá fazer o mesmo: agora como jogador-solista, no meio da *roda*, improvisar livremente sobre a base rítmico-harmônica realizada por seus pares; e assim sucessivamente, até que todos tenham a oportunidade de improvisar.

JOGO 4



Semelhante ao Jogo 3 – já que tem como objetivo provocar e estimular os jogadores a improvisarem a partir de um acompanhamento instrumental de base – pretende-se trabalhar, neste jogo, elementos como atenção, audição, percepção, desinibição e interações musicais e corporais; além, claro, da afinação, da variedade de timbres, articulação, ritmos contrastantes, noções de contracanto e polifonia, dinâmicas, fraseados etc.

Disposição dos jogadores:

Com os jogadores equidistantes, forma-se um círculo, uma *roda*, com todos de frente uns para os outros. O professor, que deverá, também, fazer parte da *roda*, conduzirá o exercício utilizando um instrumento musical para acompanhamento rítmico-harmônico (piano, violão etc.)

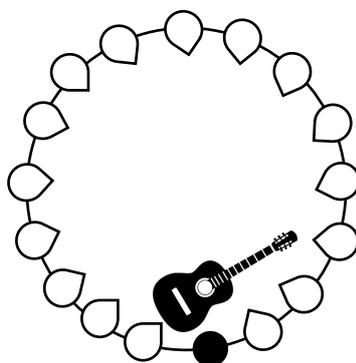


Figura 3 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Dinâmica:

1º) Para que os jogadores – enquanto caminham, dançam, ou apenas se alongam pela sala – sintam-se familiarizados com a sonoridade, a harmonia e o ritmo do acompanhamento proposto, o professor deverá tocar, em *loop*, a seguinte base rítmico-harmônica:

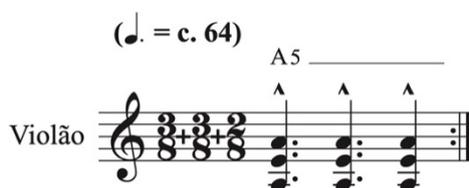


Figura 4 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

2º) Após cerca de três minutos, já com o todo o grupo disposto em um círculo, enquanto o professor, ao instrumento de acompanhamento, mantém a base rítmico-harmônica demonstrada anteriormente, um jogador-solista se *desprende* da *roda*, se dirigindo ao centro da *roda*, e passa a improvisar livremente melodias, timbres, ruídos, efeitos, ritmos e/ou sonoridades quaisquer, com sua voz, seu corpo ou com objetos disponíveis no espaço.

3º) De forma livre, quando se sentir à vontade, o jogador-solista convida um novo jogador-cantor para contracenar – cênica e musicalmente – com ele. O novo jogador-cantor, numa espécie de *dueto livre*, passa a interagir com o primeiro, improvisando, também, com sua voz, seu corpo ou com objetos disponíveis no espaço.

4º) A dinâmica segue com o segundo jogador-cantor convidando ao centro da *roda* um terceiro jogador-cantor, que, por sua vez, deverá interagir com o primeiro e o segundo, num *trio* de improvisos vocais, corporais ou com objetos disponíveis no espaço. E assim sucessivamente, até que todos estejam no centro do que, outrora, fora um círculo, uma *roda*, gerando, gradativamente, uma grande *massa* sonora no ambiente.

- O Jogo 4 difere do Jogo 3 por, principalmente, duas razões: 1) não contar com o acompanhamento vocal realizado pelo grupo de jogadores, mas, apenas, por um instrumento musical responsável pela base rítmico-harmônica (piano, violão etc.); e 2)

nesse jogo, cada improvisador deverá buscar dialogar e interagir com outros jogadores-cantores, onde, num processo aditivo, as linhas improvisadas, de forma livre, irão se sobrepondo à medida em que os jogadores-cantores forem se deslocando de seu lugar para o centro da *roda*.

JOGO 5



O objetivo deste exercício é trabalhar elementos relacionados à afinação, harmonização, timbre, respiração, articulação e emissão vocal. Através de movimentos vocais ascendentes e descendentes em semitom – começando pelos sopranos, seguidos por tenores e contraltos+baixos/barítonos –, gerando tríades maiores e menores separadas por intervalos de terça, os jogadores deverão perceber, cantando e ouvindo, as transformações na estrutura dos acordes que serão gerados a cada mudança (a cada semitom), bem como as diversas sensações e *imagens* provocadas por eles. Atenção, concentração, foco e percepção, serão, também, trabalhados.

Disposição dos jogadores:

Os jogadores deverão estar organizados em quatro grupos, de acordo com sua *classificação vocal* (sopranos [S], contraltos [A], tenores [T] e baixos/barítonos [B]), mas os que integram o naipe de contraltos deverão se misturar aos jogadores que integram o naipe de baixos/barítonos – já que cantarão a mesma *nota*, com uma oitava de diferença. Forma-se, então, um círculo *imaginário*, com os grupos de frente uns para os outros. Para conduzir o exercício e, durante todo o processo, *conferir*, vez ou outra, a afinação das vozes, o professor poderá utilizar um instrumento musical para acompanhamento rítmico-harmônico (piano, violão etc.), mas deverá *se livrar* dele sempre que possível, priorizando, desta forma, o som das vozes *a cappella*.

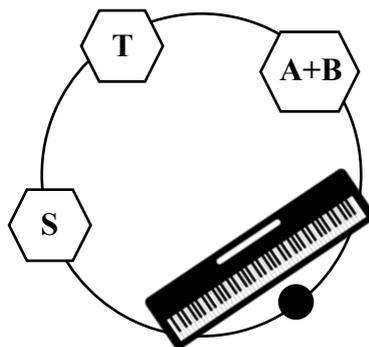


Figura 5 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Dinâmica:

1º) Se houver, na sala, um quadro pautado, para que o professor, se julgar necessário, possa apresentar o exercício por escrito, comentando a dinâmica do jogo, pontuando as mudanças e indicando as transformações sonoras que irão ocorrer, ele poderá fazê-lo. Caso não tenha como ou onde escrever, deverá explicar o exercício oralmente.

Segue um modelo:

Figura 6 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Obs.: Lembro que **não** é, absolutamente, necessário que os jogadores saibam ler as notas na pauta. O modelo apresentado acima servirá mais ao professor do que aos jogadores.

2º) Feito isso, as alturas (notas) são distribuídas de acordo com cada naipe.

3º) O exercício começa com o *ataque*, ao sinal de regência realizado pelo professor, do primeiro acorde: no modelo acima, uma tríade de *mi maior*, onde baixos e contraltos cantam a nota fundamental do acorde (*mi*), tenores a quinta justa (*si*) e sopranos a terça maior (*sol suspenso*).

4º) O primeiro acorde (e, também, os que virão) deverá(ão) ser mantido(s) por tempo indeterminado – dependendo do professor-regente – para que, assim, os jogadores, cantando, possam ouvir e *sentir* sua sonoridade.

5º) O próximo gesto realizado pelo professor-regente indicará a mudança de semitom descendente realizado pelos sopranos, o que irá resultar num novo acorde: *mi menor* (já que os sopranos passam a cantar a nota *sol natural* [terça menor de *mi*] no lugar de *sol suspenso*).

6º) Esse novo acorde deverá, também, ser mantido por tempo indeterminado – dependendo do professor-regente. Os jogadores cantam, ouvem e *sentem* a sonoridade do novo acorde.

7º) A mesma dinâmica se dará com os próximos dois acordes (uma nova tríade maior seguida por uma tríade menor de mesma fundamental). Aqui, a partir do gesto realizado pelo professor-regente, de forma ascendente, em semitom, tenores, que vinham cantando a nota *si*, passam a cantar a nota *dó*, transformando o acorde anterior (*mi menor*) num acorde de *dó maior* na primeira inversão.

8º) Em seguida, a partir do gesto realizado pelo professor-regente, de forma descendente, em semitom, contraltos e baixos, que vinham cantando a nota *mi*, passam a cantar *mi bemol* [a terça menor do acorde de *dó*], gerando, assim, o acorde de *dó menor*, também na primeira inversão.

9º) A partir de então, um novo ciclo se inicia, no entanto, com as vozes, agora, em movimentos contrários aos que realizaram na etapa anterior. Os sopranos, de forma cromática, em semitom, transformarão a tríade de *dó menor* na tríade de *lá bemol maior* na segunda inversão, já que, de forma ascendente, passam a cantar a nota *lá bemol* no lugar de *sol*.

10º) Em seguida, com o gesto realizado pelo professor-regente, agora de forma descendente, em semitom, tenores, que vinham cantando a nota *dó* [a terça maior do acorde de *lá bemol maior*], passam a cantar *dó bemol*, transformando, assim, o acorde anterior num acorde menor de mesma fundamental [*lá bemol menor*] na segunda inversão.

11º) Finalmente, de forma ascendente, em semitom, contraltos e baixos, que vinham cantando a nota *mi bemol*, voltam a cantar a nota *mi*, que virá a ser a fundamental do próximo acorde [*mi maior*], idêntico ao primeiro. Cabe ao professor comentar, se julgar necessário, a enarmonia presente entre as notas finais dos sopranos (*lá bemol* e *sol susenido*) e dos tenores (*dó bemol* e *si*).

JOGO 6



O objetivo deste exercício é apresentar aos jogadores, a partir de sua própria execução vocal, quatro categorias (ou qualidades) de acordes: 1) maior com sétima maior, 2) maior com sétima menor, 3) menor com sétima menor e 4) meio-diminuto (menor com sétima menor e quinta diminuta). Através de movimentos vocais descendentes em semitom – começando pelos contraltos, seguidos por sopranos, tenores e baixos/barítonos –, os jogadores deverão perceber, cantando e ouvindo, as transformações na estrutura dos acordes que serão gerados a cada mudança (a cada semitom), bem como as diversas sensações e *imagens* provocadas por eles. Além da atenção, concentração, foco e percepção, elementos como afinação, harmonização, timbre, respiração, articulação e emissão vocal serão, aqui, trabalhados.

Disposição dos jogadores:

Os jogadores deverão estar organizados em quatro grupos, de acordo com sua *classificação vocal* (sopranos [S], contraltos [A], tenores [T] e baixos/barítonos [B]). Forma-se, então, um círculo *imaginário*, com os grupos de frente uns para os outros. Para conduzir o exercício e, durante todo o processo, *conferir*, vez ou outra, a afinação das vozes, o professor poderá utilizar um instrumento musical para acompanhamento rítmico-harmônico (piano, violão etc.), mas deverá *se livrar* dele sempre que possível, priorizando, desta forma, o som das vozes *a cappella*.

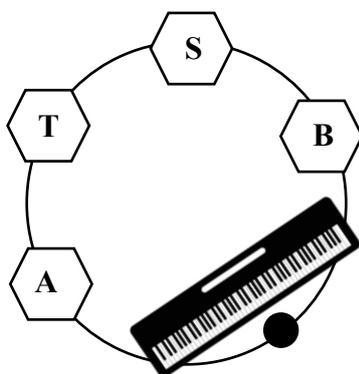


Figura 7 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Dinâmica:

1º) Se houver, na sala, um quadro pautado, para que o professor, se julgar necessário, possa apresentar o exercício por escrito, comentando a dinâmica do jogo, pontuando as mudanças e indicando as transformações sonoras que irão ocorrer, ele poderá fazê-lo. Caso não tenha como ou onde escrever, deverá explicar o exercício oralmente.

Segue um modelo:

Mudanças: Mudanças:

contralto soprano tenor baixo contralto soprano tenor baixo

G7M G7 Gm7 Gm7(b5) Gb7M F#7M F#7 F#m7 F#m7(b5) F7M

S A T B

uh uh etc.

Figura 8 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Obs.: Lembro que **não** é, absolutamente, necessário que os jogadores saibam ler as notas na pauta. O modelo apresentado acima servirá mais ao professor do que aos jogadores.

2º) Feito isso, as alturas (notas) são distribuídas de acordo com cada naípe.

3º) Cabe ao professor informar aos jogadores que, para que o som do *coro* seja mantido, prolongado durante o tempo necessário e sem interrupções (silêncio), eles deverão respirar de forma mista.

4º) O exercício começa com o *ataque*, ao sinal de regência realizado pelo professor, do primeiro acorde: o acorde maior com sétima maior, onde, de acordo com o modelo acima, baixos cantam a nota fundamental do acorde (*sol*), tenores a quinta justa (*ré*), contraltos a sétima maior (*fá suspenso*) e sopranos a terça maior (*si*).

5º) O primeiro acorde (e, também, os que virão) deverá(ão) ser mantido(s) por tempo indeterminado – dependendo do professor-regente – para que, assim, os jogadores, cantando, possam ouvir e *sentir* sua sonoridade.

6º) O próximo gesto realizado pelo professor-regente indicará a mudança de semitom descendente realizado pelos contraltos, o que irá resultar num novo acorde: maior com sétima menor (já que os contraltos passam a cantar a nota *fá* no lugar de *fá suspenso*).

7º) Esse novo acorde deverá, também, ser mantido por tempo indeterminado – dependendo do professor-regente. Os jogadores cantam, ouvem e *sentem* a sonoridade do novo acorde.

8º) A mesma dinâmica se dará com os próximos dois acordes (o acorde menor com sétima menor, quando, por semitom, os sopranos *descem* de *si* a *si bemol*, e o acorde meio-diminuto (menor com sétima menor e quinta diminuta), quando os tenores vão de *ré* a *ré bemol*).

9º) Na mudança dos baixos, também por semitom descendente – de *sol* a *sol bemol* (no modelo utilizado) –, um novo acorde maior com sétima maior se apresenta: *sol bemol maior com sétima maior*.

10º) Um novo ciclo se inicia, agora meio-tom abaixo, partindo de *sol bemol maior com sétima maior* (ou, enarmonicamente, *fá suspenso maior com sétima maior*²⁷⁴). Respeitando a ordem *contralto-soprano-tenor-baixo*, em semitons descendentes, as mudanças, como no primeiro ciclo, voltam a ocorrer, e o exercício segue até que o *coro* chegue, descendentemente, ao acorde final, grave, de *lá bemol meio-diminuto*.

JOGO 7



O objetivo deste exercício é, através da voz e a partir do uso adaptado do sistema de *manossolfa* desenvolvido por Heitor Villa-Lobos, trabalhar as diversas relações intervalares sobre uma *nota pedal* contínua, gerando diferentes tipos de escalas e melodias improvisadas a partir delas. Concentração, percepção, emissão vocal, afinação, harmonização e improvisação são foco deste jogo.

²⁷⁴ A fim de esclarecer dúvidas a respeito da nomenclatura de alguns acordes, cabe comentar com os jogadores que o acorde de *sol bemol maior com sétima maior* tem a mesma sonoridade do acorde de *fá suspenso maior com sétima maior*, e, por isso, são chamados enarmônicos.

Disposição dos jogadores:

Com os jogadores sentados no chão, de frente uns para os outros, forma-se um círculo, uma *roda*. O professor, no meio da grande *roda*, deverá conduzir os jogadores utilizando uma gravação de um som contínuo (uma *nota pedal*) grave, produzido por qualquer instrumento musical ou fonte sonora, que servirá de base para a improvisação vocal.

Dinâmica:

1º) A partir da audição de um som grave contínuo, pré-gravado, o professor propõe, utilizando os dedos de suas mãos numa adaptação do sistema de *manosolfia*²⁷⁵ desenvolvido por Heitor Villa-Lobos, a execução vocal de uma escala (como primeira experiência, a escala diatônica maior de *dó*). Determina-se que o som contínuo, pré-gravado, que todos estão ouvindo, seja a *tônica* da escala em questão.

Exemplo (som grave contínuo pré-gravado):



Figura 9 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

2º) Com os dedos de suas mãos o professor sinaliza e, em seguida, canta, utilizando o fonema [ô], as notas (graus) da escala diatônica maior de *dó*, encorajando os jogadores a fazerem o mesmo.

²⁷⁵ *Manosolfia* é uma espécie de solfejo realizado por meio de gestos manuais. Além do italiano Guido D'Arezzo e do húngaro Zoltán Kodály, o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos desenvolveu e utilizou um sistema de solfejo onde propõe o uso dos dedos das mãos para indicar os graus correspondentes aos nomes das notas; a saber: *dó* ou I grau (polegar), *ré* ou II grau (polegar e indicador), *mi* ou III grau (polegar, indicador e médio), *fá* ou IV grau (indicador, médio, anelar e mínimo), *sol* ou V grau (todos os dedos com palma da mão aberta), *lá* ou VI grau (polegar e mínimo), e *si* ou VII grau (apenas o dedo mínimo).

vozes agudas *mf*

vozes graves *mf*

I II III IV V VI VII VIII

mp *ad aeternum*

Figura 10 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

3º) Depois de praticarem bastante o movimento ascendente e descendente – na sequência I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII, e vice-versa – o professor passa a improvisar com os graus da escala, estimulando, com isso, os jogadores a emitirem o som equivalente à indicação feita com os dedos de suas mãos, ouvindo, sempre, o som contínuo pré-gravado, a *nota pedal*, a *tônica* da escala.

Exemplo 1:

vozes agudas *mf*

vozes graves *mf*

I III V VI IV II VII I

mp *ad aeternum*

Figura 11 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Exemplo 2:

The image shows a musical score for 'Exemplo 2'. It consists of three staves. The top staff is for 'vozes agudas' (soprano) with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The middle staff is for 'vozes graves' (bass) with a bass clef and a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a dynamic marking of *mp*. Above the top staff, there are eight hand gesture icons corresponding to the notes. Below the middle staff, there are Roman numerals: I, V, II, III, VI, VII, IV, III. The piece ends with the instruction 'ad aeternum'.

Figura 12 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

E assim por diante, numa infinidade de combinações e variações possíveis.

4º) Entendendo o som contínuo pré-gravado, a *nota pedal*, como a *tônica* de uma escala, o professor pode – e deve – propor outras. Algumas sugestões de escalas – além da diatônica maior – utilizadas durante minhas aulas nos cursos de Licenciatura em Música e Teatro do IFF são: escala menor harmônica, escala maior harmônica, escala do modo lídio, escala do modo dórico, escala do modo mixolídio, escala de blues, escala acústica, escala hispano-judaica, escala cigana, escala árabe etc.

JOGO 8



Como o jogo anterior, o objetivo aqui é, através da voz e a partir do uso adaptado do sistema de *manossolfa* desenvolvido por Heitor Villa-Lobos, trabalhar as relações intervalares a partir de uma *nota pedal* contínua e ininterrupta. Agora, porém, os jogadores deverão construir *acordes* gerados pela escala com a qual se está trabalhando. Concentração, percepção, emissão vocal, afinação, harmonização e improvisação são, também, foco deste jogo.

Disposição dos jogadores:

Com os jogadores sentados no chão, de frente uns para os outros, forma-se um círculo, uma *roda*. O professor, no meio da grande *roda*, deverá conduzir os jogadores utilizando uma gravação de um som contínuo (uma *nota pedal*) grave, produzido por qualquer instrumento musical ou fonte sonora, que servirá de base para a improvisação vocal.

Dinâmica:

1º) A partir da audição de um som grave contínuo, pré-gravado, o professor propõe, utilizando os dedos de suas mãos numa adaptação do sistema de *manossolfa* desenvolvido por Heitor Villa-Lobos, a execução vocal de uma escala (como primeira experiência, a escala diatônica maior de *dó*). Determina-se que o som contínuo, pré-gravado, que todos estão ouvindo, seja a *tônica* da escala em questão.

Exemplo (som grave contínuo pré-gravado):



Figura 13 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Obs.: Note que o som grave contínuo pré-gravado, se comparado ao do jogo anterior, está escrito (e, conseqüentemente, soará) uma oitava abaixo. O motivo é o simples fato de que, aqui, o foco está mais na formação de *acordes* do que na emissão de notas de uma escala em forma de melodias improvisadas; portanto, quanto mais grave e distante estiver a *nota pedal*, o som contínuo – mas reconhecível, já que esse som será entendido como a *tônica* de uma escala –, melhor para a estabilidade e manutenção dos *acordes* que serão gerados pelos jogadores.

2º) Com os dedos de suas mãos, o professor sinaliza e, em seguida, canta, utilizando o fonema [ô], as notas (graus) da escala diatônica maior de *dó*, encorajando os jogadores a fazerem o mesmo.

The image shows a musical score for two voices and a piano accompaniment. At the top, there are eight hand gestures, each representing a degree (I to VIII) of a scale. The first voice part (vozes agudas) is written on a treble clef staff with a dynamic marking of *mf*. The second voice part (vozes graves) is written on a bass clef staff, also with a dynamic marking of *mf*. Below the voice parts, there are eight measures labeled I through VIII. At the bottom, there is a piano part on a bass clef staff with a dynamic marking of *mp* and the instruction *ad aeternum*.

Figura 14 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

3º) Depois de praticarem bastante o movimento ascendente e descendente – na sequência I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII, e vice-versa – o professor divide os jogadores em dois grupos: metade à sua direita, metade à sua esquerda. Agora, com o som contínuo ao fundo, ele indica com os dedos de suas mãos as notas (graus) que **cada grupo** de jogadores irá cantar (a mão direita do professor irá conduzir o grupo posicionado à sua direita, enquanto, ao mesmo tempo, sua mão esquerda conduzirá o grupo posicionado à sua esquerda). A partir do I grau (da *tônica*), mesmo que em regiões diferentes – levando em consideração o fato de que, nos grupos, há vozes agudas e graves – o professor conduzirá os jogadores numa *atmosfera harmônica* um pouco mais densa, comparada ao do jogo anterior. A emissão de notas (graus) diferentes, gerando *acordes*, tensão e relaxamento – no que, para muitos jogadores, podem ser acordes considerados “consonantes” ou “dissonantes” –, tende a causar certo encantamento, tanto nos que estão jogando quanto nos que, porventura, estão *de fora*, apenas ouvindo.

Exemplo:

The image shows a musical score for two groups: 'Grupo da direita' (right group) and 'Grupo da esquerda' (left group). Each group has two vocal parts ('vozes agudas' and 'vozes graves') and a piano part. The piano parts are marked with dynamics like *mf* and *mp*. Hand gesture diagrams are provided for both hands, labeled 'Mão direita (professor)' and 'Mão esquerda (professor)'. The right hand gestures are numbered I through VIII, and the left hand gestures are numbered I through III. The score includes a 'Mão esquerda (professor)' section with a 'mp' dynamic and 'ad aeternum' marking.

Figura 15 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Obs.: Repare que as vozes agudas do grupo da direita emitem a mesma nota (grau) que as vozes graves desse grupo, mas com uma oitava de diferença. O mesmo acontece entre as vozes agudas e graves do grupo da esquerda.

Como no Jogo 7, aqui, também, uma infinidade de combinações e variações será possível.

JOGO 9

Através da escuta, realização e manutenção, em grupo, de uma pulsação regular, este exercício tem como objetivo trabalhar e desenvolver questões e aspectos inerentes à pulsação, andamento, noção de compasso, percepção, atenção, concentração, memória e coordenação motora.

Disposição dos jogadores:

Os jogadores deverão se organizar em quatro grupos. Dispostos, no espaço, formando uma *cruz imaginária*, os grupos A e C se colocarão de frente um para o outro; da mesma forma, os grupos B e D:

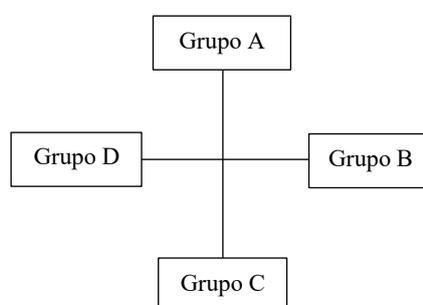


Figura 16 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Dinâmica:

1º) Numa pulsação média (cerca de 80 BPM) e regular, e de forma ininterrupta, todos os jogadores, com os pés, realizam o seguinte movimento: começando pelo pé direito, dois passos (pé direito, pé esquerdo [tempo 1, tempo 2]) para frente e dois passos (pé direito, pé esquerdo [tempo 3, tempo 4]) para trás, formando uma espécie de *quadrado imaginário* no chão – a fim de facilitar a compreensão durante as próximas etapas, podemos, aqui, fazer uma analogia a uma estrutura métrica quaternária; compassos simples de quatro tempos cada.

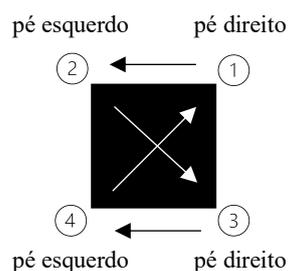


Figura 17 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

2º) Passados alguns minutos, tendo, os jogadores, já internalizado a pulsação e o movimento dos pés que irá formar o *quadrado imaginário*, os que pertencem ao Grupo A começam a bater palmas nos tempos 1 de cada *compasso*; é muito importante que todos continuem batendo os pés nos tempos 1 e 2 (para frente), 3 e 4 (para trás).

3º) Após um ciclo de quatro *compassos*, com as palmas realizadas pelos jogadores do Grupo A nos tempos 1 de cada um *deles*, os jogadores que pertencem ao Grupo B começam a bater palmas nos tempos 2; todos continuam batendo os pés nos tempos 1 e 2 (para frente), 3 e 4 (para trás).

4º) Após mais um ciclo de quatro *compassos*, com os jogadores do Grupo A batendo palmas nos tempos 1 e os jogadores do Grupo B batendo palmas nos tempos 2, os jogadores que pertencem ao Grupo C começam a bater palmas nos tempos 3; todos continuam batendo os pés nos tempos 1 e 2 (para frente), 3 e 4 (para trás).

5º) Da mesma forma, após mais um ciclo de quatro *compassos*, com os jogadores do Grupo A batendo palmas nos tempos 1, os jogadores do Grupo B batendo palmas nos tempos 2, e os jogadores do Grupo C batendo palmas nos tempos 3, em cada *compasso*, os jogadores que pertencem ao Grupo D começam a bater palmas nos tempos 4, com todos os jogadores batendo os pés nos tempos 1 e 2 (para frente), 3 e 4 (para trás).

6º) Ao fim de mais esse ciclo, de *quatro compassos*, os jogadores que pertencem ao Grupo B – e que haviam batido palmas nos tempos 2 – passam, agora, a bater palmas no tempo 1 de cada *compasso*. Consequentemente, os jogadores dos grupos C, D e A passarão a

bater palmas nos tempos 2, 3 e 4, respectivamente. Como os anteriores, esse ciclo durará o equivalente a quatro *compassos*.

7º) No ciclo seguinte, como de se esperar, as palmas nos tempos 1 passarão a ser realizadas pelos jogadores que pertencem ao Grupo C; logo, os jogadores dos grupos D, A e B passarão a bater palmas nos tempos 2, 3 e 4, respectivamente. Tal ciclo durará, também, o equivalente a quatro *compassos*.

8º) Por fim, no último ciclo, as palmas nos tempos 1 passarão a ser realizadas pelos jogadores que pertencem ao Grupo D. Desse modo, os jogadores dos grupos A, B e C passarão a bater palmas, durante o ciclo com duração equivalente a, também, quatro *compassos*, nos tempos 2, 3 e 4, respectivamente.

JOGO 10



O objetivo deste jogo é experimentar, através do corpo e da voz de forma simultânea, performances utilizando compassos mistos, complexos, alternados ou irregulares, além do conflito métrico entre planos causado pela polimetria. Utilizando canções populares, folclóricas, cantigas de roda etc. que *caibam* tanto em compassos ternários quanto em compassos quaternários (como, por exemplo, “Parabéns pra você”, “O cravo e a rosa”, “Pombinha branca”, “Noite feliz”, “A canoa virou” etc.), serão trabalhadas questões inerentes à percepção rítmica-harmônica-melódica, afinação, timbre, intensidade, pulsação, atenção, concentração, coordenação motora e os conceitos de consonância e dissonância.

Disposição dos jogadores:

Dispostos em duas linhas retas paralelas, dois grupos de jogadores (Grupo A e Grupo B) se posicionam de frente uns para os outros, como se estivessem prestes a se enfrentar em uma batalha. O professor deverá se posicionar entre os grupos.

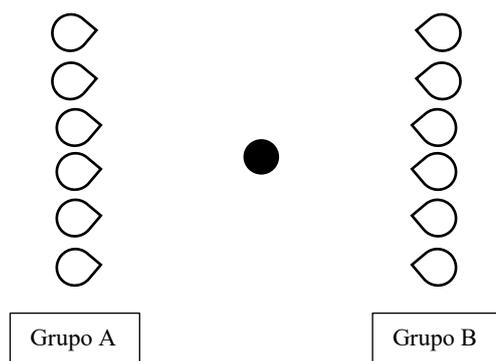


Figura 18 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Dinâmica:

1º) Numa pulsação média (cerca de 96 BPM) e regular, e de forma ininterrupta, todos os jogadores, com os pés, realizam o seguinte movimento: começando pelo pé direito, dois passos (pé direito, pé esquerdo [tempo 1, tempo 2]) para frente e dois passos (pé direito, pé esquerdo [tempo 3, tempo 4]) para trás, formando uma espécie de *quadrado imaginário* no chão – a fim de facilitar a compreensão durante as próximas etapas, podemos, aqui, fazer uma analogia a uma estrutura métrica quaternária; compassos simples de quatro tempos cada.

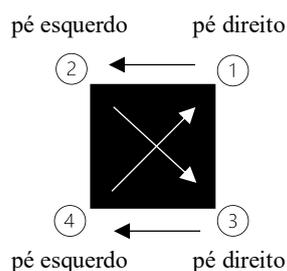


Figura 19 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

2º) Passados alguns minutos, tendo, os jogadores de ambos os grupos, já internalizado a pulsação e o movimento dos pés que irá formar o *quadrado imaginário*, o professor propõe uma nova configuração: fazendo uma analogia a uma estrutura métrica ternária

(ou compassos simples de três tempos cada), os jogadores, agora, formarão com seus pés uma espécie de *triângulo imaginário* no chão.

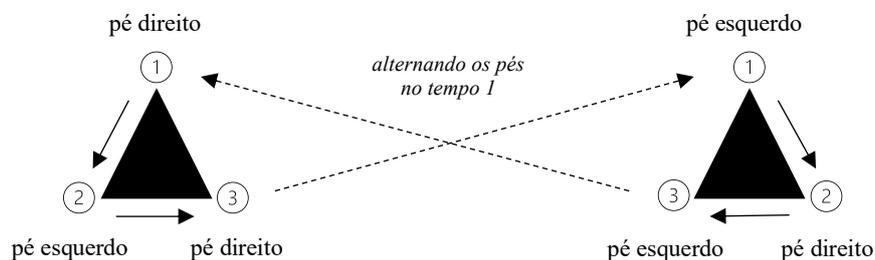


Figura 20 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

3º) Passados alguns minutos, tendo, os jogadores, já internalizado o movimento dos pés que irá formar o *triângulo imaginário*, utilizando como exemplo a canção “O cravo e a rosa”, o professor os convida a cantar a conhecida melodia marcando o pulso, com seus passos, sobre uma estrutura métrica ternária (formando, com seus pés, no chão, o *triângulo imaginário*).

Figura 21 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

4º) A canção é repetida, no entanto, desta vez, os jogadores dos grupos A e B deverão cantar a melodia de “O cravo e a rosa” marcando o pulso, com seus passos, sobre uma estrutura métrica quaternária (formando, com seus pés, no chão, o *quadrado imaginário*).

(♩ = c. 96)

O cra - vo bri - gou com/a ro - sa de - bai - xo de/u - ma sa - ca - da, o

etc.

Figura 22 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

5º) Como um treino para o que virá pela frente o professor propõe um exercício em que sugere duas organizações métricas: [4+3] e [3+4]. Ao comando do professor, os jogadores deverão realizar, com seus passos, ora o movimento quadricular seguido do movimento triangular (4+3), ora o movimento triangular seguido do movimento quadricular (3+4), sempre batendo palmas nos tempos 1 de cada *compasso*.

6º) Feito isto, o professor retorna à canção “O cravo e a rosa” e sugere, então, que os jogadores de ambos os grupos cantem a conhecida melodia, com seus passos marcando o pulso, alternando a estrutura métrica da canção: primeiro compasso em 3 (formando, com seus pés, no chão, o *triângulo imaginário*), segundo compasso em 4 (formando, com seus pés, no chão, o *quadrado imaginário*), terceiro compasso em 3, quarto compasso em 4, quinto em 3, sexto em 4, e assim por diante.

(♩ = c. 96)

O cra-vo bri-gou com/a ro - sa de - bai-xo de/u - ma sa - ca - da, o cra-vo sa-iu sor-

etc.

Figura 23 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

7º) Agora, o professor propõe aos jogadores que cantem novamente a canção, com seus passos marcando o pulso, alternando a estrutura métrica, entretanto, começando, desta vez, com o primeiro compasso em 4 (formando, com seus pés, no chão, o *quadrado imaginário*), e o segundo compasso em 3 (formando, com seus pés, no chão, o *triângulo*

imaginário), o terceiro compasso em 4, o quarto compasso em 3, o quinto em 4, o sexto em 3, e assim por diante.

Figura 24 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

8º) Após cantarem “O cravo e a rosa”, tanto em [3+4] quanto em [4+3], o professor propõe um exercício de polimetria. Mantendo a pulsação dada no início do jogo (cerca de 96 BPM), o Grupo A deverá realizar, com os pés, o movimento que configura o *quadrado imaginário* (ou seja, a estrutura métrica quaternária), enquanto, ao mesmo tempo e na mesma pulsação, o Grupo B, também com os pés, deverá executar o movimento que configura o *triângulo imaginário* (a estrutura métrica ternária).

9º) Para enfatizar as diferenças métricas – ou o conflito métrico entre planos causado pela polimetria – os jogadores dos grupos A e B passam a bater palmas (ou, se preferirem, emitir vocalmente o som [um]) no tempo 1 de cada *compasso*, gerando, assim, acentos em momentos diferentes; importante comentar que as palmas dos jogadores do Grupo A e do Grupo B coincidirão a cada 12 tempos (passos).

Figura 25 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

10º) O professor encerra o ciclo anterior indicando aos jogadores do Grupo A que parem de bater palmas e comecem a cantar a melodia de “O cravo e a rosa” numa estrutura métrica quaternária, ao mesmo tempo em que os jogadores do Grupo B, também sem baterem as palmas, comecem a cantar a mesma melodia, mas numa estrutura métrica ternária. Vale perceber o efeito de *delay* que será gerado, resultante das melodias em uníssono cantadas em métricas diferentes, mas mantendo a pulsação.

(♩ = c. 96)

Grupo A ■

Grupo B ▲

Figura 26 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

JOGO 11



O objetivo deste exercício é, através da voz e a partir do uso adaptado do sistema de *manossolfa* desenvolvido por Heitor Villa-Lobos, trabalhar as relações intervalares presentes em diversas escalas. Concentração, observação, percepção, emissão vocal e afinação são foco desse jogo.

Disposição dos jogadores:

Oito jogadores voluntários, sentados no chão em linha reta, deverão se colocar diante de toda a turma (disposta em semicírculo). O professor, de pé e segurando em uma de suas mãos um chapéu, boné, ou algo similar, se posicionará atrás da linha dos oito jogadores. Cada um dos oito jogadores corresponde a uma nota de uma escala qualquer (como primeira experiência, cabe o uso da escala diatônica maior de *dó*), e, a fim de facilitar a

leitura dos demais jogadores, deverá indicar, utilizando os dedos de suas mãos, os sinais que correspondem às notas da referida escala.



Figura 27 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Dinâmica:

1º) Com o auxílio de um diapasão, instrumento musical qualquer, ou apenas sua voz, o professor executa, sozinho, as notas da escala²⁷⁶ com a qual irá trabalhar (num primeiro momento, a escala diatônica maior de *dó*).

2º) O professor, então, pede a todos os jogadores – incluindo os oito que estão sentados à sua frente – que cantem as notas da mesma escala.

3º) Com um chapéu, boné ou similar em uma de suas mãos, o professor pede, agora, que os jogadores cantem as notas equivalentes no momento em que coloca o objeto na cabeça de cada um dos oito jogadores sentados à sua frente (cada um correspondendo a uma nota da escala em questão).

4º) Buscando uma boa qualidade de som – além, claro, da precisão e afinação – o professor deverá, por diversas vezes, seguir com as notas da escala de forma ascendente e descendente, até que se sinta seguro para *improvisar* com o grupo, mudando a ordem

²⁷⁶ As notas da escala com a qual se está trabalhando poderão ser emitidas, tanto pelo professor quanto pelos demais jogadores, utilizando, de forma simbólica, os sons [dó], [ré], [mi], [fá], [sol], [lá] e [si], ou fonemas como [ô], [u], [â] etc.

das notas, ao colocar o chapéu na cabeça de cada um dos oito jogadores à sua frente de forma *desordenada e aleatória*.

5º) Todos os jogadores deverão cantar as notas representadas por cada um dos oito jogadores sentados à frente do professor. Para dar dinamismo ao jogo, o professor poderá trocar de lugar com outros jogadores (inclusive com os que formam o semicírculo), que passarão a conduzir o exercício colocando e retirando o chapéu da cabeça de seus pares.

JOGO 12



Neste exercício, através de um simples *jogo de bola*, o professor busca, além da concentração, atenção, agilidade, emissão vocal e afinação dos jogadores, trabalhar as relações intervalares presentes nas diversas formas escalares, partindo, sempre, da nota base: a *tônica*.

Disposição dos jogadores:

Formando um semicírculo, oito jogadores (incluindo o professor) deverão se posicionar diante dos demais jogadores (que deverão formar outro semicírculo). O professor utilizará, para a realização do exercício, uma bola de futebol, vôlei, basquete ou outra. Cada um dos oito jogadores (incluindo o professor) corresponde a uma nota de uma escala qualquer (como primeira experiência, cabe o uso da escala diatônica maior de *dó*). O professor, na primeira posição, representa o I grau da escala (ou, em *dó maior natural*, a nota *dó*); o jogador que ocupa a segunda posição, à esquerda do professor, representa o II grau da escala (em *dó maior natural*, a nota *ré*); o jogador que ocupa a terceira posição, à esquerda do segundo jogador, representa o III grau (em *dó maior natural*, a nota *mi*), e assim por diante, até o oitavo jogador, que, representando, novamente, o I grau, terá a mesma nota que o professor, mas com uma oitava – acima – de diferença.

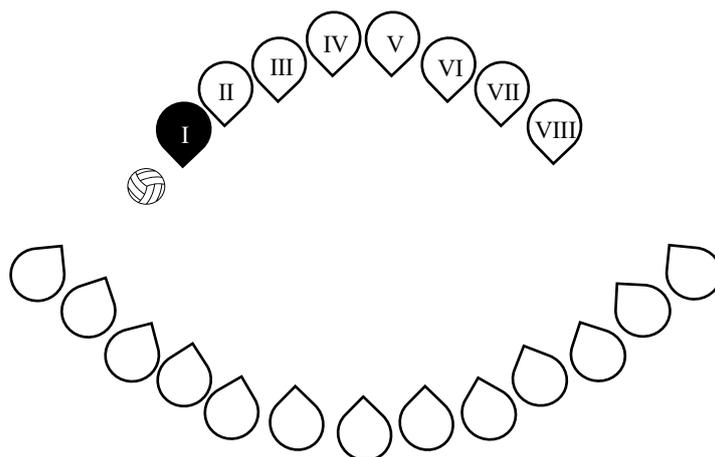


Figura 28 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Dinâmica:

1º) O exercício consiste em cantar as notas de determinada escala (como primeira experiência, a escala diatônica maior de *dó*) no momento em que cada um dos oito jogadores dispostos diante dos demais estiver com a bola nas mãos. Considerando o professor o I grau da escala, enquanto a bola estiver em suas mãos os jogadores deverão cantar a nota *dó*²⁷⁷.

2º) Em dado momento, o professor passa a bola ao jogador que está posicionado à sua esquerda, e que representa o II grau da escala (aqui, a nota *ré*). No momento em que este jogador pega a bola, os demais deverão, portanto, cantar a nota *ré*.

3º) Numa sequência lógica e esperada, o jogador que se encontra na segunda posição passa a bola ao jogador posicionado à sua esquerda, e que representa o III grau da escala (a nota *mi*). No momento em que este jogador pega a bola, os demais deverão, portanto, cantar a nota *mi*. E assim por diante, até que a bola chegue às mãos do oitavo jogador, que, representando, também, o I grau, indica aos demais jogadores que deverão cantar a nota *dó*, mas, agora, uma oitava acima da nota que cantaram quando a bola estava nas mãos do professor.

²⁷⁷ Como no jogo anterior, as notas da escala com a qual se está trabalhando poderão ser emitidas utilizando os sons [dó], [ré], [mi], [fá], [sol], [lá] e [si], ou fonemas como [ô], [u], [â] etc.

4º) Após algum tempo *subindo* e *descendo* a escala por graus conjuntos (com a bola passando do professor ao jogador que ocupa a segunda posição, deste jogador ao que ocupa a terceira posição, do que ocupa a terceira ao que ocupa a quarta, e assim por diante, num movimento melódico ascendente e descendente), o professor provoca os jogadores lançando a bola a outro jogador – e não ao que ocupa a segunda posição: por exemplo, ao que ocupa a terceira posição, pulando o segundo jogador. Quando a bola estiver nas mãos desse jogador, todo o grupo deverá cantar a nota que corresponde ao III grau da escala (*mi*), gerando, com isso, o intervalo “*dó-mi*” (professor [*dó*] – jogador que ocupa a terceira posição [*mi*]).

5º) Do jogador que representa a nota *mi*, a bola deverá voltar ao professor (*dó*). Este, por sua vez, lança a bola, agora, a outro jogador: por exemplo, ao jogador que ocupa a quinta posição, e que representa o V grau, a nota *sol*, gerando, com isso, o intervalo “*dó-sol*” (professor [*dó*] – jogador que ocupa a quinta posição [*sol*]).

6º) O jogador que ocupa a quinta posição – e que representa a nota *sol* – lança a bola de volta ao professor (*dó*) e assim por diante, num jogo de improviso e imprevisibilidade de relações intervalares, partindo, *sempre*, das mãos do professor, da nota da tônica (neste caso, a nota *dó*).

JOGO 13



Acredito que o desenvolvimento da escuta depende do acúmulo de experiências com o som. A partir dos processos de escuta e apreciação musical – considerando, posteriormente, ricas e relevantes discussões e reflexões – de trilhas musicais e eventos sonoros pré-gravados (incluindo obras de diversos compositores, países e culturas), este jogo tem como objetivo estimular jogadores e professor a desenvolverem uma escuta diferenciada e consciente.

Disposição dos jogadores:

Os jogadores, sentados no chão, de frente uns para os outros, deverão formar um círculo, uma *roda*. Para conduzir o processo de escuta e apreciação musical, o professor precisará

de um aparelho que reproduza os sons pré-gravados e de um sistema simples de amplificação.

Dinâmica:

1º) Ao distribuir, aos jogadores, uma folha em branco e um lápis, o professor sugere que tracem, no papel, durante a apreciação das obras e/ou eventos sonoros que serão apresentados, uma espécie de *roteiro* para a escuta.

2º) Os jogadores deverão anotar suas impressões e responder perguntas como: “Que música/som é essa(e)?”; “De onde é?”; “O que sinto quando ouço?”; “E quando escuto?”; “No que penso?”; “Que imagens crio em minha cabeça?”; “Do que me lembro?”; “O que emerge?”; “O que tenho vontade de fazer quando ouço?”; “E quando escuto?”; “Que instrumentos estão tocando?”; “Que timbres ou combinações entre eles me são familiares?”; “Que contrastes entre alturas, dinâmicas, andamentos, ritmos, métricas, caráter, harmonia e texturas consigo perceber e identificar?”; etc. Se houver, na sala, um quadro para anotações, o professor, se julgar necessário, poderá listar as questões supracitadas como no modelo abaixo:

- "QUE MÚSICA É ESSA?"	- "E QUANDO ESCUTO?"
- "DE ONDE É?"	- "QUE INSTRUMENTOS ESTÃO TOCANDO?"
- "O QUE SINTO QUANDO OUÇO?"	- "QUE TIMBRES OU COMBINAÇÕES ENTRE
- "E QUANDO ESCUTO"	ELES ME SÃO FAMILIARES"
- "NO QUE PENSO?"	- "QUE CONTRASTES ENTRE ALTURAS,
- "QUE IMAGENS CRIO EM MINHA CABEÇA?"	DINÂMICAS, ANDAMENTOS, RITMOS,
- "DO QUE ME LEMBRO?"	MÉTRICAS, CARÁTER, HARMONIA E
- "O QUE EMERGE?"	TEXTURAS CONSIGO PERCEBER E
- "O QUE TENHO VONTADE DE FAZER	IDENTIFICAR?"
QUANDO OUÇO?"	

Figura 29 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

3º) Com os olhos fechados, os jogadores, sentados no chão, formando um círculo, são convidados pelo professor a *abrirem*, *limparem* seus ouvidos, e a se prepararem para o que irão ouvir.

4º) O professor apresenta, então, a primeira música/som²⁷⁸. Ao fim da apreciação, os jogadores deverão expor oralmente suas impressões, registradas no papel enquanto ouviam/escutavam. Esta dinâmica se repetirá, com outras obras musicais e eventos sonoros pré-gravados, obviamente, durante o tempo que o professor considerar profícuo e conveniente.

Obs.: Dentre as obras e sonoridades utilizadas, vale a diversidade! No ambiente da *música de concerto*, registros fonográficos de boa qualidade de obras de Josquin des Près, Thomas Tallis e Palestrina, passando por Monteverdi, Bach e Vivaldi, Haydn, Mozart e Beethoven, Chopin, Wagner, Brahms e Mahler, Debussy, Stravinsky e Schoenberg, à música de Edgar Varèse, Messiaen, Schaeffer, Cage, Xenákis, Ligeti, Berio, Boulez, Stockhausen, Cardew, Reich, Glass, Brian Ferneyhough e Sofia Gubaidulina, além de Jorge Antunes, Marlos Nobre, Tim Rescala, Paulo Rios Filho, Luiz Carlos Csekö, Daniel Puig, Clarice Assad, Paulo Costa Lima, Marisa Rezende, Marcos Vieira Lucas, Jocy de Oliveira, Ernst Mahle, Pauxy Gentil-Nunes, Dimitri Cervo, Rodrigo Cicchelli, dentre muitos outros, podem ser utilizados. O exercício deverá incluir, ainda, música eletroacústica, música clássica da Índia, celta, músicas orientais diversas, africana, rock progressivo, trilhas sonoras de cinema, música instrumental brasileira entre inúmeras possibilidades.

JOGO 14



Este exercício me foi apresentado por Vinícius Albricker durante suas aulas da disciplina *Prática Musicais em Espaços Cênicos*, ministradas para alunos do Bacharelado em Atuação Cênica e da Licenciatura em Teatro da UNIRIO. Aqui, o objetivo é

²⁷⁸ Minha experiência mostra que, a fim de *manter* a atenção dos jogadores e estimulá-los a refletir sobre os aspectos inerentes às questões colocadas anteriormente, as gravações utilizadas para a realização deste jogo devem conter, em média, cerca de dois ou três minutos de duração.

experimental, a partir do uso adaptado do sistema de notação musical baseado em figuras geométricas desenvolvido pelo compositor e inventor de instrumentos sonoro-musicais Marco Antônio Guimarães²⁷⁹, do grupo mineiro Uakti²⁸⁰, performances utilizando compassos alternados ou irregulares, além do conflito métrico entre planos causado pela polimetria. Questões e aspectos inerentes à pulsação, andamento, noção de compasso, percepção, atenção, concentração, memória e coordenação motora são foco deste jogo.

Disposição dos jogadores:

Os jogadores, em duplas, lado a lado, deverão formar duas filas, deixando um espaço entre elas para uma espécie de *partitura* baseada em figuras geométricas dispostas no chão.

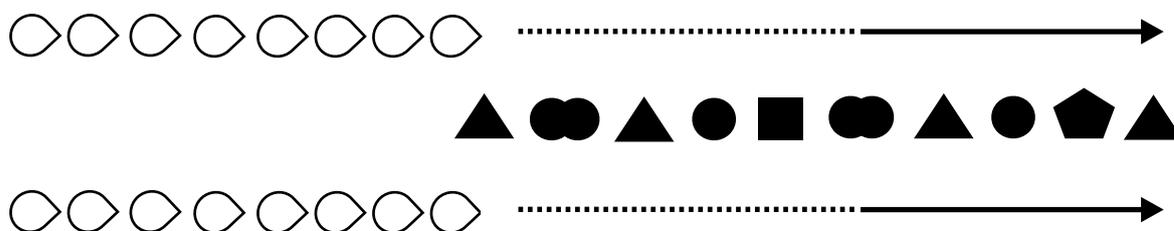


Figura 30 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Dinâmica:

1º) Utilizando cinco figuras geométricas confeccionadas em borracha (ou EVA) – num tamanho que caibam, cada uma, em uma folha A4 –, o professor apresenta aos jogadores o valor métrico de cada uma:

²⁷⁹ “Marco Antônio desenvolveu um sistema de notação musical baseado em figuras geométricas, determinando estruturas de duração rítmica de maneira bastante simples e eficiente, acessível até mesmo para quem não conhece notação musical convencional. Utilizando essa notação, desenvolveu composições nas quais – tendo a estrutura rítmica definida – outros parâmetros ficavam em aberto, tais como: instrumentação, alturas, subdivisão das durações, modos de ataque, perfis melódicos etc.; configurando assim uma ‘oportunidade e convite’ à improvisação, num contexto semelhante aos colocados por compositores como Karlheinz Stockhausen e Earl Brown, em suas propostas de ‘obra aberta’”. (José, 2019, p. 17-18)

²⁸⁰ Sediado em Belo Horizonte, Minas Gerais, o grupo instrumental Uakti – formado por Marco Antônio Guimarães, pelos percussionistas Décio de Souza Ramos Filho, Paulo Sérgio dos Santos e pelo flautista Artur Andrés Ribeiro – dedicou-se, desde os anos 1970 até o encerramento de suas atividades, em 2015, a um repertório que fosse fruto do encontro entre práticas já estabelecidas e propostas inovadoras da performance musical.



Figura 31 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

2º) O professor, então, dispõe as figuras no chão da sala – entre as duas filas de jogadores – representando uma *partitura de andar*.

3º) Para executarem a *partitura de andar*, os jogadores, em duplas, deverão estar atentos às seguintes regras: sem *perder* a pulsação (cerca de 98 BPM), quando se depararem com a figura que representa 1 tempo, darão UM passo, se posicionando ao lado da figura em questão; quando se depararem com a figura que representa 2 tempos, darão DOIS passos, se posicionando ao lado dessa figura; e assim por diante, até a figura que representa 5 tempos. Importante: quando a dupla de jogadores chegar ao final da sequência (à figura que representa 5 tempos), seu passo de *saída* deverá coincidir com o passo de *entrada* (o primeiro passo) da próxima dupla, na fila; ou seja, o “*passo fora*” de uma dupla, na mesma pulsação, equivalerá ao “*passo dentro*” da próxima. Os jogadores, então, executam a seguinte *partitura*:

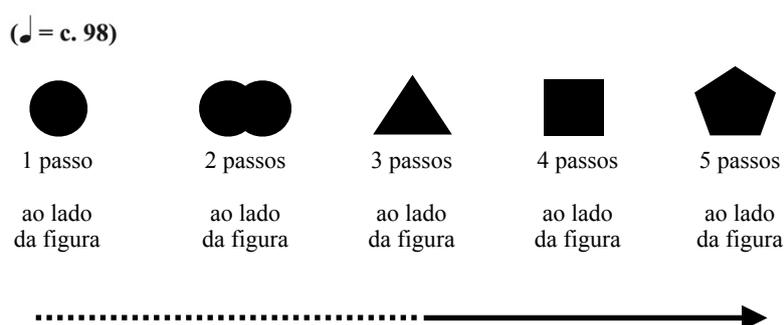


Figura 32 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Obs.: Numa execução linear, sobre uma pulsação média (cerca de 98 BPM) e regular, ao acentuarmos o tempo 1 de cada figura, as mudanças métricas serão evidentes, e, portanto,

aos jogadores, não há necessidade de comparar a *partitura de andar* a uma partitura convencional (tal qual apresentamos a seguir):

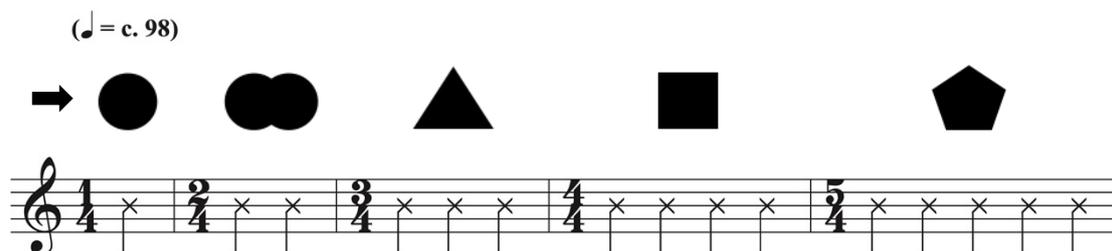


Figura 33 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

4º) Após a execução da *partitura*, por todas as duplas de jogadores, o professor deverá misturar as figuras geométricas de forma *aleatória*, gerando, com isso, uma nova configuração métrica. Por exemplo:

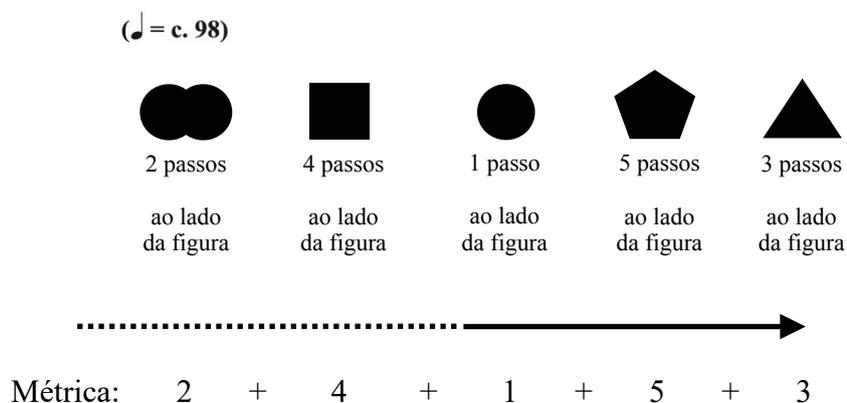


Figura 34 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Também em duplas, os jogadores executam a nova *partitura*, com as figuras organizadas de forma *aleatória* pelo professor, numa nova configuração métrica.

5º) O professor, agora, amplia sua *partitura de andar*, utilizando mais das mesmas figuras. Por exemplo:

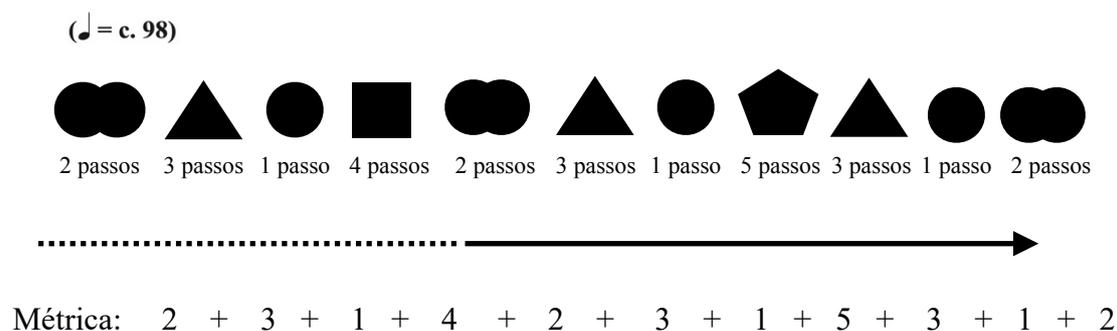


Figura 35 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Os jogadores, em duplas, executam a *partitura* ampliada.

6º) A fim de auxiliar os jogadores – e enfatizar as mudanças métricas – o professor poderá fazer uso de um instrumento de percussão (como um tambor, por exemplo) e, com ele, tocar todas as pulsações (como se fosse um metrônomo), acentuando, no entanto, apenas o tempo 1 de cada figura. O professor pode, ainda, desafiar os jogadores sugerindo que, ao executarem as *partituras de andar*, façam um som qualquer (um fonema – como [u], por exemplo –, uma palma ou outro som vocal/corporal) no tempo 1 de cada figura, coincidindo com o acento realizado pelo professor ao instrumento de percussão.

(♩ = c. 98)

[u] [u] [u] [u] [u]

[u] [u] [u] [u] [u] [u]

Figura 36 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.



A fim de tornar dinâmico e prazeroso – mas sem deixar de lado os objetivos técnicos – os momentos que, normalmente, antecedem a prática de alguns dos jogos propostos no presente Apêndice, tenho realizado diversos exercícios de preparação vocal e corporal (cujas autorias, na maioria das vezes, desconheço), em que procuro focar, de maneira geral, o *corpo* do artista em formação, sua voz, sua relação com o espaço e a conexão com os demais *jogadores*. Apresento, a seguir, alguns desses exercícios²⁸¹, em que, durante sua execução, pretendo trabalhar a concentração desse artista e a conscientização do seu próprio *corpo musical* através de atividades de relaxamento (incluindo alongamento de braços, pescoço, ombros, coluna vertebral e cervical etc., com foco na postura e nas consequentes prontidão e atenção), *limpeza* facial, respiração, articulação vocal, vibração de língua e lábios, fonação, ressonância, timbre, homogeneidade, fraseado, dinâmica, afinação, extensão vocal e o desenvolvimento da percepção melódica, harmônica e rítmica.

Tais exercícios podem, ainda, ser utilizados como preparação para a realização de peças musicais específicas. Havendo, num espetáculo cênico-musical, um repertório próprio a ser trabalhado, cabe analisá-lo e extrair dele aspectos e especificidades que, durante os exercícios, merecem nossa atenção. Como afirma Nayana Torres (*apud* Martins, 2016, n.p), “[...] pensando que o aquecimento vocal é uma preparação para algo, é preciso pensar no repertório que se vai fazer, e quais são as necessidades dentro dele. Uma preparação corporal para circo é diferente da preparação para balé clássico.”

Sejam atores, sejam cantores, aos que buscam investigar os fundamentos, objetivos e propósitos dos aquecimentos vocais/corporais – sobretudo no campo da música popular – recomendo examinar os trabalhos publicados de Marcos Leite (*Método de Canto Popular Brasileiro para vozes médio-graves / médio-agudas*), Malu Cooper e Diana Goulart (*Por todo Canto*, vol. 1 e 2), Tutti Baê e Claudia Pacheco (*Canto – equilíbrio entre corpo e som: princípios da Fisiologia vocal*), Eugênio Tadeu Pereira (*Aquecimento vocal na Prática Cênica – Múltiplas vozes*), Johan Sundberg (*Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*), Klaus Heizman (*Vocal Warm-ups*), Baldur Liesenberg

²⁸¹ Coletados, adaptados, desenvolvidos e compostos durante minha vivência como cantor em coros e grupos vocais, bem como em salas de aula e espaços de ensaio, com alunos e atores de companhias de Teatro diversas.

(*Cantabile: Exercícios para Canto Coral*) entre outros; além das dissertações, teses e artigos de artistas-pesquisadores como Patrícia Costa, Fábio Cintra, Silvia Sobreira, Ângelo José Fernandes, Adriana Kayama, Eduardo Östergren, Adriana Piccolo, Letícia Carvalho, José Noronha, André Protásio etc.

Disposição dos jogadores para os exercícios de 1 a 6:

Em círculo, formando uma *roda*, os jogadores deverão se posicionar da seguinte maneira: voz aguda - voz grave - voz aguda - voz grave - e assim por diante. Tal alternância tem como objetivo contribuir para a compreensão e o desenvolvimento da percepção auditiva das diferentes oitavas (já que, aqui, os jogadores deverão executar uma mesma linha melódica com a diferença de uma oitava entre elas). O professor pode ou não conduzir os exercícios utilizando um instrumento musical para acompanhamento rítmico-harmônico (piano, violão etc.)

Dinâmicas:

1º “V-Z-J” (vibração, articulação, ressonância, afinação, respiração)

(♩ = c. 72)

A B \flat B C

mp *mp* *mp* *mp* etc.

vzv... zzz... jjj... vzv... zzz... jjj... vzv... zzz... jjj... vzv... zzz... jjj...

Figura 37 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

2º) “tr / br / t+br” (vibração, articulação, agilidade, respiração, coordenação motora)

(♩ = c. 126)

Am *mf* *trrr* *brrr* *t+brrr* *trrr* *brrr* *t+brrr* *etc.*

Bbm *trrr* *brrr* *t+brrr*

Bm *trrr* *brrr* *t+brrr*

Figura 38 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Obs.: trrr = vibração de língua e lábios

brrr = vibração de lábios

t+brrr = vibração de língua e lábios ao mesmo tempo

3º) “we-nha, we-nha, we-nha...” (articulação, agilidade, afinação, timbre)

(♩ = c. 104)

A *mf* we nha wen *etc.*

Bb *mf* we nha wen

Bb we nha wen

B we nha wen

Figura 39 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

4º) “mare-mire / ziu” (articulação, agilidade, afinação, timbre)

(♩ = c. 104)

A *mf*

ma re mi re ma

ma re mi re ma

ziu ma re mi re ma re mi re ma re mi re

ziu ma re mi re ma re mi re ma re mi re

etc.

Figura 40 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

5º) “vôôôô...” (vibração, articulação, ressonância, afinação, respiração, timbre)

(♩ = c. 100)

A *mf*

vô ô ô ô ô

etc.

Figura 41 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

6º) “missikrof” (articulação, agilidade, afinação, timbre, extensão vocal, precisão rítmica)

(♩ = c. 96)

mf F7 B♭ Cm F7 B♭ F7 B♭ E♭ F7

mis si krof pa ra ra ti ru li ru kri kra krof pa ra ra pa ra ra fru fru mis krof pa ra ra ti ru li ru kri kra krof pa ra ra pa ra

mf

mis si krof pa ra ra ti ru li ru kri kra krof pa ra ra pa ra ra fru fru mis krof pa ra ra ti ru li ru kri kra krof pa ra ra pa ra

B♭ B♭ F7 B♭ B F#7 B C#m

ra fru fru zun gui zun gui zun gui ti bi ri bi ri bi ka ta pa ri rum gui gui mis si krof pa ra ra ti ru li ru... etc.

ra fru fru zun gui zun gui zun gui ti bi ri bi ri bi ka ta pa ri rum gui gui mis si krof pa ra ra ti ru li ru...

Figura 42 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

Disposição dos jogadores para os exercícios 7 e 8:

Os jogadores deverão estar organizados em quatro grupos, de acordo com sua *classificação vocal* (sopranos [S], contraltos [A], tenores [T] e baixos/barítonos [B]), formando um semicírculo.

7º) “si-ô...” (vibração, articulação, ressonância, afinação, respiração, sustentação, timbre, harmonia, percepção)

(♩ = c. 72)

si ô _____ si ô _____ si ô _____ si

si ô _____ si ô _____ si ô _____ si

Figura 43 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

8º) “ni-ô...” (vibração, articulação, ressonância, afinação, respiração, timbre, harmonia)

(♩ = c. 76)

ni ô ni ô ni ô ni ô _____ ni ô _____ ni ô _____

ni ô ni ô ni ô ni ô _____ ni ô _____ ni ô _____

ô ni ô ni ô ni ô _____ ni ô _____ ni ô _____

ô ni ô ni ô ni ô _____ ni ô _____ ni ô _____

Figura 44 (Apêndice A). Elaboração do autor, 2022.

* * *

**OS CURSOS DE BACHARELADO EM ATUAÇÃO CÊNICA E
LICENCIATURA EM TEATRO DA UNIRIO**
(Contexto histórico, filosófico e normativo)

O curso de Bacharelado em Atuação Cênica da UNIRIO²⁸²

Toda área do saber humano passa por transformações e evolui, sempre acompanhando os imperativos de cada época. Em se tratando da arte que representa a vida e com ela faz seu palco, não só como fonte de inspiração, mas também como mecanismo de transformação da própria realidade não seria diferente. Falo das Artes Cênicas, que, muito acertadamente, recebe, através do Colegiado do Departamento de Interpretação Teatral, nova denominação no seu fazer: *Atuação*, tão mais bem adequada aos novos tempos, no lugar de *Interpretação*, que não reflete o amplo papel atual do ator/*performer* nas muitas possibilidades de intervenção, realização e criação em seu trabalho; portanto, antes denominado Bacharelado em Artes Cênicas, Habilitação em Interpretação Teatral, hoje, Bacharelado em Atuação Cênica.

Como graduação nas áreas de Linguística, Letras e Artes, o Bacharelado em Atuação Cênica da UNIRIO funciona em regime semestral, presencial, vespertino e noturno, e pode ser concluído ao fim de no mínimo oito e no máximo quatorze semestres. A cada ano oferta um total de 50 vagas, sendo, normalmente, 25 a cada semestre.

Iniciadas em 2006 sob a coordenação do então diretor Prof. Dr. José da Costa Filho – paralisada em virtude da mudança da direção da Escola e retomada somente em 2010, já sob a coordenação do Prof. Dr. Angel Palomero –, a reforma curricular da Escola de Teatro teve avanço por volta de 2012, quando as comissões departamentais, incumbidas da redação dos Projetos Pedagógicos de cada curso, puderam iniciar seus trabalhos. Às Professoras Elza de Andrade e Nara Keiserman foi designada a tarefa de escrever o Projeto Político Pedagógico do curso. Levando-se em conta os diferentes

²⁸² O texto a seguir traz informações baseadas no *Projeto Pedagógico* (2012) do referido curso.

departamentos e seus conhecimentos e áreas diversas, a troca de experiências e o consequente entrosamento entre os professores contribuiu para a construção de uma interdisciplinaridade e da verdadeira ideia de uma Escola de Teatro, mesmo que constituída por diferentes cursos autônomos que, como se sabe, sempre primaram por uma concepção humanística e versada dos distintos profissionais cênicos.

Tudo começou no final da década de 1930, especificamente em 1939, com a criação do Curso Prático de Teatro, com fins de “[...] promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país e no estrangeiro” (UNIRIO, 2012, p. 7). Em 1953, passou a denominar-se Conservatório Nacional de Teatro, e em 1958 os cursos Interpretação, Cenografia, Coreografia e Direção Teatral passaram a ser ofertados. As categorias profissionais correspondentes foram regulamentadas somente em 1965, pelo Governo Federal, que também estabeleceu regras que iniciaram um movimento de transformação dos cursos de nível médio em cursos de nível superior. Tal transformação se deu a partir de 1969, com a exigência de que as Escolas Isoladas se agregassem em Federações. Surge, então, a FEFIEG (Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara), passando o Conservatório Nacional de Teatro a denominar-se Escola de Teatro da FEFIEG, incorporando, ainda, o IVL (Instituto Villa-Lobos) ao conjunto de Escolas. Em 1975 passa a chamar-se FEFIERJ (Federação das Escolas Isoladas Federais do Estado do Rio de Janeiro), e é nesse ano que o Conselho Federal de Educação finalmente reconhece os cursos de Direção Teatral e Cenografia, criando, ainda, os cursos de Interpretação e Teoria do Teatro (regulamentados em 1978). No ano seguinte, com a criação da UNIRIO, concretizou-se a instituição dos cursos superiores em Teatro, sendo sua Escola de Teatro a única de nível superior a oferecer *todos* os cursos na área.

A UNIRIO, enquanto universidade, em sua missão contínua de preparar profissionais adequados e em sintonia com o mundo que os cerca, de modo a contribuírem em mudanças positivas nas condições de vida da sociedade, prima por uma formação ampla voltada para o humano, almejando refletir e criticar a realidade, de forma democrática, sempre tendo por base a ética. A universalidade de sua pluralidade teórico-metodológica busca uma interdisciplinaridade do conhecimento e da excelência, tendo por complemento indissociáveis o ensino, a pesquisa e a extensão.

Tendo-se em vista os princípios supracitados, o Bacharelado em Atuação Cênica segue a missão da UNIRIO, em concordância com seu PDI (2012-2016), inspirado por

Paulo Freire, que nos instrui que educar é intervir no mundo, porém, respeitando sempre os saberes dos educandos, com criatividade, senso de estética, além de uma conduta moral com o comprometimento como prática fundamental no ensino da Arte, respeitando sempre a autonomia de cada um deles. Tal diretriz norteou a construção de uma matriz curricular do curso de Teatro na união de componentes e disciplinas que lhes concedessem espaço para escolha pessoal e, também, para a interdisciplinaridade entre os saberes; o que já o é, por si só, intrínseco ao Teatro, por ser esta uma forma de Arte que fala do mundo e do ser humano, em um diálogo que precisa e deve interrelacionar diferentes conhecimentos. Somado a isso, além das pesquisas docentes, o curso ainda oferece uma Extensão bastante forte, onde diversos projetos que visam o atendimento à comunidade permitem a continuidade do ensino em sala de aula.

Com a consolidação da mídia televisiva, sobretudo nas duas últimas décadas do século XX, a quantidade de novelas e programas de comédia e costumes aumentou significativamente, exigindo um número cada vez maior de profissionais da atuação cênica; sem esquecermos das propagandas produzidas pelas agências de publicidade, mercado tão concorrido dos anúncios comerciais de produtos e serviços, que invadiram a programação televisiva e se mantêm até os dias de hoje, sempre com maior apelo à necessidade de aquisição das pessoas, e do aumento na distribuição de conteúdo dublado (cinema, animação e outras áreas do entretenimento estrangeiro e nacional), sobretudo com o advento da *internet*, pelos profissionais dos estúdios de dublagem. A renovação do cinema nacional, a partir de 1950, com o Cinema Novo, também teve sua cota de responsabilidade em exibir profissionais mais bem qualificados, visto a nova corrente politizada que criticava o cinema nacional, até então, fortemente influenciado pelo norte-americano. Tal apelo exigiu que os novos atores se metamorfoseassem em algo novo, plenamente aptos aos novos dilemas em uma cena mais moderna e crítica, carregadas de novos e instigantes desafios. Concomitante a isso, a atuação em novos ambientes e espaços, em programas diversos de inclusão social, terapia do riso, reabilitação prisional etc., executados por atores, *clowns* e *performers*, em hospitais, empresas, prisões e comunidades, dentre tantos outros, além dos eventos musicais e grandes espetáculos.

Esse aumento na procura, na visibilidade e no grau de exigência para os desafios da profissão trouxe consigo a necessidade de uma formação superior que pudesse fornecer meios para que o profissional atuasse de forma plena, instrumentalizado tecnicamente de modo a adaptar-se continuamente em sua evolução como artista, independente do cenário,

sobretudo na recusa do antigo modelo do ator-instrumento (aquele que imita ou nasce portador do que se costuma chamar de *dom*), mas sim, um novo artista, antes de tudo criativo, responsável e ético, capaz de consolidar os conhecimentos técnicos de sua arte ao desenvolvimento individual, na utilização do sentimento atrelado ao seu lastro de conhecimento, refletindo o fato de que sua performance vem sempre acompanhada de um papel social, como ferramenta transformadora não somente de sua própria vida, mas como um espelho que reflete as nuances do real significado da própria arte.

Trazer aos *palcos*, não importando em que esfera, um novo olhar sobre as mazelas e acertos do mundo e sua inerente necessidade na construção de pontes, na busca de novos significados e valores que humanizem e facilitem cada vez mais as relações humanas em meio aos dilemas globais que vivenciamos, nos incita a importantes reflexões para antigas questões que nos afligem enquanto seres sociais e urbanos. Esse é, sem dúvida, um dos principais papéis das Artes Cênicas. Além de trazer entretenimento e lazer, cabe, ao novo artista, criticar a realidade, de modo a edificar uma nova consciência nos indivíduos, modificando, para melhor, a sociedade como um todo.

Fundamentado na nova realidade em que vivemos, tão mergulhados como estamos nessas muitas e tão complexas oportunidades que aguardam os atores em seu ofício, o Curso de Bacharelado em Atuação Cênica objetiva assegurar um aprimoramento prático/teórico capaz de proporcionar-lhes a autonomia necessária para tornarem-se tradutores desses novos tempos e, sobretudo, da cultura como um todo, sempre como agentes de vanguarda, embasados no senso de compromisso da reflexão, em constante evolução e contínua melhoria, utilizando os recursos técnicos da atuação cênica com criatividade e estilo próprios, explorando os diversos meios à sua disposição, seu corpo e sua voz, na busca do *casamento* ideal entre sentimento e percepção, no constante exercício consciente da ética e da cidadania. Tal demanda coloca o ator não somente como feitor de trabalhos, mas, acima de tudo, como coautor no processo de evolução das próprias Artes Cênicas.

* * *

O curso de Licenciatura em Teatro da UNIRIO²⁸³

Em nível de graduação, com modalidade presencial, o curso de Licenciatura em Teatro da UNIRIO tem por bases as áreas de Linguística, Letras, Artes, Pedagogia teatral e Ensino de Teatro. Desde 1982, através de regime semestral, vespertino e noturno, admite a conclusão ao fim de no mínimo sete e no máximo doze semestres. Anualmente, oferta 30 vagas, sendo, normalmente, 15 a cada semestre.

Com a Lei nº 5.692/71, a disciplina de Artes Cênicas, no município do Rio de Janeiro, foi incluída na grade curricular na área de Comunicação e Expressão para o ensino do antigo 1º grau (atual Ensino Fundamental), porém, não havia, naquele momento em todo o estado, um curso específico de formação de professores em Teatro. A UNIRIO, então, assumindo tal responsabilidade e atendendo a essa demanda, iniciou o primeiro curso de Licenciatura em Teatro do Rio de Janeiro no ano de 1982, tendo formado sua primeira turma em 1988. Em virtude a essa premência, a Licenciatura, recém-criada, agregou em sua organização curricular um amálgama de disciplinas do Bacharelado em Artes Cênicas, já existente, ainda acrescido de outras, de cunho geral e específico. Nessa turma inicial formaram-se os primeiros professores licenciados em Artes Cênicas devidamente qualificados para prestar o primeiro concurso do município, realizado em 1989.

Os movimentos e discussões ocorridos na década de 1980, por parte das associações de professores de arte insatisfeitos com o antigo modelo de ensino, culminou, em 1994, no Fórum Permanente de Artes e Design, o que resultou em maior autonomia para as instituições de ensino, na elaboração de seus projetos político-pedagógicos, além da suspensão do currículo mínimo junto ao MEC. De modo complementar, com a Lei Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9.394/1996, o ensino das artes e suas várias linguagens como áreas de conhecimento (Teatro, Música, Artes Visuais e Dança) passou a ser obrigatório em todo o território nacional, em um necessário reconhecimento das artes no escopo do ensino convencional.

A reformulação do Projeto Pedagógico do curso de Licenciatura em Teatro teve sua devida análise e subsequente ajuste em 2005, contemplando, assim, as Diretrizes Curriculares das Licenciaturas e Diretrizes Curriculares do Teatro, visando, objetivamente, formar docentes de ensino de Teatro para o magistério do Ensino

²⁸³ Para elaboração do texto a seguir, baseei-me no *Projeto Pedagógico* (2018) do curso em questão.

Fundamental e Médio. Para tanto, considerou-se cada detalhe em sua formação (competências, habilidades e conteúdos programáticos), ressaltando a importância de atividades que coadunassem (como ensino, pesquisa e extensão) já objetivando a nova tendência da arte teatral do século XX, permitindo liberdade criativa, senso crítico e estético, proatividade no exercício de sua sublime tarefa no despertar da cidadania, desenvolvendo uma comunicação sensível, humanizando e desmistificando as artes. Somada a esse tanto, a análise criteriosa de quais seriam, naquele momento, suas possibilidades de inserção no mercado de trabalho não foi deixada de fora, garantindo aos egressos viabilidade profissional.

Com a missão de formar um corpo docente socialmente consciente, capaz de propagar o saber artístico na busca contínua por inovações e experimentações, o curso de Licenciatura em Teatro preconiza metodologias que mesclam teoria e prática, propondo um ensino que molde preceitos éticos e estéticos, levando docentes e discentes não só a valorizar seu ofício, mas estimulando-os, também, com as infindas possibilidades educacionais presentes na área do Teatro, em sua nova perspectiva pedagógica.

Primando por temáticas relevantes dentro de propostas interdisciplinares, o curso de Licenciatura em Teatro tem por objetivo preparar educadores para atuar no Ensino Fundamental e Médio, de modo a que os mesmos estejam aptos a todo o processo educacional (planejamento, organização e acompanhamento das atividades) em organizações formais e não formais, tanto em âmbito público quanto privado. Como condição fundamental de sua formação está o encorajamento à pesquisa, sempre embasada no cotidiano, dentro de suas práticas pedagógicas, sobretudo em tarefas de estágio supervisionado, propiciando um maior dinamismo curricular, alicerce enquanto propositor daquele aprendizado.

Em conformidade com o que preconizam os objetivos do curso de Licenciatura em Teatro, seu currículo foi desenvolvido de modo a permitir uma coesão entre a ação pedagógica e o conhecimento artístico-científico, através de disciplinas que estimulam os alunos a ampliarem suas capacidades profissionais, de modo a se tornarem *competitivos* no mercado, permitindo-lhes realizar seu trabalho e demais atividades artísticas bem embasados teórica e tecnicamente, fortemente vinculados com o social e o próprio ensino do Teatro, com apurado senso crítico, de modo ético e reflexivo. O aluno da Licenciatura em Teatro deverá conhecer as disciplinas fundamentais da formação teatral que explicitam a diversidade deste campo de estudo, seguindo no aprofundamento sob o

aspecto educacional, visando o ensino do Teatro em si, obedecendo um contínuo crescente de complexidade quanto ao conhecimento e especializados em cada tema.

Aos discentes mais inclinados ao campo da pesquisa, o Programa de Iniciação Científica permite que, sob a orientação individual de um pesquisador da universidade, sigam um aprendizado no qual se prioriza, de forma intensiva, a busca e a construção do conhecimento em sua área de estudo, desenvolvendo aptidões necessárias àquele que se destina pesquisador; no decorrer, desenvolverá técnicas de modo a tornar-se hábil ao manusear conteúdo bibliográfico científico em banco de dados e bibliotecas, orientando a compor, de forma clara e concisa, textos científicos em português e línguas estrangeiras, com desenvoltura em converter suas proposições, mesmo que ainda imprecisas, em problemas coesos a serem solucionados, com acerto na busca de informações pertinentes e com capacidade para elaborar hipóteses. Será estimulado incessantemente no objetivo da crítica, ao emití-las e ao recebê-las, de modo a conseguir desenvolver seu projeto de pesquisa, amadurecendo em sua singular diferenciação como pesquisador, desvelando qual seu real quinhão de saber e como aperfeiçoar-se em tudo aquilo em que lhe falta maior destreza intelectual.

Ao superar a fragmentação do saber, muitas vezes sem contexto, almeja-se o desenvolvimento da percepção que transforme o ensino do Teatro, sob o crivo da crítica reflexiva, discernindo conscientemente quais caminhos para se potencializar sua face artística e científica, ensejando permanentemente atualizar-se enquanto eterno ser em transformação. Para tanto: a formação adequada que lhe permita bem exercer seu trabalho; a compreensão de como se constitui tal ensino, em sua origem, seu desenvolvimento histórico e técnico, enquanto fundamento no ensino de base (infantil, fundamental e médio); a pesquisa como liame entre a teoria e a prática no processo artístico-científico que irá motivar e enriquecer o próprio aprendizado; e, por fim, a instrumentalização didático-metodológica condizente com a época em que vive, proporcionando-lhe mecanismos que lhe outorgue modificar a realidade na qual está inserido, atuando desta forma, também, como agente transformador, com idoneidade acadêmica, de modo a inspirar seus alunos a seu máximo desenvolvimento como ente humano, profissional e pessoalmente, na consciência e fundamental prática da cidadania.

A prática torna-se o início e o fim de todo o processo, sendo o *lugar comum* onde o que precisa ser conhecido dentro dessa temática tem origem, no exercício do ciclo teoria/prática, em que cada qual se renova ao experienciar a vida humana como principal

atividade, evitando o pragmatismo e quaisquer concepções pré-determinadas que apenas concedam caminhos prontos, levando o professor e o próprio ensinar a novos patamares, no importante desafio de refletir e compreender o momento e não só o objeto de estudo; é necessário contextualizar para teorizar a prática, com isso, praticando a teoria.

Não obstante, cabe-nos compreender a atividade teórica não como algo de fundo meramente determinístico, soberano ao lidar com a realidade, mas justamente o inverso, por ser esta, a realidade em si, a responsável pela concepção e pelo burilar de toda ciência nos meandros das atividades da prática social em suas querelas. Aproximar o aluno de sua realidade o capacitará não só a compreender o porquê, mas para que estuda tal campo do conhecimento, permitindo-lhe encurtar ou subtrair as distâncias impostas entre a prática e a teoria, sendo este o principal elemento unificador de todo o conteúdo curricular.

Ao final do curso de Licenciatura em Teatro da UNIRIO, portanto, tudo se volta à prática do *aprender a aprender*, culminando em projetos, extensões, iniciação científica etc., bem como trabalhos de conclusão de curso. O egresso, então, deverá ter plena condição teórica e prática de exercer sua cátedra como docente de formação, consciente da importância que possui sua profissão, exercendo responsabilmente seu papel social, crítica e reflexivamente, transformando intelectualmente seu entorno. Para isso, a necessidade diligente de ser conhecedor da conjuntura histórico-sócio-cultural vigente, sendo o orientador de um saber que se interrelaciona com outras profissões dentro de nossa sociedade, levando-o a conceber meios de intervenção socioeducativas capazes de modificar seu ensino, adaptando-o às constantes e velozes transformações no cenário artístico e cultural em um ciclo perene de auto adequação.

Sua formação, além de torná-lo docente, também deve lhe permitir atuar como pesquisador, assessor pedagógico e artístico-cultural, além de tantas outras atividades nas quais possa viabilizar, através do ensino do Teatro, inclusão e melhoria sociais, tendo a devida autonomia para sua nobre tarefa, sempre cioso da responsabilidade inerente a esse trabalho por todos aqueles que estiverem inclusos em seu raio de atuação social.

* * *

* * *

- APÊNDICE C -

ÁLBUM DE PARTITURAS DE A TEMPESTADE: UMA PEÇA-SHOW

* Início com tema eletroacústico
("LAPOTONIA", de Diogo Rebel)

A ----- **senza misura** (com texto Ato I, Cena 1) ----- **idem...**

Texto

Synth Pad
* [Swell Saw (B120) / OCT: -1 / FILTER: 0 a 64 (lentamente)]
mf mp f f

Sound FX
[Bolton Feeder (A085) + Black 2 Mailbox PS (A125)]

Synth Solo /
Guitarra
[String Theory PS (A122) + Swell Saw (B120)]
mf

Guitarra

Baixo elétrico

Percussão
Bells mf
mf

* Parâmetros sintetizador Mininova Novation

B

4X

INÍCIO: "Contraestre!" /
"Aqui, comandante: o que me diz?" (...)

[Oxy Strings DF Classic (A002) / OCT: -1 / ARP: ON + LATCH / TEMPO: 100]

Gm7(♭1)

[Botton Feeder (A008) + Hate Strings DC (B103)]

baixo: *Intervenções livres*

mf f mf f mp mf f mf mf mp mf mp

Texto

Pad

FX

Synth / Guit.

Guit.

Bai.

Perc.

C

(...) "Firme, rapazes!
Saíam do meu caminho, já disse." (...)

Bm7 (1)

f

Synth / Guit.

mp *mf* *f*

guitarra: improvisação livre

Guit.

mf

Bai.

f *mf*

Perc.

FX

Pad

Texto

The image shows a musical score for a scene. At the top, there are two boxes labeled 'C'. Below them, the lyrics are: "(...) 'Firme, rapazes! Saíam do meu caminho, já disse.' (...)". The score consists of several staves. From top to bottom: 1. A staff for 'Pad' with a chord diagram for Bm7 (1) and a dynamic marking of *f*. 2. A staff for 'FX' with a jagged line representing sound effects. 3. A staff for 'Synth / Guit.' with a treble clef and notes, with dynamics *mp*, *mf*, and *f*. 4. A staff for 'Guit.' with a treble clef and notes, with the instruction 'guitarra: improvisação livre' and a dynamic marking of *mf*. 5. A staff for 'Bai.' with a bass clef and notes, with dynamics *f* and *mf*. 6. A staff for 'Perc.' with a double bar line and notes, with dynamics *f* and *mf*. 7. A staff for 'FX' with a jagged line representing sound effects.

Abertura - A Tempestade 4

D

(...) "Mas se ele não nasceu para morrer enforcado, nosso caso está perdido." (...)

Ebm7(9/11)

ff

Synth / Guit.

f

Guit.

Bai.

f

Perc.

ff

Abertura - A Tempestade 5

E **F**

(...) "Içar a vela do traquete;
 para o mar de novo; ao largo." (...)

(...) "E sigas te afogando até que dez
 mares te enxaguem" (...)

$Gm7(\frac{9}{11})$ $Bm7(\frac{9}{11})$

Pad FX Synth / Guit. Guit. Bai. Perc.

72

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Piano elétrico / Sintetizador (marked $\text{♩} = c. 80$), Vibrafone, Vozes / Sound FX (marked $\text{♩} = c. 115$), and Próspero e Ariel (texto) (marked $\text{♩} = c. 80$). The second system includes staves for Guitarra, Baixo elétrico, and Bateria (marked $\text{♩} = c. 115$). The score features complex rhythmic patterns, including 3/8 and 3/4 time signatures, and dynamic markings such as *f* and *mf*. A specific effect is noted: "[Efeito] [RosinBow (A037) / FILTER: o a 127 variando para + e para -] *". The Bateria part includes a section labeled "variações livres".

* Timbres e parâmetros: sintetizador Mininova Novation

Ordens de Próspero - A Tempestade 2

The musical score is arranged in a vertical format with the following components from top to bottom:

- Pho. / Synth:** Two staves with a treble clef. The first staff contains a series of notes, and the second staff contains a series of chords. Both are marked with a dynamic of *mf*.
- Vib. (8):** A staff with a treble clef and a circled '8' above it. It contains a melodic line with a dynamic of *mf*. A box highlights a specific passage with a dynamic of *pp*.
- Voz / FX:** A staff with a treble clef containing a melodic line with a dynamic of *mf*.
- Texto:** A horizontal line representing the lyrics.
- Guit.:** A staff with a treble clef.
- Bx.:** A staff with a bass clef.
- Bat.:** A staff with a double bar line.

Ordens de Próspero - A Tempestade 3

The musical score consists of the following staves from top to bottom:

- Pho. / Synth:** Two staves with a treble clef, containing sustained chords marked *mf*.
- Vib.:** A staff with a treble clef, containing a melodic line marked *mf*. A box highlights a specific melodic phrase.
- Voz / FX:** A staff with a treble clef, containing a vocal line with lyrics "uh..." and "ah..." marked *mp*.
- Texto:** A blank staff.
- Guit.:** A staff with a treble clef, currently blank.
- Bx.:** A staff with a bass clef, currently blank.
- Bat.:** A staff with a double bar line, currently blank.

variações possíveis:

The musical score is organized into seven staves, each with a specific instrument or role label below it:

- Pho. / Synth:** Two staves (treble and bass clef) with musical notation. A box highlights a specific melodic phrase in both staves, marked with *mf* and an accent (>).
- Vib.:** A single staff with a treble clef, currently empty.
- Voz. / FX:** A single staff with a treble clef. It contains the word "sussurros" above the staff, followed by a line of music marked with *mp* and a diamond symbol.
- Texto:** A single empty staff.
- Guit.:** A single staff with a treble clef. A box highlights a melodic phrase marked with *mf* and an accent (>).
- Bx.:** A single staff with a bass clef. A box highlights a melodic phrase marked with *mf* and an accent (>).
- Bat.:** A single staff with a double bar line. A box highlights a rhythmic pattern marked with an accent (^) and a diamond symbol.

Lenha na Cabana

Vinícius Albricker e Diogo Rebel
Rio, 2024

$\text{♩} = 60$

Vozes
Órgão
Guitarra 1
Guitarra 2
Baixo elétrico

Texto - CALIBÁ

Vozes
Org.
Gtr. 1
Gtr. 2
Bx.

Chords: Gb, Fm, E, Fm, Bbm, Gb7, Abus4, A, F7, Fm, Db7, Db7

Lenha na Cabana - A Tempestade 2

Texto - PRÓSPERO e CALIBÁ

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Voices, Organ, Guitar 1, Guitar 2, and Bass. The second system includes parts for Voices, Organ, Guitar 1, Guitar 2, and Bass. The lyrics are placed in a box above the first system. Chords are indicated above the staves, and triplets are marked with a '3'.

System 1 Chords: Gb, Fm, E, Fm, Bbm, Gb7, A, Akus4, A, F7, Fm, D#7, D#7.

System 2 Chords: Gb, Fm, E, Fm, Bbm, Gb7, A, Akus4, A, Fsus4, Ebsus4.

Lenha na Cabana - A Tempestade 3

Texto - MIRANDA

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Vozes (Vocals), Org. (Organ), Gtr. 1 (Guitar 1), Gtr. 2 (Guitar 2), and Bx. (Bass). The second system includes parts for Vozes, Org., Gtr. 1, Gtr. 2, and Bx. The score features a variety of chords such as F7, Fm, Eb, D#7, F#sus4, F7, F#sus4, Eb, F7, Bbm, Gb7, Ab#sus4, A, F#sus4, Eb, and F7. It also includes numerous triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano).

A Tempestade
Ato I, Cena 2/d

Miranda e Ferdinando

Diogo Rebel
Rio, 2024

Adagio ♩ = 56

The score is written for a 2/4 time signature with a tempo of Adagio (♩ = 56). It features the following parts:

- Piano elétrico / Sintetizador:** Labeled as Teclado I (piano elétrico) and Teclado II (cordas). It includes dynamics of *mp* and *mf*.
- Voz solo:** Features lyrics "uh" and "uh" with dynamics *p* (*bocca chiusa*), *mp* (*ord.*), and *mf*.
- Coro:** Features lyrics "mmm" and "uh" with dynamics *p* and *mf*.
- Ferdinando (texto):** A vocal line with dynamics *mp* and *mf*.
- Guitarra solo:** Features dynamics *mp* and *mf*.
- Guitarra base:** Features dynamics *p* and *mp*.
- Contrabaixo:** Features dynamics *p* and *mf*.

Additional markings include *slide* for the guitar solo and *ord.* for the vocal line.

A Tempestade
Ato I, Cena 2/e

Ordens de Próspero
(Variação)

Diogo Rebel, Víticus Albricker, Fernando Gajo,
André Szpilman Igor Zupo e Zé Farias
Rio, 2024

Órgão

(♩ = c. 115)

3 1/2 / 4

4X

Guitarra 1

Guitarra 2

Baixo elétrico

Bateria

(♩ = c. 115)

3 1/2 / 4

mf

4X

f

Ordens de Próspero (Variação) - A Tempestade 2

The musical score is arranged in five systems, each with a different time signature and a repeat sign:

- Org.:** Time signature $\frac{1}{4}$. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of $(♩=♩)$. The first system is marked with a $\frac{5}{16}$ time signature. The second system is marked with a $\frac{4}{16}$ time signature and a $2X$ repeat sign. The third system is marked with a $\frac{1}{4}$ time signature. The fourth system is marked with a $\frac{5}{16}$ time signature. The fifth system is marked with a $\frac{4}{16}$ time signature and a $2X$ repeat sign.
- Guit.1:** Time signature $\frac{1}{4}$. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of $(♩=♩)$. The first system is marked with a $\frac{5}{16}$ time signature. The second system is marked with a $\frac{4}{16}$ time signature and a $2X$ repeat sign. The third system is marked with a $\frac{1}{4}$ time signature. The fourth system is marked with a $\frac{5}{16}$ time signature. The fifth system is marked with a $\frac{4}{16}$ time signature and a $2X$ repeat sign.
- Guit.2:** Time signature $\frac{1}{4}$. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of $(♩=♩)$. The first system is marked with a $\frac{5}{16}$ time signature. The second system is marked with a $\frac{4}{16}$ time signature and a $2X$ repeat sign. The third system is marked with a $\frac{1}{4}$ time signature. The fourth system is marked with a $\frac{5}{16}$ time signature. The fifth system is marked with a $\frac{4}{16}$ time signature and a $2X$ repeat sign.
- Bx.:** Time signature $\frac{1}{4}$. The score includes a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of $(♩=♩)$. The first system is marked with a $\frac{5}{16}$ time signature. The second system is marked with a $\frac{4}{16}$ time signature and a $2X$ repeat sign. The third system is marked with a $\frac{1}{4}$ time signature. The fourth system is marked with a $\frac{5}{16}$ time signature. The fifth system is marked with a $\frac{4}{16}$ time signature and a $2X$ repeat sign.
- Bat.:** Time signature $\frac{7}{4}$. The score includes a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of $(♩=♩)$. The first system is marked with a $\frac{7}{4}$ time signature. The second system is marked with a $\frac{7}{4}$ time signature and a $2X$ repeat sign. The third system is marked with a $\frac{7}{4}$ time signature. The fourth system is marked with a $\frac{7}{4}$ time signature. The fifth system is marked with a $\frac{7}{4}$ time signature and a $2X$ repeat sign.

Ordens de Próspero (Variação) - A Tempestade 4

(repetir ad libitum)

Org.

2X

improvisos alternados entre os músicos instrumentistas

2X

improvisos alternados entre os músicos instrumentistas

2X

livre

Guit.1

Guit.2

Bx.

Bat.

A Tempestade
Ato II, Cena 1/a

Sono Mágico

Vinicius Albricker
Rio, 2024

Largo (♩ = 48)

The musical score is presented in two systems. The first system consists of four staves: 'Vozes' (Vocals), 'Guitarra Elétrica I' (Electric Guitar I), 'Baixo Elétrico' (Electric Bass), and 'Guitarra Elétrica II' (Electric Guitar II). The second system consists of four staves: 'Vozes', 'Gt. I', 'Bx.' (Bass), and 'Gt. II'. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 48 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Sono Mágico - A Tempestade 2

The musical score is presented in two systems. The first system consists of four staves: Vozes (Vocals), Gt.I (Guitar I), Bx. (Bass), and Gt.II (Guitar II). The time signature is 4/4. The second system continues the piece, with a key signature change to G major (one sharp) and a time signature change to 6/4. The vocal line features a melodic phrase that is repeated and then continues in the new time signature. The guitar parts provide harmonic support with chords and melodic lines. The bass line follows the vocal melody. The score concludes with a final chord in G major.

Sono Mágico

(Variação Pesadelo)

Vinícius Albricker e André Szpilman
Rio, 2024

Largo (♩ = 48)

com arco de violino

Guitarra Elétrica I

Baixo Elétrico

Guitarra Elétrica II

2X - 4X

2X - 4X

2X - 4X

ff

ff

ff

A Tempestade
Ato II, Cena 2/a

Calibã Sky

Vinicius Albricker
Rio, 2024

INTRO $\text{♩} = 115$
(3:2:2:2)

Guitarras
Sintetizador
Baixo elétrico
Calibã (texto)
Bateria

Guit.
Baix.

Guit.
Baix.

Calibã Sky - A Tempestade 2

A ♩ = 88

Guit. *ff*

Synth *ff*

Baix.

Calibã

Bat. *ff*

live: com guitarra 1 e sintetizador

Guit. *mp*

Synth *mp*

Baix.

Calibã *mf*

Bat. *mf*

Texto - Calibã
(senza misura)

4X

4X

4X

Estéfano embriagado

Diogo Rebel
Rio, 2024

A

♩ = c. 55
Melodia vocal livre, quase falada

Estéfano

O mestre, o limp-e-lão, eu mesmo e o contramestre,
E o imediato e o oficial de artilharia,
A gente amava Sílvia, e Mall, e Margarete,
Porém nenhum de nós gostava de Maria.

Guitarra solo

Guitarra base /
Contrabaixo /
Teclados

Bateria

B

Texto falado

Porque Maria tinha a língua envenenada e mandava pro inferno a pobre marujada
Não gostava do cheiro de peixe e alcatrão
mas deixava o alfaiate lhe atolar a mão,
Muita que se dane!
Aos barcos, rapaziada!

live

The musical score is presented in two systems, A and B. System A features a vocal melody for Estéfano, guitar solo, guitar base/contrabass/keyboards, and drums. The vocal line is marked 'Melodia vocal livre, quase falada' and includes lyrics about a crew and a woman named Maria. System B is labeled 'Texto falado' and contains the spoken lyrics. The score includes various musical notations such as treble clefs, 12/8 time signatures, and chord symbols like Cm7(9), Fm7(9), Dm7(9), G7(9), F7(9), Am7(11), and Bb7(9/13). A 'live' marking is present under the guitar part in system B.

A Tempestade
Ato II, Cena 2/c

Calibã tem novo mestre

Vinícius Albricker
Rio, 2024

A $\text{♩} = 150$

Coro (tema)
 ó ó u ó — ó — u ó *stirite*

Calibã (texto)
 Em

Guitarras / Teclados / Contrabaixo
 Em G6 Em A7 B7 Em

Bateria
live

B $\text{♩} = 100$

1º - "Nunca mais farei diques e represas para prender e apanhar os peixes; Nunca mais catar lenha e portar feixes; Nunca mais esfregar pratos e mesas; Nunca mais, nunca mais!"
 2º - "Calibã, Calibã-bã-bã-bão tem novo mestre! E adeus, velho mandão! Estou livre e hoje é festa! Festa, festa e liberdade! Liberdade! Liberdade!"

A₄(9)

live

The musical score is presented in two systems, A and B. System A is in 4/4 time with a tempo of 150 bpm. It features a vocal line with lyrics and a guitar/keyboard/bass line with chords (Em, G6, Em, A7, B7, Em). The drum part is marked 'live'. System B is in 4/4 time with a tempo of 100 bpm. It features a vocal line with lyrics and a guitar/keyboard/bass line with chords (A₄(9), C7M, C#m7). The drum part is also marked 'live'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Calibã tem novo mestre - A Tempestade 2

C $\text{♩} = 150$

D $\text{♩} = 50$

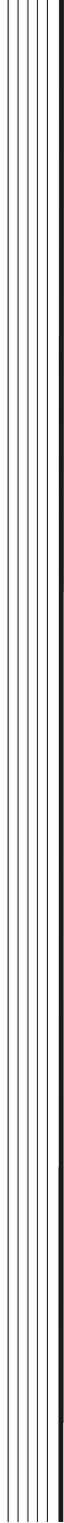
O calor castiga Ferdinando

A Tempestade Ato III, Cena 1

"O calor castiga Ferdinando, já exausto de tanto cortar e carregar madeira. Uma sonoridade abstrata envolve a ação de Ferdinando. Uma massa sonora que se propaga como ondas de calor. Uma percussão disciplinada, graves que se derretem nos pedaços de troncos cortados imaginários, agudos de folhas caídas que secam lentamente, acordes de neblina quente... Silêncios quase refrescantes. Tudo muito suave, sempre, até o final da cena. Aos poucos, os fragmentos musicais podem ir ganhando polirritmias delicadas, como se Miranda e Ferdinando estivessem com os lábios muito próximos um do outro, mas sem encostar. É como a radiação Solar; um hábito quente que faz a Terra desejar ser tragada para dentro da enorme e irresistível estrela. Toda essa cena tem som." (Vincius Albricker, 2024)

18 fragmentos sobre um som contínuo que deve ser mantido, sem interrupção, até o fim da cena.

A conexão entre músicos e atores, em "O calor castiga Ferdinando", é fundamental. Não há uma ordem pré-determinada para a execução dos 18 fragmentos sugeridos, que devem ser tocados, inicialmente, de forma sucessiva. Cada músico, atento ao texto e às ações realizadas pelas personagens Miranda e Ferdinando, é livre para determinar quantas vezes irá repetir o fragmento escolhido antes de passar para o próximo. Tais fragmentos poderão ser, ainda, executados de forma simultânea, resultando, de maneira espontânea e interativa, em convenientes combinações polirrítmicas. Não é necessário que todos os 18 fragmentos sejam tocados, e a criação de novos padrões, a partir dos materiais rítmicos, melódicos e harmônicos propostos, é desejada.



A Tempestade
Ato III, Cena 2

O Pensamento é livre

Vinícius Albricker e Calvin Bodu Albricker
Rio, 2024

(♩ = 70)

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Vocais, Guitarras, Baixo elétrico, and Bateria. The second system includes parts for Vocais, Guit., Bat., and Bat. The lyrics are: Ri - am de - les, bem de - les, Zom - Ri - am de - les! O pen - sa - men - to/é li - vre/o pen - sa - men - to/é li - vre!

O Pensamento é livre - A Tempestade 2

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Vocals, Guitar, Bass, and Drums. The lyrics for the first system are: "pen - sa - men - to/é li - vre/ó pen - sa - men - to/é li - vre!". The second system also includes staves for Vocals, Guitar, Bass, and Drums. The lyrics for the second system are: "Zom - bem de - les, Ri - de - les! Ri - am am". The lyrics for the third system are: "pen - sa - men - to/é li - vre/ó pen - sa - men - to/é li - vre!". The lyrics for the fourth system are: "O pen - sa - men - to/é li - vre/ó pen - sa". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures, and dynamic markings like '2' and '0'.

O Pensamento é livre - A Tempestade 3

The musical score is divided into two systems. Each system includes four staves: Vocais (Vocals), Guit. (Guitar), Bai. (Bass), and Bat. (Drums). The lyrics are written below the vocal line.

System 1:

- Vocais:** de - les, Zom - - - bem, O pen - sa - men - to é li - vre! O pen - sa - men - to é li - vre!
- Guit.:** Accompanying guitar part with chords and melodic lines.
- Bai.:** Bass line with a double bass clef.
- Bat.:** Drum part with a double bass clef.

System 2:

- Vocais:** Ri - - - am de - les, O pen - sa - men - to é li - vre! Ri - - - am de - les, O pen - sa - men - to é li - vre! pen - sa - men - to é li - vre! pen - sa - men - to é li - vre! pen - sa - men - to é li - vre! pen - sa - men - to é li - vre!
- Guit.:** Accompanying guitar part.
- Bai.:** Bass line.
- Bat.:** Drum part.

O Pensamento é livre - A Tempestade 4

men - to/é li - vre!
 de - les!
 Ri - - - am
 de - les!
 O pen - sa - men - to/é li - vre!
 O pen - sa - men - to/é li - vre!
 O pen - sa - men - to/é li - vre!
 O pen - sa - men - to/é li - vre!

Ri - - - am
 de - les,
 Zom - - - bem,
 de - les!
 pen - sa - men - to/é li - vre!
 O pen - sa - men - to/é li - vre!
 O pen - sa - men - to/é li - vre!
 O pen - sa - men - to/é li - vre!

A Tempestade
Ato III, Cena 3/a

Nobres Perdidos

Vinicius Albricker
Rio, 2024

Largo (♩ = 40)

impro bateria

impro piano

Guitarra 1

Guitarra 2

Baixo elétrico

impro guitarra 1

impro vozes

C Bm D C Ab C Bsus4 F9/A C Ab C Ab C Ab C Ab C Ab D Eb7M D Eb7M D Eb7M F#E F#E D#F

F9/A Bsus4 B C

* Sintetizador e bateria com guitarras 1 e 2

A Tempestade
Ato III, Cena 3/b

Insólito Banquete

Diogo Rebel
Rio, 2024

A ♩ = 65

The musical score is arranged in a system with five staves. The top three staves are for the Coro (Chorus), the Piano acústico (Acoustic Piano), and the Guitarras (Guitars). The bottom two staves are for the Baixo elétrico (Electric Bass) and the Bateria (Drums). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mp*. A 'fill' section is indicated at the end of the drum part.

Insólito Banquete - A Tempestrade 2

B

The musical score is divided into five systems, each with a staff label below it:

- Coro:** Features a vocal line with a dynamic marking of *f* and several triplet markings. The lyrics are not visible.
- Pno.:** Features piano accompaniment with a dynamic marking of *f*. The right hand plays chords and the left hand plays a bass line.
- Guit.:** Features guitar accompaniment with a dynamic marking of *f*. The right hand plays chords and the left hand plays a bass line.
- Bai.:** Features bass accompaniment with a dynamic marking of *f*. The right hand plays chords and the left hand plays a bass line.
- Bat.:** Features a drum part with a dynamic marking of *f*. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

Additional markings and notes include:

- A box labeled **B** at the beginning of the Coro staff.
- A dynamic marking of *f* at the start of the Coro staff.
- A dynamic marking of *f* at the start of the Pno. staff.
- A dynamic marking of *f* at the start of the Guit. staff.
- A dynamic marking of *f* at the start of the Bai. staff.
- A dynamic marking of *f* at the start of the Bat. staff.
- Chord symbols: Em, F9, and F#9.
- Text: "clean - Guitarras, Contrabaixo (e possível Órgão): livres, com variações rítmicas espontâneas, em conexão com as vozes e demais instrumentos".
- Text: "Bateria livre".

Insólito Banquete - A Tempestrate 3

The musical score is arranged in five systems, each with a different instrument or voice part:

- Coro:** Features vocal lines with triplets and dynamic markings of *ff* and *f*. The first system includes a large slur over a triplet.
- Pno.:** Provides piano accompaniment with chords and triplets, marked with *ff*.
- Guit.:** Shows guitar chords: Em, F9, Em, F9, Em, F9, Em, F9.
- Bai.:** Shows bass guitar chords: Em, F9, Em, F9, Em, F9, Em, F9.
- Bat.:** Shows a drum part with a *fill* section and a *ff* dynamic marking.

Insólito Banquete - A Tempestrade 4

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is for the Coro (Chorus), with a dynamic marking of *mf* and a measure number of 30. A box containing the letter 'C' is positioned above the first measure of the Coro staff. The second staff is for the Pno. (Piano), with a dynamic marking of *mp*. The third staff is for the Guit. (Guitar), with a dynamic marking of *mf* and the instruction 'guit. 1 drive' above it. The fourth staff is for the Bai. (Bass), with a dynamic marking of *mf*. The fifth staff is for the Bat. (Drums), with a dynamic marking of *mp* and the instruction 'efeitos (pratos)' above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Insólito Banquete - A Tempestrade 5

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is for the Coro (Chorus), followed by Pno. (Piano), Guit. (Guitar), Bai. (Bass), and Bat. (Drums). The Coro part features a melodic line with triplets and dynamic markings of *mf*. The Pno. part includes chords and triplets, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The Guit. part is divided into sections labeled 'clean', 'drive', and 'a2 drive', with various chord symbols and effects. The Bai. part provides a bass line with chords like C9, E9, and G9, and a dynamic marking of *mf*. The Bat. part is indicated by a drum staff with a wavy line, suggesting a specific rhythmic pattern.

Insólito Banquete - A Tempestrade 6

D

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is for the Coro (Chorus), with a dynamic marking of *mp*. The second staff is for the Pno. (Piano), with a dynamic marking of *mf*. The third staff is for the Guit. (Guitar), with a dynamic marking of *mf* and a *solo* section. The fourth staff is for the Bai. (Bass), with a dynamic marking of *mf*. The fifth staff is for the Bat. (Drums), with a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. A large letter 'D' is placed above the Coro staff. The Guit. staff includes the instruction 'drive + clean' and 'Guitarras: pouco movimento, poucas intervenções'. Chord symbols F9, Em, and A are present. The score concludes with a double bar line and the number 17 below the Bat. staff.

Coro

Pno.

Guit.

Bai.

Bat.

mp

mf

mf

mf

mf

mf

solo

drive + clean Guitarras: pouco movimento, poucas intervenções

F9 Em F9 Em F9 Em F9

A

17

Insólito Banquete - A Tempestrade 7

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is for the Coro (Chorus), featuring a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*. A box containing the letter 'E' is placed above the first measure of the Coro staff. The second staff is for the Pno. (Piano), with a dynamic marking of *mp* and the instruction *tranquillo*. The third staff is for the Guit. (Guitar), showing a chord progression of Em, F9, and Em, with a dynamic marking of *mp* and the instruction *drive*. The fourth staff is for the Bai. (Bass), with a dynamic marking of *p*. The fifth staff is for the Bat. (Drums), showing a simple rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

The musical score is presented in a multi-staff format. The top section is for the Coro (Chorus), consisting of three staves with vocal lines. The middle section is for the Pno. (Piano), with two staves. The bottom section includes Guit. (Guitar) with one staff, Bai. (Bass) with one staff, and Bat. (Drums) with one staff. The score features various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings such as *poco rall.* and *a2 drive*. The overall tempo is marked as *poco rall.* (slightly slower).

A Tempestade
Ato III, Cena 3/c

Ariel Harpia

Vinicius Albricker
Rio, 2024

Adagio (♩ = 56)

Ariel (texto) texto...

Guitarra 1 D♭F G7M B♭ D♭ A♭ D♭ A♭ B♭ G♭ D♭ B♭

Guitarra 2

Baixo elétrico

* Sintetizador e bateria com guitarras 1 e 2

Ariel texto...

Guit. 1 B♭ E♭7M C E♭7M C Am6 Bm7(9)

Guit. 2

Baixo Am6 Bsus4 C A♭ D E♭7M F♯/E D♭/F

A Tempestade
Ato V, Cena 1/b

Miranda e Ferdinando

(Variação Piano Solo)

Diogo Rebel
Rio, 2024

Tempo rubato ♩ = 52
sempre legato

p

mp

mf

mp

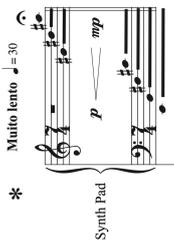
poco rall.

Piano

Tema Final

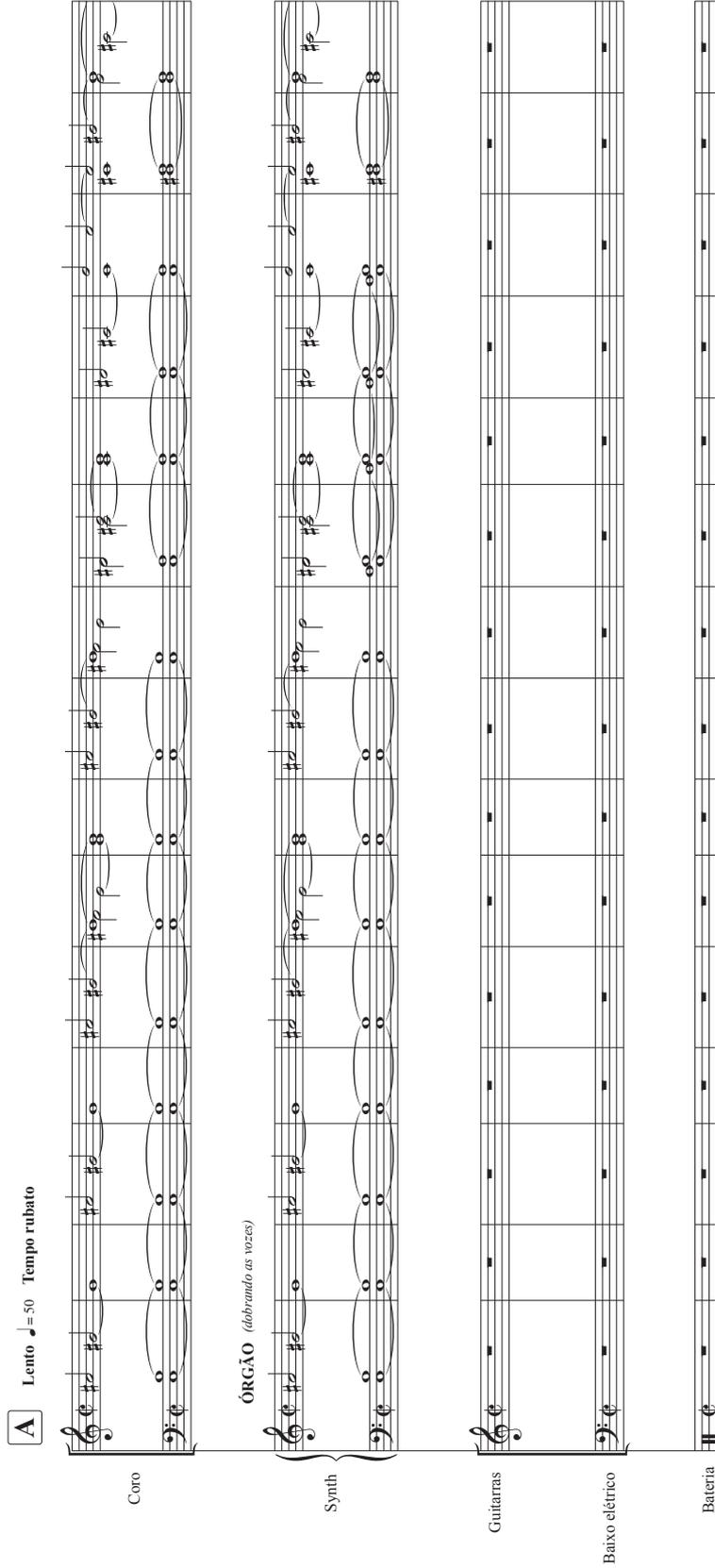
(Dai-me agora a liberdade)

Diogo Rebel
Rio, 2024

* 
Muito lento ♩ = 30
Synth Pad
p mp

* Acorde que antecede a entrada do coro + synth

A Lento ♩ = 50 Tempo rubato



Coro

Synth

ÓRGÃO *(dobramto as vozes)*

Guitarras

Baixo elétrico

Bateria

Tema Final - A Tempestade 2

B

C Um pouco mais movido $\text{♩} = 220$
(♩=♩)

The musical score is arranged in five systems, each with five staves. The instruments are labeled at the bottom: Coro (Chorus), Synth, Guit. (Guitar), Bai. (Bass), and Bat. (Drums).
- **Coro:** Features vocal lines with lyrics and melodic phrases. It includes a triplet of eighth notes in the first system and a 'rallentando' marking in the second system.
- **Synth:** Provides harmonic support with sustained chords and melodic lines. It also includes a 'rallentando' marking.
- **Guit.:** Features two guitar parts, 'guit. 1' and 'guit. 2', with melodic lines and a triplet of eighth notes in the first system. A 'rallentando' marking is present.
- **Bai.:** Shows a bass line with a triplet of eighth notes in the first system and a 'rallentando' marking.
- **Bat.:** Shows a drum line with a 'Bateria livre (efêtos)' marking, indicating a free drum section.

Tema Final - A Tempestade 3

D **EPÍLOGO - Próspero**

(♩ = 110)

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is for the Coro (Chorus), followed by Synth, Piano + Órgão, Guit., Bai. (Bass), and Bat. (Drums). The score is in 4/4 time with a tempo of 110 bpm. The key signature has one sharp (F#). The Piano + Órgão part includes chord markings: D, E/D, and D. The Guit. part is marked 'guit. clean'. The Bat. part includes a 'fill' and the instruction 'bateria livre (levada pop)'. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Tema Final - A Tempestade 4

The musical score is organized into five systems, each marked with a '3X' repeat sign. The parts are as follows:

- Coro:** A vocal line with a treble clef and a double bar line at the end of the system.
- Synth:** A synthesizer part with a treble clef. It includes chord diagrams for G/D, D, Bm, E, C, G, and A. It features first and second endings, with the second ending leading to a final chord of A.
- Guit.:** A guitar part with a treble clef and a double bar line at the end of the system.
- Bai.:** A bass line with a bass clef. It includes chord diagrams for G/D, D, Bm, E, C, G, and A. It features first and second endings, with the second ending leading to a final chord of A.
- Bat.:** A drum part with a double bar line at the end of the system.

Tema Final - A Tempestade 5

The musical score is presented in a vertical layout with five staves. At the top left, a box contains the letter 'E'. The staves are labeled as follows from top to bottom: Coro, Synth, Guit, Bai, and Bat. The Coro staff shows a series of rhythmic marks. The Synth staff includes notes and chords such as D, E/D, D, G/D, and E/D. The Guit staff features a melodic line with notes, accidentals, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The Bai staff contains notes and chords including D, E/D, D, G/D, and E/D. The Bat staff shows a rhythmic pattern. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Tema Final - A Tempestade 6

The musical score is arranged in five systems, each with a staff and a label below it. The first system, labeled 'Coro', consists of two staves (treble and bass clef) with a measure number '17' at the beginning. The second system, labeled 'Synth', has two staves with a treble clef and a bass clef, containing notes and chord symbols: G/D, D, Bm, E, C, G, and Bm. The third system, labeled 'Guit.', has two staves with a treble clef and a bass clef, featuring a melodic line with triplets and a bass line with notes and chord symbols: G/D, D, Bm, E, C, G, and Bm. The fourth system, labeled 'Bai.', has two staves with a treble clef and a bass clef, containing notes and chord symbols: G/D, D, Bm, E, C, G, and Bm. The fifth system, labeled 'Bat.', consists of a single staff with a double bar line at the beginning.

Tema Final - A Tempestade 7

The musical score is arranged in five staves, each representing a different instrument or vocal part:

- Coro:** Features a vocal line starting with a fermata and a measure marked with a fermata and a sharp sign.
- Synth:** Shows a chord progression: E, C, A, Gm, Bbm, C#m, Em/D, C, D. The tempo marking *rallentando* is present above the staff.
- Guit:** Shows a melodic line with triplets and a fermata. The tempo marking *rallentando* is present above the staff. A guitar solo section is indicated by a dashed line and the text "8^{va} guit. I".
- Bai:** Shows a chord progression: E, C, A, Gm, Bbm, C#m, Em/D, C, D. The tempo marking *rallentando* is present above the staff.
- Bat:** Shows a rhythmic pattern, likely for a drum set, with a tempo marking *rallentando* above the staff.

* * *

- ANEXOS -

ANEXO I

Poema de Jorge de Lima (1893-1953)

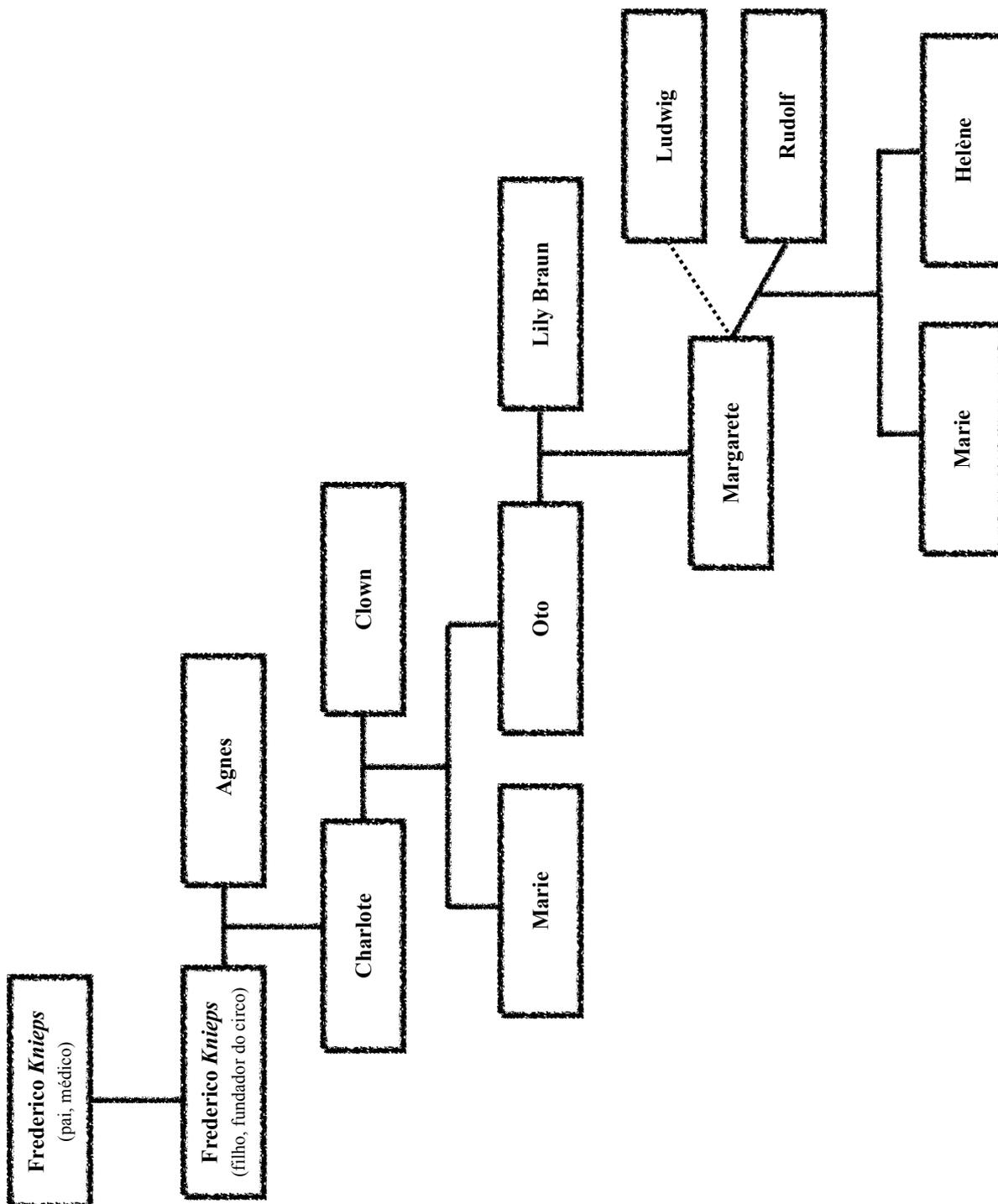
(Extraído de *A túnica inconsútil*. In: Poesia Completa, 1997, p. 372-373;
publicado originalmente em 1938)

O Grande Circo Místico

O médico de câmara da imperatriz Teresa – Frederico Knieps – resolveu que seu filho também fosse médico,
mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes,
com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps
de que tanto se tem ocupado a imprensa.
Charlotte, filha de Frederico se casou com o clown,
de que nasceram Marie e Oto.
E Oto se casou com Lily Braun a grande deslocadora
que tinha no ventre um santo tatuado.
A filha de Lily Braun - a tatuada no ventre,
quis entrar para um convento,
mas Oto Frederico Knieps não atendeu,
e Margarete continuou a dinastia do circo
de que tanto se tem ocupado a imprensa.
Então, Margarete tatuou o corpo
sofrendo muito por amor de Deus,
pois gravou em sua pele rósea
a Via-Sacra do Senhor dos Passos.
E nenhum tigre a ofendeu jamais;
e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,
quando ela entrava nua pela jaula adentro,
chorava como um recém-nascido.
Seu esposo – o trapezista Ludwig – nunca mais a pôde amar,
pois as gravuras sagradas afastavam
a pele dela o desejo dele.
Então, o boxeur Rudolf que era ateu
e era homem-fera derrubou Margarete e a violou.
Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.
Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps.
Mas o maior milagre são as suas virgindades
em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;
são as suas levitações que a plateia pensa ser truque;
é a sua pureza em que ninguém acredita;
são as suas mágicas em que os simples dizem que há o diabo;
mas as crianças creem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.
Marie e Helena se apresentam nuas,
dançam no arame e deslocam de tal forma os membros
que parece que os membros não são delas.
A plateia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
Marie e Helene se repartem todas,
se distribuem pelos homens cínicos,
mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
E quando atiram os membros para a visão dos homens,
atiram as almas para a visão de Deus.
Com a verdadeira história do grande circo Knieps
Muito pouco se tem ocupado a imprensa.

ANEXO II

Árvore genealógica do Grande Circo Knieps
(por Diogo Rebel)



ANEXO III

Ficha técnica do espetáculo *O Grande Circo Místico* – Coro Cênico da UCAM

Argumento, Arranjos e Direção Musical: Diogo Rebel

Coreografias e Direção Cênica: Aline Peixoto

Preparação Vocal: Alfredo Cunha

Monitores: Thiago Guzzo e Tatila Krau

Cenário e Figurinos: Léo Libanio

Iluminação: Anderson Gripp

Som: Sérgio Silva

Fotografia: Lorrany Cruz

Assessoria de Imprensa: Paula Winter

Produção: Diogo Rebel

Coordenação Executiva: Margareth Farah

Apoio: Universidade Candido Mendes - Escola Superior de Música

Reitor: Prof. Candido Mendes de Almeida

Pró-Reitor de Coordenação e Expansão: Prof. Alexandre Gazé

Diretor Executivo do *campus* Nova Friburgo: Prof. Roosevelt Concy

Diretor da Escola Superior de Música: Maestro Francisco Fernandes Filho

Cantores: Allan Gandur, Andreza Ramos, Ane Rafaelle, Bruna Leite, Cherman Barbosa, Filipe Louzada, Hérika Saldanha, Jéssica Monique, Jéssyca Braga, Melissa Moreira, Nabila Trindade, Romulo Cuco, Tatila Krau, Thalita Neto e Thiago Valle.

Piano e Teclados: Diogo Rebel

Teclados: Thiago Guzzo

Guitarra: Naaman Heckert

Contrabaixo: Vitória Gonzaga

Bateria: Jhonnatan Santos

Percussão: José Neto

Flauta transversa e sax alto: Danilo Klem

Sax tenor e clarinete: Alesson Monção

Trompete: Gilney Silva

Trombone: Lucas Coutinho

ANEXO IV

Roteiro para as cenas do espetáculo *O Grande Circo Místico* – Coro Cênico da UCAM
(por Diogo Rebel e Aline Peixoto)

Música 1: “*Abertura do Circo*” (instrumental)

Música 2: “*Opereta do Casamento*”

Início instrumental (sem o coro em cena).

Mulheres entram na segunda vez que a frase se repete, conversando. Cantam quando chegam à frente do palco.

Homens começam a entrar no “*vinha*” e cantam subitamente entre as mulheres (elas congelam em pose de reclamação).

Segundo trecho instrumental: quando a nota dos homens termina, começa a fofoca do coro com a plateia e a banda. Mulheres sentam-se à frente dos homens para ouvir a história. Contam para cantar juntas.

Homens levantam-se gradativamente para cantar.

Na segunda frase olham para a plateia.

Mulheres vão para trás deles para começar a *enxurrada*, juntas com o movimento deles indo para frente.

Movimentos [[1,2,3,4 / 1 e 2 e:]] na última puxada dos homens nas mulheres, o movimento liga direto no “*oh meu pai*” (movimento igual de todos).

“*Mas*” (perna direita) - “*pou*” (perna esquerda) - “*pai*” (todos se abaixam).

Todos abaixados, 4 compassos para subir em grupos diferentes e misturados e mais quatro compassos para mudar de lugar entre o grupo em que levantaram (sempre um compasso para cada grupo).

Homens parados enquanto mulheres se arrumam aglomeradas.

Homens fazem o mesmo enquanto mulheres estão paradas.

Homens param para as mulheres cantarem.

Mulheres cantas juntinhas e homens fazem uma pose diferente quando elas começam, e no início da segunda frase fazem outra.

Homens cantam juntinhos e mulheres fazer duas fotos também.

Mulheres ficam paradas enquanto a nota dos homens termina.

Se juntam todos em fila, como se quisessem contar juntos agora.

Final: todos juntos.

[Estátua!]

TEXTO I:

Tatila: O médico de câmara da imperatriz Teresa – Frederico Knieps – resolveu que seu filho também fosse médico,

Rômulo: mas o rapaz, fazendo relações com a equilibrista Agnes, com ela se casou,

Cherman: fundando a dinastia de circo Knieps,

Todos: de que tanto se tem ocupado a imprensa.

Melissa: Charlote,

Allan: filha de Frederico,

Melissa: se casou com o clown, de que nasceram Marie e Oto.

Música 3: “Valsa dos Clowns”

Ao terminar o texto, todos caminham para suas posições.

Todos de costas, salpicados.

Nabila se vira de frente e começa a cantar (solo).

Na segunda parte, todos viram a cabeça na sua direção e cantam o vocalise.

Quando entram os sopranos, todos viram o corpo de perfil.

Todos cantam juntos (virar para a plateia).

Solo de Filipe com todos de costas com a cabeça virada na direção dele.

Sopranos: todos com o corpo de perfil.

Todos cantam de frente para a plateia.

Instrumental (movimentos de espelho).

Nabila e Filipe, de frente um para o outro e como espelho, tiram o nariz, o casaco, a peruca e a maquiagem (todos fazem o mesmo movimento com os solistas).

Nas últimas frases dos solos, o coro fica parado, só respirando, enquanto quem vai solar vira de frente e, logo depois, de costas para seu espelho.

Ao fim, abaixam a cabeça, todos juntos.

Música 4: “*Ciranda da Bailarina*”

Início da música: todos ainda de cabeça abaixada; levantam assim que começam a ouvir a música (introdução de piano).

Todos ficam na mesma posição, só Thalita (bailarina) vem andando entre as pessoas e olhando para todos como se não soubesse por que todos estão parados.

Até chegar à frente, ao proscênio, e ficar parada.

Ao som do ukulele, Ane começa a ir em direção à Thalita, e, muito encantada, começa a mexer com ela (procurando sempre o que a música está dizendo).

Logo depois entra Jessyca (não esquecer do olhar de cumplicidade entre as duas).

Assim iniciam-se os movimentos do grupo; e isso vai aumentando e se intensificando.

Quando a música chega à parte instrumental, todos param por um momento e olham para a bailarina por uns segundos antes das modulações.

Quando chega à parte das modulações, estão todos mexendo na bailarina ou olhando e comentando de longe, mas muito ligados nessa ação.

Quando chegar o momento da Thalita (solo final da bailarina), todos param onde estão e ela canta o final da música sozinha.

Ainda no centro do palco, canta “*sujo atras da orelha...*”;

“*O padre também...*”, se desvencilha do coro indo mais para a frente do palco.

“*Se o vento levanta a batina...*”, andando para a esquerda.

“*Procurando bem...*”, olhando para o público.

“*Todo mundo tem pentelho...*”, olhando para o coro.

“*Só...*”, puxando a calça para ver os pentelhos, “*... a bailarina que não tem*”.

[Acorde final]: mãos juntas tentando esconder os pentelhos.

TEXTO II:

Jéssyca: *E Oto se casou com Lily Braun,*

Bruna: *a grande deslocadora que tinha no ventre um santo tatuado.*

Thiago: *A filha de Lily Braun –*

Andreza: *a tatuada no ventre –*

Thiago: *quis entrar para um convento, mas Oto Frederico Knieps não atendeu,*

Filipe: *e Margarete continuou a dinastia do circo*

TODOS: *de que tanto se tem ocupado a imprensa.*

[A próxima música inicia-se imediatamente]

Música 5: “A Bela e a Fera”

Todos na posição da foto de *Ciranda da Bailarina* (depende de como vai ficar o texto)

Quando se inicia a introdução instrumental, todos começam a sentir o ritmo no corpo sem olhar para frente ainda.

Vão se juntando até formar um bloco só.

Quando começam a cantar viram imediatamente a cabeça para frente.

“*Ouve a declaração...*”, todos juntos como se fossem um *bolo* só.

“*Homem mais forte...*”, abrem a formação e todos cantam juntos.

Se espalhando não muito para trás ou para os lados.

“*Tóóóórax...*”, todos estufam o peito para fora e cantam parados.

Ao fim (“*poeta*”) vão andando para trás.

Bruna se prepara para o solo, andando para frente, com o mesmo clima.

“*Não brilharia estrela, oh bela...*”, solista cantando para o público.

Povo lá atrás em um *bolinho* (pulsando [no lado contrário ao da Bruna]).

Todos meio agachados, como se estivessem prestando atenção no assunto.

Jéssyca sai do *bolinho* quando for cantar o seu solo e canta no lado oposto ao da Bruna.

Junto com o movimento da segunda solista o *bolinho* caminha para o outro lado do palco e Bruna se junta a eles.

“*Quase que eu fiz um soneto...*”, Jéssyca começa a *puxar* as pessoas para frente durante o instrumental, Bruna se coloca no centro.

Quando todos estiverem em posição, olham para frente, respiram e cantam juntos.

“*Mais que na lua ou no cometa...*”, todos juntos sem muita ordem ou coreografia, cada um *sentindo* de um jeito.

Bruna, ao cantar no centro, provoca algo nos outros (todos olham para ela quando está cantando).

“*Letras de macarrão...*”, todos vão se juntando no centro do palco, deixando Cherman no centro de um círculo e Bruna tomando a frente como se fosse a ponta de um *barco imaginário*.

“*Concreto...*”, todos em posição de estátua.

Durante o instrumental de transição, todos se abaixam olhando para Cherman, menos Bruna, que mantém o olhar para a plateia.

Cherman olha para frente antes de começar a cantar e canta antes de começar a andar.

Todos o acompanham com o olhar.

“*Oh bela faz da besta a fera...*”, todos começam a levantar.

“*Recebe o seu poeta...*”, todos se juntam atrás dele, no mesmo *bolinho* do início.

“*Abre...*”, começam a abrir até se espalharem (mas não muito) para desfazer o *bolinho*.

“*Ou eu arrombo...*”, todos dão um passo em direção ao centro, olhando para a plateia.

[Estátua!]

Inicia-se o tema d’*A levitação* enquanto o coro deixa o palco lentamente.

Música 6: “*A levitação*” (instrumental)

Música 7: “Beatriz”

Quando inicia a música (introdução de piano) Filipe (solista) volta sozinho ao palco, já no clima da canção.

Ao final, Filipe se mantém de pé e com foco ao longe.

TEXTO III: (Entorno de Filipe, que continua parado no centro do palco, as pessoas entram devagar. Andando sem uma ordem definida, entram um depois do outro, *salpicados*).

Hérika: *Então, Margarete tatuou o corpo sofrendo muito por amor de Deus,*

Jéssica: *pois gravou em sua pele rósea a Via-Sacra do Senhor dos Passos.*

Jessyca: *E nenhum tigre a ofendeu jamais;*

Nabila: *e o leão Nero, que já havia comido dois ventríloquos, quando ela entrava nua pela jaula adentro, chorava como um recém-nascido.*

Thalita: *Seu esposo – o trapezista Ludwig – nunca mais a pôde amar, pois as gravuras sagradas afastavam a pele dela o desejo dele.*

Ane: *Então, o boxeur Rudolf que era ateu*

Cherman: *e era homem fera, derrubou Margarete e a violou.*

Rômulo: *Quando acabou,*

TODOS: *o ateu se converteu,*

Thiago: *morreu.*

[Todos terminam o texto de frente para a plateia – BLACKOUT – Viram de lado, de frente para o centro do palco. Ao voltar a luz, já estão de lado]

Música 8: “Sobre Todas As Coisas”

Olhos fixos, *parados* ao longe...

Filipe está no centro, olhando para frente. Todos com os olharem voltados para ele.

Melissa e Thiago dão um passo à frente (o coro olha para cima no mesmo movimento) e começam a cantar de lado para o público, de frente para Filipe que ainda fica de frente com o olhar fixo.

Na frase “... *criado pra adorar...*” quem está olhando para cima volta com a cabeça e canta de frente para Filipe.

“*E se o Criador...*”, quando todos cantam juntos, se colocam de frente para a plateia.

“*Fez alguém com tanto amor...*”, todos levam um *baque* no corpo e vão se recompondo enquanto Thiago fixa o olhar e canta para o público.

Quando Tatila e Filipe fazem o solo vocal/instrumental, todos fazem um respirar com o corpo em dois tempos (inspirar [metade da frase]; expirar [outra metade]... assim o coro respira 4 vezes completas).

Quem canta “*Não nosso senhor...*” dá um passo para a lateral esquerda sem tirar o outro pé do lugar onde estavam e voltam durante a frase “...*pra circular em torno ao criador*”.

Voltam o olhar para frente: “*Ou será que o Deus...*”, e dão um passo largo no início da frase. Até o fim da frase “...*onde jorra o leite o mel...*”, e dão um passo súbito para trás, deixando apenas Melissa em evidência.

“*E esses vales...*”, Melissa canta focada em um ponto fixo e fica nele mesmo quando acaba a frase. Só se mexe quando entra Ane com o texto falado.

Ane entra sem a lentidão corporal que foi impressa pela música até agora. Ao entrar, Melissa olha para ela.

A música termina e ninguém se mexe.

Após alguns segundos sentam-se no chão para a execução do tema d’*O Anjo Azul*.

Música 9: “O Anjo Azul” (instrumental)

TEXTO IV:

Filipe (levantando-se, *puxando* o coro): *Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps.*

Andreza: *Mas o maior milagre são as suas virgindades*

Jéssica: *em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;*

Melissa (comentando): *são as suas levitações que a plateia pensa ser truque;*

Andreza: *é a sua pureza em que ninguém acredita.*

Hérika: *São as suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;*

Bruna: *mas as crianças creem nelas,*

METADE DO GRUPO: *são seus fiéis,*

OUTRA METADA: *seus amigos,*

Tatila: *seus devotos.*

Música 10: “O Circo Místico”

Durante a introdução todos se colocam no círculo e só se abaixam um pouco antes do solo começar.

Tatila canta dentro do círculo.

O movimento de quem está em volta só começa quando eles começam a cantar.

Ao final, todos olham para cima quando Tatila (solista) olhar.

Música 11: “Meu Namorado”

Homens saem do palco.

Quando a música se inicia todos vão se levantando devagar até chegarem a uma posição de *pirâmide*; sopranos (as que começam a cantar) ficam no centro/frente.

Quando começam a cantar se colocam em duplas, de lado para a plateia e ombro com ombro, uma virada para cada lado.

Seguram nos braços e no trecho “... *me possuindo...*” descem, uma para cada lado.

Voltam no “... *não me possuindo...*” e no trecho “... num canto qualquer...” fazem um movimento de costas para trás.

Quando todas começam a cantar, os sopranos se viram de frente e fazem o mesmo movimento, agora lateral, e as outras que começaram a cantar agora fazem o movimento que os sopranos fizeram no início.

“*Meu namorado...*”, todas fazem o movimento da *onda* para um lado e para o outro.

“... *minha morada...*”, paradas, olhando para frente.

“*Ele vai me iluminando...*”, todas juntas com um passo para frente (sopranos) e passo para os lados (dois grupos laterais).

Descem com olhar fixo em “*Não iluminando...*”.

“... *um atalho sequer*”, sobem juntas.

“*Sei que ele vai me guiando...*”, passo para dentro, todas.

“... *guiando de mansinho...*”, direita e esquerda com os olhos fechados, como se estivessem sendo conduzidas “*pro caminho que eu quiser...*”, (olham-se como se estivessem comentando...)

“*Meu namorado...*”, dão passos para trás e para frente (sopranos e grupos respectivamente), para ficarem em um grupo só.

“*Meu namorado...*”, passo para frente, todas juntas.

“... *minha morada...*”, paradas.

“... *morar você...*”, braço para frente.

De agora em diante os passos serão dados para organizar o grupo em *pirâmide* novamente, mas, dessa vez, juntas.

“*Vejo...*” - passo - “... *bem...*” - passo - “... *olhos...*” - passo

“... *e é com...*”, sopranos descem.

“... *que o meu bem...*”, sopranos sentam e grupo logo atrás se abaixa

“... *me vê.*”, posição de *foto*.

TEXTO V:

Allan (voltando ao palco – *puxando* os homens de volta – olhando para a plateia, vem nessa direção como se fosse contar um segredo [clima de fofoca]): *Marie e Helene se apresentam nuas,*

Jéssyca: *dançam no arame e deslocam de tal forma os membros que parece que os membros não são delas.*

Thiago (agora sem o clima de fofoca): *A plateia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.*

Allan: *Marie e Helene se repartem todas,*

Jéssyca: *se distribuem pelos homens cínicos,*

Nabila (defendendo): *mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.*

Thalita: *E quando atiram os membros para a visão dos homens, atiram a alma para a visão de Deus.*

Ane: *Com a verdadeira história do grande circo Knieps,*

TODOS: *muito pouco se tem ocupado a imprensa.*

Música 12: “A história de Lily Braun”

Após todos falarem a última frase do último texto juntos, a música subitamente começa (o coro começa a senti-la... [“*voo voo...*”] e os grupos vão se organizando).

No segundo “*voo voo...*”, estalar os dedos

“*datdat...*”, todos se viram de costas, só estalando os dedos enquanto.

Ane (solista) canta na frente.

“*daia dn...*”, viram de frente e cantam isso para a plateia.

No solo de Andreza o coro se divide em dois para fazer movimentos diferentes.

“*cheese...*”, homens viram-se para cantar e mulheres *dão pinta* de costas.

“*ba ra dn...*”, fazem essa parte olhando para Andreza.

“*E voltou...*”, movimento de *abrir porta* com o braço e continua com os movimentos (direita-esquerda) com as pernas durante o solo de Bruna.

“*Minha visão...*”, coro marca o “*ei, ai, ui!*” com pequenas *fotos*.

“*... do flou...*”, parados com a perna esquerda atrás e com o peso nela. Cantam essa parte olhando para a plateia, de lado.

“*Como no cinema...*”, passos laterais (começando pelo direito, em direção à plateia, marcando o primeiro no “*... no...*”).

Marcar o “*... foco de luz...*” sendo “*luz*” na pontinha do pé.

“*Me desmilinguindo...*”, todos fazem o mesmo movimento da Jéssica (solo) sem parar o movimento que já vem acontecendo.

“*daia dn...*”, olhando para a plateia.

“*Abusou do scotch...*”, todos andam de costas para o fundo e deixam Cherman se colocar para o solo.

“*... please...*”, todos fazem movimento na direção do solista.

“*E voltou...*”, movimento de *abrir porta* virando e ficando de frente, dando passos de um lado para o outro (começando pelo lado direito).

No momento “*tchau, bye, fui!*” fazem tchau com as mãos fazendo *fotos*.

“... *turnê...*”, viram de costas e cantam andando para trás no primeiro “*dn dum dup...*”.

No segundo cantam para frente dando passos para ficarem em fila de lado.

“*Como amar esposa...*”, todos cantando juntos na fila com o mesmo movimento de estalar os dedos.

“*daia uh... / Nunca mais romance...*”, o coro ergue o corpo.

Solistas vão dando um passo para frente conforme falam suas frases

“... *nunca mais cheese...*”, todos dão um passo em diagonal para frente e para dentro, e param como se estivessem vendo a *foto* sendo tirada.

“*Nunca uma espelunca...*”, os solistas cantam juntos.

“*daiá...*” [final], todos dobram um pouco os joelhos.

Música 13: “Na carreira”

Na introdução, mulheres se colocam em duas filas laterais, enquanto homens ficam em posição de *entrada* no fundo do palco.

Quando os homens entram cantando, elas fazem gesto de *apresentação* com os braços e eles entram pelo centro, cantando na beira do palco enquanto elas ficam paradas.

“*Pedir a mão...*”, mulheres *descongelam* e vão para a frente, pela lateral (porque os homens estão no centro) – homens congelam em foto do “*Pedir a mão...*”.

“*Hora de ir embora...*”, todos juntos.

“... *quer partir...*”, mulheres viram de lado.

“*Arte de deixar algum lugar...*”, homens cantam e mulheres param em estátua (como se fossem andar *para fora*).

“*Quando não se tem...*”, homens param em estátua (como se fossem andar para frente) e mulheres cantam com os pés ainda em posição de andar.

“*Chegar sorrir...*”, mulheres dando a volta para entrar entre os homens enquanto eles cantam para o público.

“... *desce na estação...*”, se dividem em dois e vão andando para a lateral.

Nas duas *batidas* de convenção da banda (ritmo) homens e mulheres dão dois passos em direção às laterais.

“*Parar...*”, movimento que paralisa os homens novamente.

“... *ouvir...*”, homens se esticam.

“... *sentir que bate...*”, homens *sentem* o coração no ritmo da música.

“*Mais um dia mais uma cidade...*”, mulheres param no coração e homens ficam com as pernas paradas, virando apenas o tronco para o público.

“... *o bem querer...*”, mulheres ficam onde estão.

“...*o turbilhão...*”, homens se juntam às mulheres no centro do palco.

“*Bocas, quantas bocas...*”, todos de frente.

“*pr’uma alma de artista...*”, homens descendo como se estivessem olhando as mulheres.

“... *palmas...*”, homens batem palmas já agachados, perto do chão.

“...*pernas...*”, mulheres, em três grupos, dão um passo (cada grupo em cada tempo).

“*Voar...*”, mulheres cantam sem perceber a interferência dos homens, e homens, ainda embaixo, se viram para frente apenas para cantar o contracanto.

“... *como o rei dos ciganos...*”, cantam as mulheres em cima e os homens embaixo, olhando para a plateia.

“*Chorar, ganir...*” idem ao que acontece acima.

“... *ir deixando a pele...*”, homens se levantam.

“... *e nem jamais...*”, mulheres se arrumam, se juntando no centro.

Resposta dos homens (“... *e nem jamais...*”), homens fazem o mesmo.

“... *jamais dizer...*”, mulheres cantam para os homens.

“... *jamais dizer...*”, homens cantam para mulheres.

Se viram, juntos, no “*Adeus!*”

[Festa; o grupo se espalha pelo palco e, após a contagem, faz a *foto* final do espetáculo]

ANEXO V

Alguns croquis desenhados pelo figurinista Léo Libâneo para o espetáculo
O Grande Circo Místico – Coro Cênico da UCAM



ANEXO VI

Partituras de três arranjos elaborados para o espetáculo

O Grande Circo Místico – Coro Cênico da UCAM

(por Diogo Rebel)

Sobre todas as coisas

A Bela e a Fera

Ciranda da Bailarina

Sobre todas as Coisas

Edu Lobo e Chico Buarque
Arr: Diogo Rebel

A1
Ad libitum Tempo rubato

Sopranos
Contraltos

Tenores
Baritonos

Cordas

SOLO (LUDWIG)

Pe - lo/a - mor de Deus, não vê que/is - so/é pe - ca - do des - pre -

zar quem lhe quer bem, não vê que Deus a - té fi - ca zan -

ga - do ven - do/al - guém, a - ban - do - na - do pe - lo/a - mor de Deus.

Sobre todas as Coisas 2

A2 CORO FEMININO

Ao nos - so Se - nhor, per - gun - te se/E - le pro - du - ziu nas

tre - vas o/es - plen - dor, se tu - do foi cri - a - do/o ma - cho/a

TODOS

fê - mea/o bi - cho/a flor, cri - a - do pra/a - do - rar o cri - a - dor.

B1

E se/o Cri - a - dor, in - ven - tou a cri - a tu - ra por fa - vor, se do bar - ro fez al -

Sobre todas as Coisas 3

guém com tan - to/a - mor

SOLO (LUDWIG)

pa - ra/a - mar nos - so Se - nhor.

C *Tempo rubato*

LAMENTO DE MARGARETE

A3 TODOS

21

Não nos - so Se - nhor, não há de ter lan - ça - do/em mo - vi -

men - to ter - ra/e céu, es - tre - las per - cor - ren - do/o fir - ma -

Sobre todas as Coisas 4

men-to/em car - ros - sel, pra cir - cu - lar em tor-no/ao Cri - a - dor.

B2

Ou se - rá que/o Deus, que cri - ou nos - so de - se - jo/é tão cru - el,

SOLO (MARGARETE)

mos-tra/os va-les on-de jor-ra/o lei-te/o mel, e/es-ses va-les são de Deus.

D **LUDWIG** *Texto falado*

"Pelo amor de Deus, não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem. Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém abandonado, pelo amor de Deus..."

A Bela e a Fera

2

I MARIE

5

Ou - ve/a de - cla - ra - ção, oh Be - la de/um so - nha - dor ti - tâ.

Org.

Bx.

Bat.

5

livre

9

Um que dá nó em pa - ra - le - la e/al - mo - ça ro - li - mã.

Tpt.

Sax.

Tbn.

Org.

Bx.

Bat.

9

mf

mf

mf

Dm7 Eb7(9) Dm7 Eb7(9) Dm7 Eb7(9) Dm7

A Bela e a Fera

3

II HELÈNE

O/ho - mem mais for - te do pla - ne - ta, tó - rax de Su - per - man. _____

Fl. *mf*

Tpt. *f* *mf*

Sax. *f* *mf*

Tbn. *f* *mf*

Org.

Gm7 A \flat 7(9) Gm7 Gm6 Gm7 Gm7/F Em7(b5) Eb7M

Bx.

Bat.

The musical score is for Helène's song 'A Bela e a Fera', page 3. It features a vocal line with lyrics in Portuguese: 'O/ho - mem mais for - te do pla - ne - ta, tó - rax de Su - per - man.' The score includes parts for Flute (Fl.), Trumpet (Tpt.), Saxophone (Sax.), Trombone (Tbn.), Organ (Org.), Bass (Bx.), and Drumset (Bat.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature changes from 3/4 to 6/4 and back to 3/4. Dynamics range from forte (f) to mezzo-forte (mf). The organ part provides harmonic support with chords: Gm7, A \flat 7(9), Gm7, Gm6, Gm7, Gm7/F, and Em7(b5) Eb7M. The bass line consists of diamond-shaped figures, and the drumset part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

A Bela e a Fera

4

FLAUTA SOLO

17

Tó - rax de - Su - per - man e co - ra - ção de po - e - ta.

Fl. *subito mp* *f*

Tpt. *subito mp* *mf*

Sax. *subito mp* *mf*

Tbn. *subito mp* *mf*

Org.

Guit. Dadd9/F# Cadd9/E Eb7M($\frac{6}{9}$) D7(#9) Eb7(9)

Bx. Dadd9/F# Cadd9/E Eb7M($\frac{6}{9}$)

Bat.

A Bela e a Fera

5

This musical score is for the song "A Bela e a Fera" and is page 5 of the arrangement. It features eight instrumental parts: Flute (Fl.), Trumpet (Tpt.), Saxophone (Sax.), Trombone (Tbn.), Organ (Org.), Guitar (Guit.), Bassoon (Bx.), and Drums (Bat.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major) and a 6/8 time signature. The piece is marked with a first ending bracket (21) and consists of four measures. The Flute part has a melodic line with accents and slurs. The Trumpet, Saxophone, and Trombone parts play sustained notes with slurs. The Organ part provides harmonic support with chords in both hands. The Guitar part features a rhythmic pattern of chords, with specific chord voicings labeled: D7(#9), Eb7(9), D7(#9), Eb7(9), D7(#9), and Eb7(9). The Bassoon part has a melodic line with slurs and accents. The Drums part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

A Bela e a Fera

6

III MARIE

Não bri-lha-ri - a/es - tre - la/oh Be - la sem noi - te por de - trás.

24 *mp*

24 *mp*

24 *mp*

24

Org.

24 Dm7 Eb7(9) Dm7 Eb7(9) Dm7 Eb7(9) Dm7 Eb7(9)

Guit.

segue com guitarra (livre)

Bx.

24

Bat.

A Bela e a Fera

7

28

Tu - a be - le - za de ga - ze - la sob o meu cor-po/é mais.

Fl.

Tpt.

Sax.

Tbn.

Org.

Guit.

Bx.

Bat.

f

f

f

f

Dm7 Eb7(9) Dm7 Eb7(9) Dm7 Eb7(9) Dm7

Dm7

A Bela e a Fera

8

IV HELÈNE

U - ma cen - te - lha num gra - ve - to quei - ma ca - na - vi - ais. _____

32 *ff* *mf*

32 *ff* *mf*

32 *ff* *mf*

32 *ff* *mf*

32

Org.

32 Gm7 Ab7(9) Gm7 Gm6 Gm7 Gm7/F Em7(b5) Eb7M

Guit.

Bx. com guitarra

32

Bat.

A Bela e a Fera

9

PONTE INSTRUMENTAL

36

Quei - ma ca - na - vi - ais, qua - se que/eu fiz um so - ne - to.

Fl. *subito mp*

Tpt. *subito mp* *ff* *f*

Sax. *subito mp* *ff* *f*

Tbn. *subito mp* *ff* *f*

Org.

Guit. Dadd9/F# Cadd9/E Eb7M($\frac{6}{9}$)
Dm7 G7(13)/D A7(b9) A7(b13)

Bx.

Bat. *f*

Detailed description of the musical score: The score is for a musical production of 'A Bela e a Fera'. It features a vocal line at the top with lyrics: 'Quei - ma ca - na - vi - ais, qua - se que/eu fiz um so - ne - to.' Below the vocal line are staves for Flute (Fl.), Trumpet (Tpt.), Saxophone (Sax.), and Trombone (Tbn.), all starting at measure 36. The Flute part is marked 'subito mp'. The Trumpet, Saxophone, and Trombone parts are marked 'subito mp', 'ff', and 'f' respectively. Below these are staves for Organ (Org.), Guitar (Guit.), Bass (Bx.), and Drums (Bat.). The Organ part consists of chords. The Guitar part shows chords: Dadd9/F#, Cadd9/E, Eb7M(6/9), Dm7, G7(13)/D, A7(b9), and A7(b13). The Bass part has a wavy line indicating a specific texture. The Drums part is marked 'f' and shows a rhythmic pattern.

A Bela e a Fera

11

44

Fl. *ff* *fff*

Tpt. *ff* *fff*

Sax. *ff* *fff*

Tbn. *ff* *fff*

Org.

Guit. *Em7 A7(13)/E B₄(b13) B7(b9) C7M(9) D7(9)/A B7(b9)*

Bx.

Bat. 44

A Bela e a Fera

12

(V) **CORO**

S
A
Mais que na lu - a/ou no co - me - ta, ou na cons - te - la - ção.

T
B
Mais que na lu - a/ou no co - me - ta, ou na cons - te - la - ção.

Fl.
ff

Tpt.
f

Sax.
f

Tbn.
f

Org.

Guit.
Em7 F7(9) Em7 F7(9) Em7 F7(9) Em7 F7(9)

Bx.
com guitarra

Bat.

MARIE
Ou na cons - te - la -

A Bela e a Fera

13

51

S
A

O san-gue/im-pres-so na ga-ze - ta tem mais ins - pi - ra - ção.

Marie/
Helène

ção.

T
B

O san-gue/im-pres-so na ga-ze - ta tem mais ins - pi - ra - ção.

Fl.

51

Tpt.

Sax.

Tbn.

51

Org.

51

Em7 F 7(9) Em7 F 7(9) Em7 F 7(9) Em7

Guit.

Bx.

Em7

Bat.

51

A Bela e a Fera

14

VI

S
A

Marie/
Hélène

T
B

Fl.

Tpt.

Sax.

Tbn.

Org.

Guit.

Bx.

Bat.

No bu - cho do a - nal - fa - be - to le - tras de ma - car - rão. _____

No bu - cho do a - nal - fa - be - to le - tras de ma - car - rão. _____

No bu - cho do a - nal - fa - be - to le - tras de ma - car - rão. _____

55

55

55

55

55

55

55

55

55

55

55

Am7 Bb7(9) Am7 Am6 Am7 Am7/G F#m7(b5) F7M

A Bela e a Fera

15

59 div.

S
A

Le - tras _____ uh _____

Marie/
Helène

MARIE

Le - tras de ma - car - rão fa - zem po - e - ma con - cre - to. _____

T
B

8

Le - tras _____ uh _____

59

Tpt.

subito mp *p* *mf*

59

Sax.

subito mp *p* *mf*

59

Tbn.

subito mp *p* *mf*

59

Org.

59

Guit.

Eadd9/G# Dadd9/F# F7M(9) Eb7(9)

Bx.

59

Bat.

A Bela e a Fera

16

VII

RUDOLF

meno mosso

Oh Be - la ge - ra/a pri - ma - ve - ra, a - cio - na/o teu con - dão. Oh Be - la faz da

64 Em F 7(9) Em7 F 7(#11) Em7 B7(b9) Em7 F 7(#11)

64 efeitos (livre)

VIII

a tempo

bes - ta - fe - ra um prin - ci - pe cris - tão. Re - ce - be/o teu po -

69 *mf* *mf* *mf*

69 *a tempo*

69 Em F 7(9) Em7 F 7(9) Em7 Am7 Bb7(9)

69 *a tempo* com guitarra

A Bela e a Fera

17

73

HELÈNE

A - bre teu co - ra -

MARIE

A -

e - ta,/oh Be - la, a - bre teu co - ra - ção. _____

Fl.

Tpt.

Sax.

Tbn.

Org.

Guit.

Bx.

Bat.

Am7 Am6 Am7 Am7/G F#m7(b5) F7M Eadd9/G# /: Dadd9/F#

A Bela e a Fera

CORO

79 Helène ção. A - bre teu co - ra - ção. Ou eu ar - rom - bo / a ja - ne - la.

79 Marie bre teu co - ra - ção. A - bre. Ou eu ar - rom - bo / a ja - ne - la

8 Ou eu ar - rom - bo / a ja - ne - la.

79 Fl. *ff* *fff*

79 Tpt. *ff* *fff*

79 Sax. *ff* *fff*

79 Tbn. *ff* *fff*

79 Org. *ff* *fff*

79 Guit. *ff* *fff*

79 Bx. *ff* *fff*

79 Bat. *ff* *fff*

8va

Cadd9/E Bbadd9/D

Ciranda da Bailarina

Edu Lobo e Chico Buarque

Arranjo: Diogo Rebel

Dolce ♩ = 86

S
A

T
B

PROMENADE - PIANO

Piano / Órgão

mp espress. *mf poco rall.* *p*

8^{va}-----

Guitarra / Ukulele

Baixo elétrico

Bateria

(8^{va})

Mais movido ♩ = 112

ÓRGÃO

10

accel. *mp* *rit.*

G C/G

INTRO - UKULELE

10

G C

Bx.

10

pop livre

Bat.

Ciranda da Bailarina 2

A1

S
A

T
B

TENORES

Pro - cu - ran - do bem to - do mun - do tem pe - re - ba, mar - ca de be - xi - ga/ou va - ci - na.

16

Pno./
Org.

Guit./
Uk.

Bx.

Bat.

S
A

T
B

E tem pi - ri - ri, tem lom - bri - ga tem a - me - ba, só a bai - la - ri - na que não tem.

20

Pno./
Org.

Guit./
Uk.

Bx.

Bat.

Ciranda da Bailarina 3

B1

S
A

T
B

TENORES / BARÍTONOS

unis. divisi

E não tem co - cei - ra, ber - ru - ga nem fri - ei - ra, nem fal - ta de ma - nei - ra/e - la não tem, não tem.

24

Pno./
Org.

A m E/G#

24

Guit./
Uk.

A m E

Bx.

Bat.

24

fill

A2 SOPRANOS

S
A

T
B

Fu - tu - can - do bem to - do mun - do tem pi - o - lho, ou tem chei - ro de cre - o - li - na.

28

Pno./
Org.

C F/C

28

GUITARRA

C F/C

C Bb

Guit./
Uk.

C F/C

Bx.

segue com guitarra (livre)

Bat.

pop livre

Ciranda da Bailarina 4

32

S
A

To-do mun-do tem um ir-mão mei-o za-ro-lho, só a bai-la-ri-na que não tem.

T
B

Pno./
Org.

C F/C C G/B Am

Guit./
Uk.

C F/C C G/B Am

Bx.

Bat.

B2 SOPRANOS / CONTRALTOS

36

S
A

Nem u-nha/en-car-di-da, nem den-te com co-mi-da, nem cas-ca de fe-ri-da/e-la não tem, não tem unis. divisi

T
B

Pno./
Org.

Dm A/C# C₄⁷(9) C₇

Guit./
Uk.

Dm A/C# C₄⁷(9) C₇

Bx.

Bat.

Ciranda da Bailarina 5

A3 **TODOS**

S
A

uh _____ ah _____ uh _____ ah _____
unis.

T
B

Não lí-vra nin - guém to - do mun - do tem re - me - la quan - do/a - cor - da/às seis da ma - ti - na.

40

Pno./
Org.

F Gm7(9) F(add9)/A Bb(add9) F(add9)/C Bb6/D Em7(9) A7(b9)

40

Guit./
Uk.

F Gm7(9) F(add9)/A Bb(add9) F(add9)/C Bb6/D Em7(9) A7(b9)

Bx.

40

Bat.

44

S
A

unis.

só a bai - la - ri - na que não tem.

T
B

Te - ve/es - car - la - ti - na, ou tem fe - bre/a - ma - re - la, só a bai - la - ri - na que não tem.

44

Pno./
Org.

Dm7(9) Am7(9) Gm7(9) Am7(9) Bb7M(9) Am7 Gm7

44

Guit./
Uk.

Dm7(9) Am7(9) Gm7(9) Am7(9) Bb7M(9) Am7 Gm7

Bx.

44

Bat.

Ciranda da Bailarina 6

B3

ah quem não tem

S
A
Me-do de su - bir, gen - te, me - do de ca - ir, gen - te, me - do de ver - ti - gem quem não tem.

T
B
Me-do de su - bir, gen - te, me - do de ca - ir, gen - te, me - do de ver - ti - gem quem não tem.

Pno./
Org.
48 B \flat D/A Gm D/F# E \flat 7M D7 F $^7_4(9)$ F7

Guit./
Uk.
48 B \flat D/A Gm D/F# E \flat 7M D7 F $^7_4(9)$ F7

Bx.
48

Bat.
48

S
A

T
B

Pno./
Org.
52 D \flat E \flat /D \flat F# G#/F#

Guit./
Uk.
52 **GUITARRA SOLO** D \flat E \flat /D \flat F# G#/F#

Bx.
52

Bat.
52

Ciranda da Bailarina 7

56 **A4**

S
A

T
B

TENORES

Con-fes-san-do bem, to-do mun-do faz pe-ca - do

Pno./
Org.

B B $\frac{7}{4}$ (9) C $\frac{7}{4}$ (9) C7 F# B/F#

Guit./
Uk.

F# B/F#

Bx.

B B $\frac{7}{4}$ (9) C $\frac{7}{4}$ (9) C7 segue com guitarra

Bat.

CONTRALTOS / TENORES **CONTRALTOS / TENORES / BARÍTONOS**

S
A

T
B

lo-go/as-sim que/a mis - sa ter - mi - na. To-do mun-do tem um pri - mei-ro na-mo-ra - do

lo-go/as-sim que/a mis - sa ter - mi - na. To-do mun-do tem um pri - mei-ro na-mo-ra - do

Pno./
Org.

A D/A G C/G

Guit./
Uk.

A D/A G C/G

Bx.

Bat.

Ciranda da Bailarina 8

TODOS **B4 BAILARINA SOLO**

S
A só a bai-la - ri - na que não tem. Su - jo/a - trás da/o - re - lha, bi - go - de de gro - se - lha, cal -

T
B só a bai-la - ri - na que não tem.

PIANO

64 Pno./ Org. B \flat F/A Gm

64 Guit./ Uk. B \flat F/A Gm

64 Bx.

64 Bat. *tango*

A5

S
A ci - nha/um pou - co ve - lha/e - la não tem. O pa - dre tam - bém po - de/a - té fi - car ver - me - lho

T
B

68 Pno./ Org. B \flat E \flat D \flat *mf* *mp*

68 Guit./ Uk. Cm Cm/B \flat F/A B \flat E \flat D \flat *mf* *mp*

68 Bx. *usar pratos diferentes*

68 Bat. *mf* *mp* *mp*

Ciranda da Bailarina 9

72

S
A

se/o ven - to le - van - ta/a ba - ti - na. Re - pa - ran - do bem, to - do mun - do tem pen - te - lho,

T
B

B \flat F B \flat E \flat D \flat

Pno./
Org.

Guit./
Uk.

Bx.

Bat.

76

S
A

só a bai - la - ri - na que não tem.

T
B

76

Pno./
Org.

mf

Guit./
Uk.

mf

Bx.

Bat.

mf

ANEXO VII

Ficha técnica do espetáculo *Sonho de uma noite de verão* – Companhia Arteira

Direção: Gabriela Ribas e Silvia Araújo

Trilha sonora original e Direção musical: Diogo Rebel

Supervisão da direção para manipulação de bonecos: Marise Nogueira

Elenco:

- Cacá Pitrez
- Cássio Campos
- Catherine Bon
- Gabriela Ribas
- Gero Band
- Jerônimo Nunes
- Maria José Silva
- Nathália Newlands
- Silvia Araújo

Artesã Bonequeira: Nívea Semprini

Figurinos: Joanna Ribas

Cenografia: Silvia Araújo

Cenário: Reinaldo Queiroz

Maquiagem: Nathália Newlands

Iluminação: Erlon Cordeiro

Fotografia: Carlos Mafort e Diana Cardinot

Assessoria de Imprensa: Scheila Santiago

Produção: Gero Band, Gabriela Ribas e Silvia Araújo

Coordenação Executiva: Companhia Arteira

ANEXO VIII

Poema de J. R. R. Tolkien (1892-1973)

(Extraído de *A secret vice. In: The Monsters and the Critics and Other Essays*, 1997, p. 221-222)

Oilima Markirya²⁸⁴

Men kenuva fánë kirya
métima hrestallo kúra,
i fairi néke
ringa súmaryasse
ve maiwi yaimië?

Man tiruva fána kirya,
wilwarin wilwa,
ëar-kelumessen
rámainen elvië,
ëar falastala,
winga hlápula
rámar sisílala,
kále fifirula?

Man hlaruva rávëa súde
ve tauri lillassië,
ninqui karkar yarra
isilme ilkalasse,
isilme píkalasse,
isilme lantalasse
ve loikolíkuma;
raumo nurrula,
undume rúmala?

Man kenuva lumbor na-hosta
Menel na-kúna
ruxal' ambonnar,
ëar amortala,
undume hákala,
enwina lúme
elenillor pella
talta-taltala
atalantië mindoninnar?

Man tiruva rákina kirya
ondolisse morne
nu fanyare rúkina,
anar púrëa tihta
axor ilkalannar
métim' auresse?
Man kenuva métim' andúne?

²⁸⁴ Versão originalmente sem título.

Tradução para o inglês²⁸⁵

(In: *The Monsters and the Critics and Other Essays*, 1997, p. 214-215)

The Last Ark

Who shall see a white ship
leave the last shore,
the pale phantoms
in her cold bosom
like gulls wailing?

Who shall heed a white ship,
vague as a butterfly,
in the flowing sea
on wings like stars,
the sea surging,
the foam blowing,
the wings shining,
the light fading?

Who shall hear the wind roaring
like leaves of forests;
the white rocks snarling
in the moon gleaming,
in the moon waning,
in the moon falling
a corpse-candle;
the storm mumbling,
the abyss moving?

Who shall see the clouds gather,
the heavens bending
upon crumbling hills,
the sea heaving,
the abyss yawning,
the old darkness
beyond the stars falling
upon fallen towers?

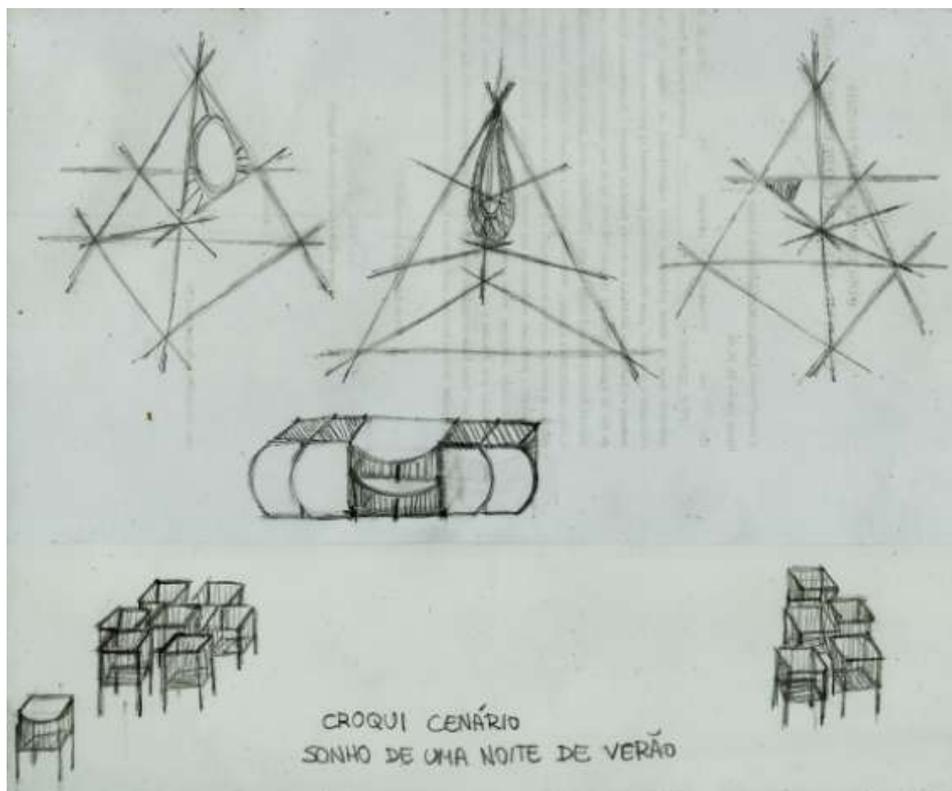
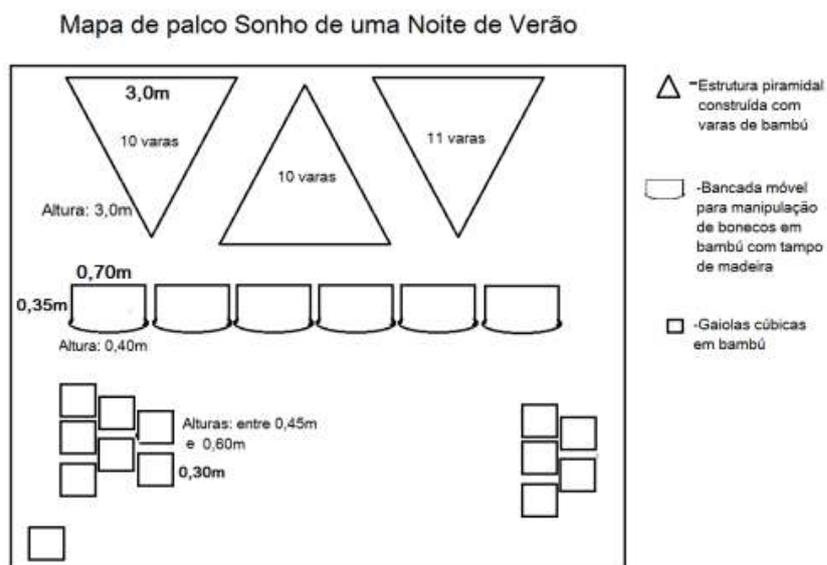
Who shall heed a broken ship
on the green rocks
under red skies,
a bleared sun blinking
on bones gleaming
in the last morning?

Who shall see the last evening?

²⁸⁵ A versão em inglês não faz parte do manuscrito autógrafa de 1931; consta num texto datilografado inserido posteriormente no ensaio *A Secret Vice*. O título em inglês, *The Last Ship*, foi alterado, mais tarde, para *The Last Ark*. (Hyde, 1989, p. 31, trad. e grifos nossos)

ANEXO IX

Mapa de palco do espetáculo *Sonho de uma noite de verão* – Companhia Arteira
(por Silvia Araújo)



Tempo necessário para montagem: Cenário e Iluminação : 7 horas

ANEXO X

Partitura da canção *Canto das Fadas*, composta para o espetáculo
Sonho de uma noite de verão – Companhia Arteira

Canto das fadas

(Dança de roda)

Música: Diogo Rebel
 Letra: J.R.R. Tolkien

Ciranda ♩ = c. 94

Coro feminino

Men — ke - nu - va — fá - nē ki - ry - a — mé - ti - ma hres - ta - llo kí - ra

Men — ke - nu - va fá - nē ki - rya mé - ti - ma hres - ta - llo kí - ra

Címbalos

Perc.

Tambor

ad aeternum

Texto original (*quenya*): "Men kenuva fânë kirya métima hrestallo kira"

Tradução (inglês): "Who shall see a white ship leave the last shore"

Tradução (português): "Quem verá um navio branco deixar a última costa"

🔊 Para ouvir a gravação da canção *Canto das Fadas*:

<https://youtu.be/siPnjB2fflY>



ANEXO XI

Pintura de *rāgāmālā* da província de Mughal (c. 1610)

(Extraído de *The Raga Guide: A Survey of 74 Hindustani Ragas*, 2002, p. 172)

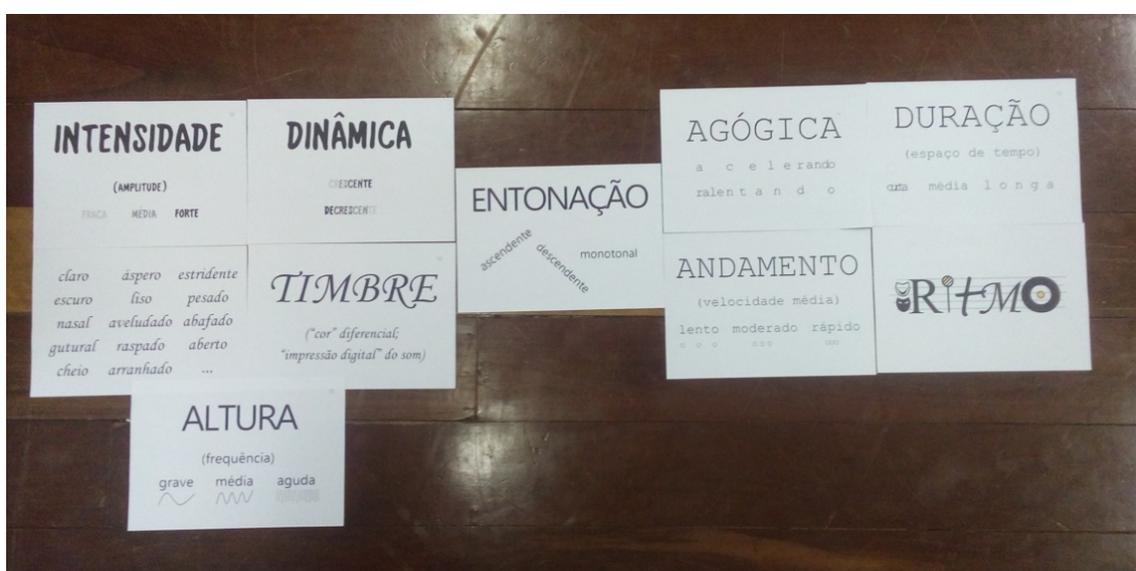


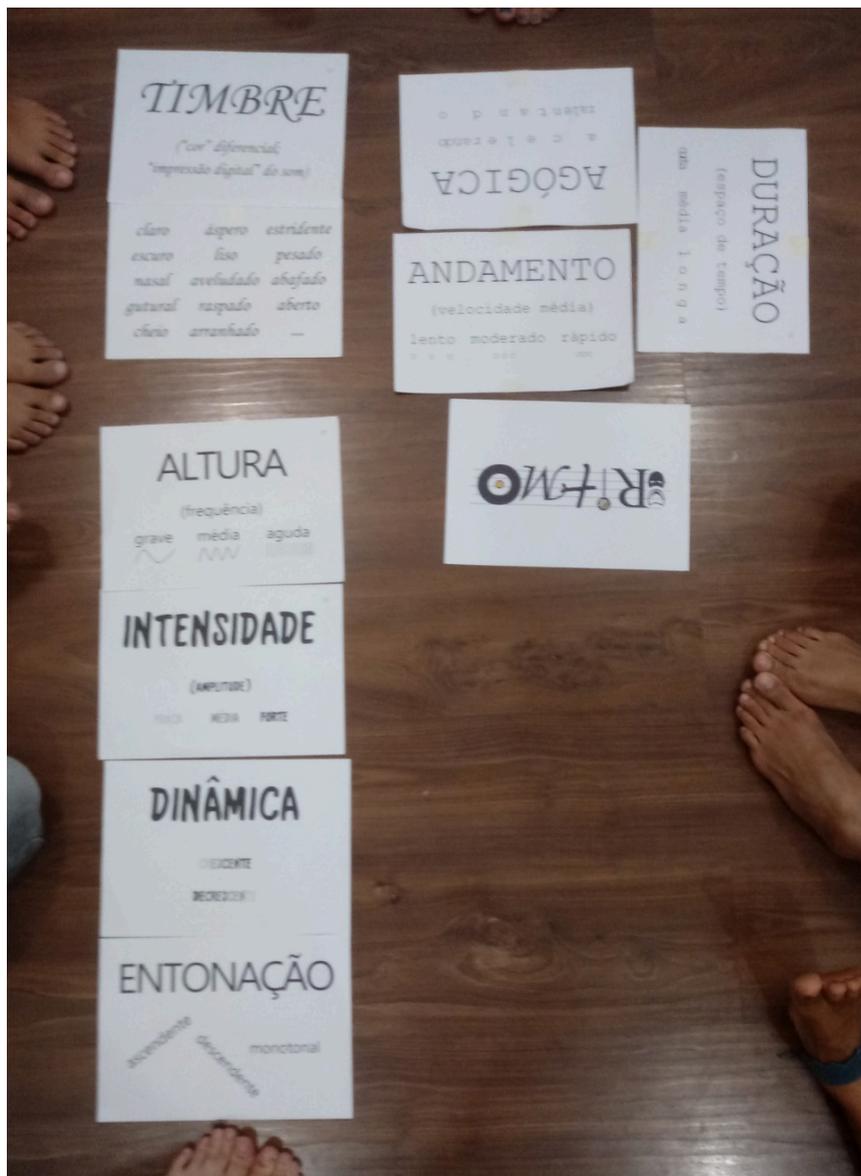
“No cume de uma montanha, vestida com plumas de pavão e um deslumbrante colar de pérolas e marfim, a Rainha Asavari atrai para si a serpente da árvore de sândalo. Orgulhosa, incandescente e repleta de um esplendor sombrio, usa o corpo do réptil como bracelete.” (In: Bor, 2002, p. 167, tradução livre nossa)

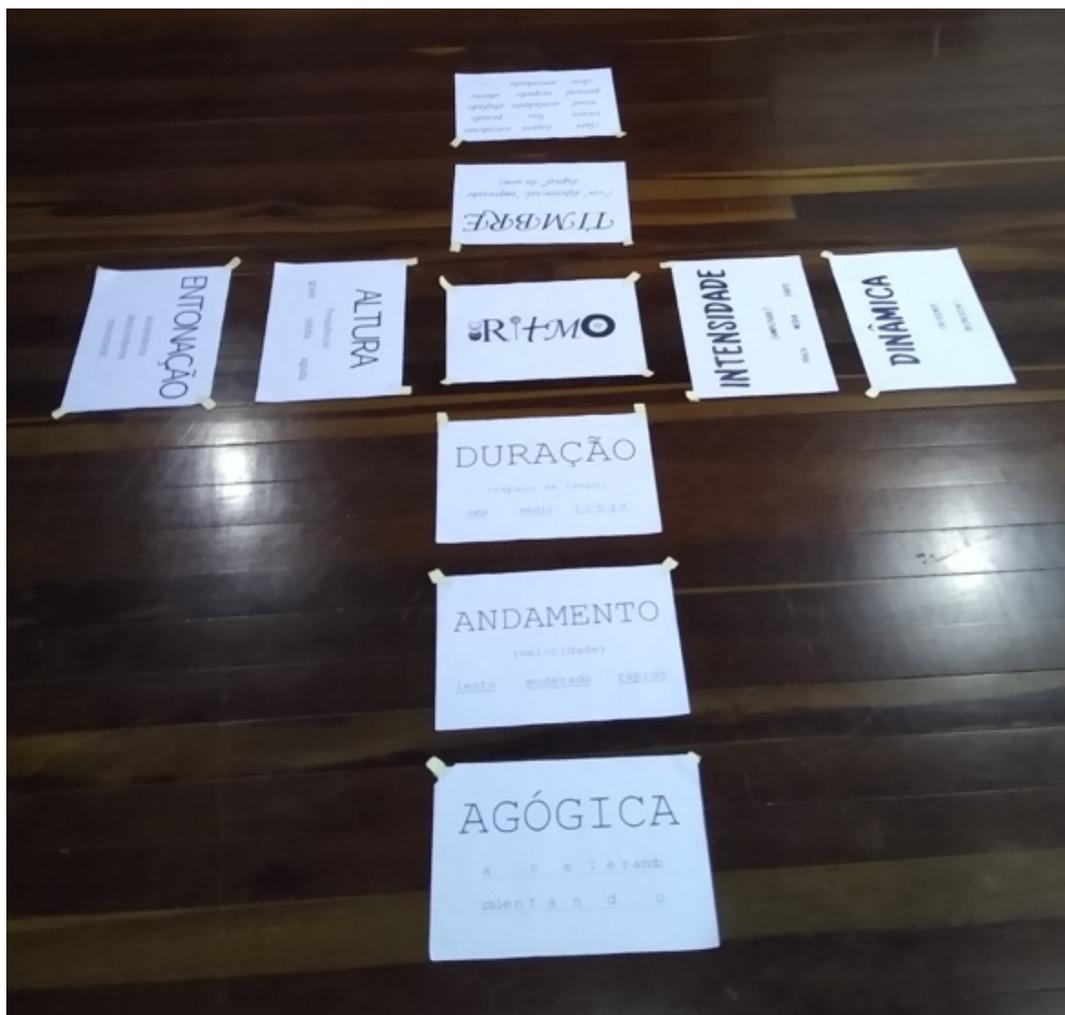
ANEXO XII

Algumas configurações possíveis para os cartazes multimodais, segundo alunos de diferentes turmas, cursos e/ou oficinas ministrados por Vinícius Albricker.

(Registro fotográfico: Vinícius Albricker. Usado com permissão)







ANEXO XIII

Dramaturgia sonora e musical da peça-show *A Tempestade*²⁸⁶

(por Vinícius Albricker; usada com permissão)

Ato I, Cena 1 (p. 117-120)

- Talvez o início seja todo na escuridão. Apenas sons, com a luz entrando depois, aos poucos. Para isso, precisaríamos de algo possível de tocar sem poder olhar para o instrumento e para os outros músicos. Talvez, compormos essa parte a partir de estímulos imaginativos e abstratos, tipo: “o som do despertar profundo dos antigos espíritos da tormenta”. Também poderiam ser propostos poemas-partituras, como os do Stockhausen.
- Então, transformação na música, que fica tempestuosa, porrada. Mas é preciso alternância contrastiva. Pode começar anunciando a tempestade; aí, a tempestade estoura com força bruta; então, alternam-se momentos fortes e quase suaves, não tão fortes, que preparam para a porrada seguinte; e termina fortíssima e delirante.
- As personagens podem falar em microfones. Mics de banda, em pedestais, ou pendurados no teto. Mas também podem falar sem mic em alguns momentos.
- As falas podem ocorrer nos momentos menos intensos da música tempestuosa. Contraste. Ex.: Se a música fica lenta, a fala fica disparada, rapidíssima.
- Na parte final da cena, a música pode ganhar polimetrias ou polirritmias nervosas. E terminar com um silêncio progressivo e decisivo (de novo, estímulo imaginativo e abstrato; requer uma interpretação poética, onírica, não se trata de algo muito concreto e “real”). Vemos Miranda e Próspero contemplando os epifânicos resquícios da tempestade. Talvez, um pedal grave, ou uma percussão grave e em *ostinato* sejam mais adequados ao sentido do tal “silêncio” do que a ausência concreta de sons.

> Algumas possíveis referências/inspirações:

“On the Run” (Pink Floyd) e “Earth Hymn Pt 2” (Manfred Mann's Earth Band); ambas por causa do baixo frenético.

“The Rabbit [...]”, da banda Hanggai, e “Darkness [...]”, do Jeff Beck; ambas pela introdução misteriosa. A primeira, mais lamentosa. A segunda, mais imponente e densa.

“Starless” (King Crimson). Do meio paro o final, há um *ostinato* torto que gira em torno de 13 pulsos fundamentais. E depois vem uma quebradeira gostosa, lá pelos 9 min.

²⁸⁶ É importante mencionar que, ao longo do processo, Vinícius Albricker realizou, digital e manuscritamente, algumas modificações no referido documento, descartando e/ou acrescentando ideias e ações.

Ato I, Cena 2 (p. 121-141)

– Silêncio no início da cena (lembrar o silêncio progressivo e decisivo” do final da cena anterior).

– Música apenas quando Próspero faz Miranda adormecer e entra Ariel (p. 128). Música junto com fala (Próspero e Ariel aos microfones). Ariel conta como foi a aventura de provocar a tempestade mágica. Podemos trabalhar com contrastes como rapidez/lentidão e *staccato/legato*, jogando com as falas e os instrumentos musicais. Ex.: música numa linha lenta, densa e suave; com texto falado rapidamente, fervoroso, empolgado. E vice versa. Podemos fazer uns “*punchs*” instrumentais entre as falas, com súbitos *crescendi* e *decrescendi*.

> Algumas possíveis referências/inspirações:

“Cantus In Memory of Benjamin Britten” (Arvo Pärt)

“Burn Out My Eyes” (Nektar)

– Pausa musical brusca antes da fala de Próspero "O quê? Rebelde?" (P. 130). Ele pode até sair do microfone e se aproximar fisicamente de Ariel para dizer isso, no gogó, intimista e intimidador, repreendendo Ariel. Aí a música é retomada, mas transformada ao avesso, durante as ameaças de Próspero (em outro tom? Outro compasso? Talvez mais groovada? Experimentar). Essa nova pegada pode se estender até a fala de Ariel “Perdão, mestre.” (p.132, v. 348).

> Algumas possíveis referências/inspirações:

“Elephant Talk” (King Crimson) – inclusive, nesta, o canto é falado!

“Mirage” (Jean-Luc Ponty)

“Cygnus X-1” (Rush) – de 2’00’’ a 3’00’’

– P. 133, v. 380: Calibã entra e joga uma praga. Aqui, pode começar uma música talvez ternária: um ou dois compassos de coro, tipo negro spirituals, explorando graves, seguido de um compasso de silêncio vocal, com percussão espaçada. Quando entram as falas de Próspero, pode soar um acorde sustentado, menos grave do que as vozes, num movimento um pouco ascendente. Próspero e Calibã podem falar aqui com extrema rapidez, xingando e jogando pragas, como que blasfemando a bela estrutura musical estabelecida. Isso deve ir até a página 135, quando Calibã sai de cena.

> Algumas possíveis referências/inspirações: [?]

– Fazer transição para o retorno à cena de Ariel, que “entra tocando um instrumento e cantando” (p. 135). Aqui, precisamos de uma “doce melodia”, talvez algo romântico, que acaricie as mãos das pessoas. Podemos investir em uma sonoridade de voz (canto vocálico) dobrando com mais um ou dois instrumentos de sopro, para intensificar a magia da música que Ferdinando pode ouvir, sem saber a fonte. Com isso, podemos ignorar a letra da canção (p. 136-137), e focar somente na poesia própria da melodia.

– Essa música pode ir sumindo aos poucos, como se subisse por cima das nuvens da ilha fantástica, agora abrandadas e rarefeitas. Então, começa o diálogo de Próspero e Miranda (p. 137).

> Algumas possíveis referências/inspirações:

“Mario, Pt. II” (Chassol) – sinto uma ambiguidade entre amor e morte nesta música.

“Dust in the Wind” (Kansas)

“Sentas-te a meu lado” (Carminho)

– P. 139: Próspero faz uma mágica que imobiliza Ferdinando. Podemos experimentar uma intervenção sonora da banda. Mas cuidado com o clichê de “intervenção de banda” em cena teatral. Podemos buscar uma textura alquímica e reluzente, que dure uma porção de tempo incomum para esse tipo de intervenção. No plano da imagem e movimento, talvez tenhamos um quadro congelado ou quase imóvel. A entrada da música pode até começar com sons clichês de “mágica”, mas não deve se bastar nisso.

> Algumas possíveis referências/inspirações: [?]

- Ao final dessa longa Cena 2 do Ato I (p. 141), podemos fazer a transição para o Ato II, Cena 1, com um groove determinado, firme, imponente, com certo ímpeto. Improvisos alternados entre os músicos-espíritos, quebradeira! Terminar para cima, para contrastar com o desalento do Rei Alonso no início da próxima cena.

> Algumas possíveis referências/inspirações:

“The Road to Babylon” (Manfred Mann’s Earth Band)

“Riders on the Storm” (The Doors)

“Jardim Elétrico” (Os Mutantes) – parte do meio da música.

Ato II, Cena 1 (p. 142-154)

– Os diálogos iniciais ocorrem sem intervenções sonoras da banda.

– P. 148: Muito suavemente, vai começando uma música capaz de injetar sono na mais insone pessoa. Os instrumentos podem ir se acumulando em camadas, mas sem furar o véu da suavidade solene necessária. Soa até a saída de Ariel (ao final da p. 148). Como terminar? Pode crescer, antes de decrescer, voltando para o padrão de suavidade, até se esvair, entrando em sono profundo.

– Silêncio geral, antes que comece a trama verbal de Antônio e Sebastião.

– P. 153: Podemos retomar a música anterior, mas com intensificação e um pouco de distorção (não necessariamente nos timbres, mas nos motivos melódicos e harmônicos). Ariel, em vez de cantar, pode falar muito rapidamente os seus versos (v. 358 a 363), usando o microfone, ao pé do ouvido de Gonzalo, acordando o velho, que levantará num átimo, com a música cessando bruscamente.

> Algumas possíveis referências/inspirações:

“Sweet Dreams” (Captain Beyond)

“Angel’s Flight” (Shadowfax)

“The longest march” (David Bennett)

Ato II, Cena 2 (p. 155-161)

– Já pode começar com uma música agitada, com pegada forte. Vemos Calibã trabalhando, pegando no pesado. Depois de um tempo, abandona o serviço, revoltado, vai até um microfone em um pedestal e manda o seu recado. A música para (um *break*, ou uma mudança que faça a banda soar subterrânea) para Calibã falar e é retomada com tudo, estilo Rogério Skylab. É uma performance de show. Calibã dança, se joga, se diverte, quebra tudo. Ele só para quando avistar Trínculo e for se esconder (p. 156).

> Algumas possíveis referências/inspirações:

“Tem cigarro aí?” e “Eu chupo meu pau” (Rogério Skylab)

“Psychotic Reaction” (Count Five) – a parte do “feels like this”

– Durante o bifão em prosa do Trínculo: sons de chuva leve, com trovões que ameaçam um temporal. A banda pode fazer essa atmosfera/ambiência sonora (talvez com o reforço de parte dos atores).

– Estéfano entra cantando (p. 156-157), já um pouco embriagado. De repente, ele repara no microfone e experimenta cantar nele. Quando começa a cantar, a banda inicia um acompanhamento – algo como um charmoso blues, mas não muito clichê, com pitadas de psicodelia e jazz prog. Estéfano se surpreende com o mágico acompanhamento musical e se empolga. Essa cena de atriz e banda pode reforçar a imprevisibilidade fantástica da ilha, além de oferecer um tempero de comicidade (por causa da situação, não por uma pretensa forma engraçada).

> Algumas possíveis referências/inspirações:

“Marooned” (Pink Floyd)

“Ghost Song” (The Doors) – não tenho muita convicção.

– Em seguida, podemos retomar os sons de chuva e trovões. Ou não? Talvez nada de sons durante o quiproquó da “criatura de quatro patas”. A experimentar em um ensaio.

– P. 161: Calibã canta. Está bêbado, extasiado. Uma performance polar em relação à primeira, no início da cena. Podemos utilizar a letra de Shakespeare mesmo, da p. 161: “Nunca mais farei diques e represas [...]”. Ele vai ao microfone e canta uma música festiva, empolgante, dançante. Talvez uma métrica mais ordinária desta vez (*e a tempo*). Possíveis pimentinhas: intervenções sincopadas do coro; guitarra e teclados quebrando com algumas quiáleras... Ao final dessa cena, as três personagens vão saindo, enquanto

cantam e riem. Em seguida, pode haver uma mudança brusca para introduzir a próxima cena (a do trabalho duro de Ferdinando), com sonoridades abstratas.

> Algumas possíveis referências/inspirações:

“What game shall we play today” (Chick Corea).

“Malin Kpon O” (Orquestra Poly-Rythmo de Cotonou) – mas sem exagerar nas polirritmias.

Ato III, Cena 1 (p. 162-166)

– Contraste! Muda o clima. O calor castiga Ferdinando, já exausto de tanto cortar e carregar madeira. Uma sonoridade abstrata envolve a ação de Ferdinando. Uma massa sonora que se propaga como ondas de calor. Uma percussão disciplinada, graves que se derretem nos pedaços de troncos cortados imaginários, agudos de folhas caídas que secam lentamente, acordes de neblina quente... Silêncios quase refrescantes. Tudo muito suave, sempre, até o final da cena. Aos poucos, a percussão e as vozes podem ir ganhando polirritmias delicadas, como se Miranda e Ferdinando estivessem com os lábios muito próximos um do outro, mas sem encostar. É como a radiação Solar, um hálito quente que faz a Terra desejar ser tragada para dentro da enorme e irresistível estrela. Toda essa cena tem som.

> Algumas possíveis referências/inspirações:

“Drumming: IV, part. 4” (Steve Reich). – mas não sei se há uma referência muito próxima ao que disse acima. Talvez seja algo mais relacionado aos poemas-partituras do Stockhausen?

Ato III, Cena 2 (p. 167-172)

– Podemos começar com a retomada da música festiva (a mesma do final do Ato II, Cena 2), porém, agora, mais embriagada e com improvisos instrumentais (*outsider*, em alguns momentos). O diálogo entre Calibã, Trínculo e Estéfano pode ocorrer junto com a música, numa relação precisa. Talvez, aqui, atores não falem aos microfones. Essa parte termina quando entra em cena Ariel.

– Quando Ariel entra, a banda reage! Talvez uma pausa brusca. Ariel é como um espírito líder, admirado pelos espíritos musicistas. Quando diz “estás mentindo” (pode ser ao microfone), a banda toda diz junto, talvez ecoando melódica e *encantatoriamente* a fala de Ariel, como se estivessem introduzindo uma nova música. Mas, em seguida, ficam todos em suspensão, deixando soar somente as falas das outras três personagens.

– P. 171: Calibã pede para Estéfano cantar um cânone:

*Zombem deles, riam deles;
Riam deles, zombem deles;
O pensamento é livre.*

– Pode ser uma melodia simples e bonita, *cremosa*. Estéfano começa, cantando à capela, com Trínculo completando o cânone. Ambos embriagados, sendo que cada um é afetado pelo álcool de um jeito. Em seguida, Ariel e os espíritos da banda assumem o cânone, com uma harmonia encantatória que vai ganhando temperinhos sofisticados, especiarias da ilha. Ariel pode estar regendo os espíritos. Estéfano e Trínculo ouvem a música entoada e ficam, ao mesmo tempo, maravilhados e perplexos. Só conseguem escutar, jamais ver de que fontes nascem os sons.

– Ao final desta cena, Trínculo diz que “o som está se afastando”. Aqui, além de jogarmos com o tempero da dinâmica, podemos talvez criar modulações de timbre, a fim de instigar uma sensação de deslocamento espacial dos sons – que vão se afastando.

> Possível referência/inspiração para o cânone:
“Canon” (Charles Mingus)

Ato III, Cena 3 (p. 173-178)

– Música para iniciar e acompanhar a ação da cena, ainda sem fala. Os nobres caminham pela ilha, sem saber o que os espera, à procura por Ferdinando. Visualmente, poderemos trabalhar com alternância entre luz e escuridão. No escuro, os atores se posicionam; na luz, vemos os nobres, formando um quadro vivo, quase imóvel. A banda pode tocar algo em bloco, quando a luz acender! E, no escuro, a cada *blackout*, um dos espíritos musicistas pode fritar no seu instrumento. Cessa a música quando Gonzalo vai começar a falar (a primeira fala desta cena).

> Algumas possíveis referências/inspirações:

“American Garage” (Pat Metheny) – pela introdução blocada.
“É Papa Ré” (Carlos Santana) – também pela intro.

– P. 174: o importante momento das formas insólitas que trazem um banquete. Para mim, essa parte é um clímax da peça. Precisamos de uma música tipo *The Great Gig in the Sky*, do Pink Floyd, com solos insanos e lindos de cantores, cheios de momentos suaves e de *crescendi* empolgantes e arrepiantes. Uma música que justifique esta fala do rei Alonso (p. 175, v. 46): “uma eloquência muda e grandiosa”. Nesse contexto, “muda” quer dizer “sem palavras”, mas com som.

– Acho que, aqui, os nobres podem falar sem microfones, no gogó, extasiados. Mas precisaremos orquestrar isso, para não cairmos em histeria banal.

> Referência/inspiração:

“The Great Gig in the Sky” (Pink Floyd)

– P. 175, v. 63: início do longo bifão de Ariel, que aparece em forma de Harpia, logo após o banquete ter desaparecido. Podemos voltar ao jogo do início da cena – aquele de acender e apagar a luz. Mas, agora, as fritações são substituídas pelos imponentes versos de Ariel. O espírito líder fala ao microfone, nos momentos de *blackout*, escuridão! Sempre que a luz acende, é hora de quebradeira sonora, talvez em blocos. Pode haver, também, uns “giros” na banda, por exemplo: uma frase melódica que é subdividida entre os músicos, cada um tocando uma ou duas notas, no tempo certo, dando a sensação, por meio do jogo visual, de que o som se desloca no espaço, delirantemente.

– No último *blackout*, Ariel aproveita para sumir, enquanto a banda soa forte e reverberante, como um trovão. Após o trovão, silêncio.

Ato IV, Cena 1 (p. 179-190)

– Silêncio. Inicialmente, nada de sons da banda durante o diálogo entre Próspero e Ferdinando.

– P. 181-185: podemos entrar com uma variação da música do insólito banquete (Ato III, Cena 3, p. 174). Ou uma variação da “doce melodia” (Ato I, Cena 2, p. 135) que Ariel entoava para Miranda e Ferdinando. Talvez um amálgama dos dois temas?

– Neste trecho do Ato IV (p. 181-185), podemos trabalhar com dança e com ações. Os espíritos musicistas vão entregar presentes aos “ditosos amantes” (p. 182, v. 108-109). Todas as falas de Íris, Juno e Ceres poderão ser cortadas. Não há necessidade delas, desde que façamos desta cena um ritual de consagração do amor de Miranda e Ferdinando. Criar esse ritual de consagração por meio dos discursos do som, do movimento e da imagem, investindo no encanto da música e da dança.

– Na página 185, Próspero interromperá bruscamente esse rito, preocupado com a trama traiçoeira de Calibã. A luz deverá fazer os espíritos se dissiparem “pelo ar”.

– Silêncio durante o diálogo entre Próspero e Ariel (p. 186-187). Quando Ariel pendura no varal um cintilante vestuário (aqui, podemos projetar vídeo de IA?), pode haver uma intervenção da banda, salientando a magia e o mistério que o tal vestuário traz. Em seguida, silêncio, quando entram os bêbados Calibã, Trínculo e Estéfano.

– P. 189: os espíritos da banda se transformam em cães ferozes, que ameaçam atacar os três bêbados. Próspero e Ariel, aos microfones, incitam os cães. Então, os músicos cães uivam e latem como numa sinfonia imponente: tudo com a voz; talvez alguns instrumentos de percussão. Os músicos podem sair do palco, indo atrás dos bêbados fujões. Vão para fora do teatro. De dentro, poderemos ouvir os gritos de dor dos bêbados. Importante: evitar imitações corporais caricatas de cachorros, pois a dramaticidade deve pulsar na sonoridade sinfônica de latidos e uivos. Os corpos dos músicos podem se deslocar lenta, estranha e sinistramente. Para impor medo esses espíritos de cães já não

precisam mostrar os dentes e eriçar os pelos cervicais; o olhar fixo e a sonoridade insólita são suficientes.

Ato V, Cena 1 (p. 191-204) + Epílogo (p. 205-206)

– Musicistas retornam ao palco, caminhando lentamente e entoando uma música vocal. Quando chegam ao palco, passam a tocar o tema nos instrumentos. Aqui, os improvisos devem ser cheios de encanto e feitiço, com pausas, sem fritaço.

– Próspero e Ariel podem falar aos microfones. Inicialmente, podem falar com uma articulação rítmica densa, alargada, ligada, numa quase redundância com a sonoridade da música. Mas, quando Próspero diz o grande bife das páginas 192 e 193, o ator pode acelerar bastante o andamento e assumir um ritmo crepitado – lembrando-se de fazer pausas suspensivas, a fim de deixar ressoar a música lenta e encantatória.

– Ariel entra com os nobres, todos enfeitiçados. A música continua! E há mais um bifão de Próspero (p. 194-195). Ele fala sobre cada nobre ali presente. Ariel pode levar até perto de Próspero um a um dos enfeitiçados. Então, Próspero verbaliza os seus pensamentos, ao microfone, enquanto vê cada nobre diante de si.

– Ao final deste bifão, Ariel veste Próspero com as vestes de Duque de Milão. Ariel pode fazer isso dançando, em vez de cantando. Dessa forma, podemos cortar a fala de Ariel (p. 195, v. 119-126). A música cresce neste momento e cessa quando Próspero estiver todo vestido de Duque. No instante em que a música cessa, os nobres despertam do feitiço e podemos vê-los aturdidos, confusos e sem ainda conseguir enxergar bem.

– Silêncio durante o diálogo de Próspero com os nobres.

– P. 198: música para o momento em que Próspero vai revelar “Ferdinando e Miranda jogando xadrez” a Alonso. Talvez uma variação da “doce melodia” (um dos temas do Ato I, Cena 2, p. 135). Precisaremos fazer uma transição (talvez um *blackout*, ou mudanças de luz), para colocar o casal no centro da cena. A música poderá guiar essa transição. Quando a música cessa, tem-se início o diálogo “Meu doce príncipe, me enganas”. Silêncio musical. Atores falam à voz acústica, sem microfones.

– Ao final do Ato V, Próspero sai, com todos o seguindo, a caminho de sua caverna. Enquanto isso, os espíritos musicistas ficam no palco e começam a tocar o último tema do espetáculo. Podemos fazer uma longa introdução climática, talvez com uma melodia em tempo livre ou *rubato*. Precisamos de uma atmosfera eloquente e *chapante*, como se a ilha estivesse começando a flutuar no ar e portais mágicos se abrissem nos mares e nos céus.

– Então, apenas Próspero volta ao palco, para o texto do Epílogo. A música cresce e fica *a tempo*; Próspero fala ao microfone, direcionando-se para a plateia, olhando nos olhos dos espectadores. Deve dar algumas pausas no texto, aproveitando alguns pontos finais, para deixar a música fazer a ilha decolar. Ao final da fala, um longo *blackout*, enquanto a música se sustenta viva e chega ao seu ápice: a ilha está voando!

– Todos os atores entram no palco, durante o *blackout*. Luz. Cumprimentos. Fim.

> Algumas possíveis referências/inspirações:

“No Quarter” (Led Zeppelin);

“Echoes” (Pink Floyd);

“Starless” (King Crimson);

“Requiem” (King Crimson) – pela onda psicodélica em tempo livre, que pode ser interessante para a introdução do nosso tema de encerramento;

“Welcome” (Carlos Santana) – pela introdução e pela harmonia.

ANEXO XIV

A Tempestade - Cronograma de ensaios

CRONOGRAMA _ <i>A Tempestade</i> _ Shakespeare _ uma peça-show _ unirão _ 2024		
2a	11/03	
3a	12/03	- Conhecer equipe; OK.
4a	13/03	- Distribuir papéis; OK.
5a	14/03	- Retomar exercícios da pesquisa; OK.
6a	15/03	- Ler a peça inteira juntos. OK.
2a	18/03	Preparação vocal e rítmica (Vinícius) + Preparação Corporal (Marina).
3a	19/03	- Apresentação do Cronograma; - Ato II, Cena 1 (Nobres) + Ato II, Cena 2 (Bêbados) + Ato III, Cena 1 (Casal).
4a	20/03	Ato II, Cena 1 (Nobres) + Ato II, Cena 2 (Bêbados) + Ato III, Cena 1 (Casal).
5a	21/03	Trabalho sobre as personagens (Marcus). Ensaio da Banda (IVL)
6a	22/03	Ato II, Cena 1 (Nobres) + Ato II, Cena 2 (Bêbados) + Ato III, Cena 1 (Casal).
2a	25/03	Preparação vocal e rítmica (Vinícius) + Preparação Corporal (Marina).
3a	26/03	Ato II, Cena 1 (Nobres) + Ato II, Cena 2 (Bêbados) + Ato III, Cena 1 (Casal).
4a	27/03	Preparar os atores para o encontro com a banda no IVL. Ato I, Cena 1 com Marcus; e Ato I, Cena 2 com Vinícius.
5a	28/03	Todos no IVL, com banda. Trechos do Ato I, Cenas 1 e 2.
6a	29/03	Feriado.
2a	01/04	Preparação vocal e rítmica (Vinícius) + Preparação Corporal (Marina).
3a	02/04	Oficina com Ernani Maletta!
4a	03/04	Oficina com Ernani Maletta!
5a	04/04	Trabalho sobre as personagens (Marcus). Ensaio da Banda (IVL)
6a	05/04	Ato I, Cena 1 + Ato I, Cena 2 _ dividir elenco em salas diferentes.
2a	08/04	Preparação vocal e rítmica (Vinícius) + Preparação Corporal (Marina).
3a	09/04	Ato I, Cena 1 + Ato I, Cena 2
4a	10/04	Preparar os atores para o encontro com a banda no IVL.
5a	11/04	Todos no IVL, com banda.
6a	12/04	Passadão (com o que tivermos).
2a	15/04	Preparação vocal e rítmica (Vinícius) + Preparação Corporal (Marina).
3a	16/04	Ato III, Cena 2 (Bêbados e Ariel) + Ato III, Cena 3 (Nobres) _ dividir elenco em salas diferentes.
4a	17/04	Ato III, Cena 2 (Bêbados e Ariel) + Ato III, Cena 3 (Nobres)
5a	18/04	Trabalho sobre as personagens (Marcus). Ensaio da Banda (IVL)
6a	19/04	Ato III, Cena 2 (Bêbados e Ariel) + Ato III, Cena 3 (Nobres)
2a	22/04	Enforcado pelo feriado.
3a	23/04	Feriado.
4a	24/04	Preparar os atores para o encontro com a banda no IVL. _ Ato IV ???
5a	25/04	Todos no IVL, com banda. _ Ato IV ???
6a	26/04	Passadão (com o que tivermos).
2a	29/04	Preparação vocal e rítmica (Vinícius) + Preparação Corporal (Marina).
3a	30/04	Trabalhar Ato IV (cena única), enquanto nobres trabalham mais o Ato 2, Cena 1 + o Ato III, Cena 3.
4a	01/05	Feriado.
5a	02/05	Trabalho sobre as personagens (Marcus). Ensaio da Banda (IVL)
6a	03/05	Trabalhar Ato IV (cena única), enquanto nobres trabalham mais o Ato 2, Cena 1 + o Ato III, Cena 3.
2a	06/05	Preparação vocal e rítmica (Vinícius) + Preparação Corporal (Marina).
3a	07/05	Trabalhar Ato IV (cena única), enquanto nobres trabalham mais o Ato 2, Cena 1 + o Ato III, Cena 3.
4a	08/05	Preparar os atores para o encontro com a banda no IVL.
5a	09/05	Todos no IVL, com banda.
6a	10/05	Passadão (com o que tivermos).

2a	13/05	Preparação vocal e rítmica (Vinícius) + Preparação Corporal (Marina).
3a	14/05	Ato V (cena única) _ com todos os atores juntos.
4a	15/05	Ato V (cena única) _ com todos os atores juntos.
5a	16/05	Trabalho sobre as personagens (Marcus). Ensaio da Banda (IVL)
6a	17/05	Ato V (cena única) _ com todos os atores juntos.
2a	20/05	Preparação vocal e rítmica (Vinícius) + Preparação Corporal (Marina).
3a	21/05	Ato V (cena única) _ com todos os atores juntos.
4a	22/05	Preparar os atores para o encontro com a banda no IVL.
5a	23/05	Todos no IVL, com banda.
6a	24/05	Passadão (com o que tivermos).
2a	27/05	Preparação vocal e rítmica (Vinícius) + Preparação Corporal (Marina).
3a	28/05	Refinamento das cenas de todo o espetáculo.
4a	29/05	Refinamento das cenas de todo o espetáculo.
5a	30/05	Feriado.
6a	31/05	Enforcado pelo feriado.
2a	03/06	Preparação vocal e rítmica (Vinícius) + Preparação Corporal (Marina).
3a	04/06	Refinamento das cenas de todo o espetáculo.
4a	05/06	Refinamento das cenas de todo o espetáculo.
5a	06/06	Todos no IVL, com banda.
6a	07/06	Refinamento das cenas de todo o espetáculo.
2a	10/06	Preparação vocal e rítmica (Vinícius) + Preparação Corporal (Marina).
3a	11/06	Refinamento das cenas de todo o espetáculo.
4a	12/06	Refinamento das cenas de todo o espetáculo.
5a	13/06	Todos no IVL, com banda.
6a	14/06	Refinamento das cenas de todo o espetáculo.
2a	17/06	Preparação vocal e rítmica (Vinícius) + Preparação Corporal (Marina).
3a	18/06	Refinamento das cenas de todo o espetáculo.
4a	19/06	Refinamento das cenas de todo o espetáculo.
5a	20/06	Todos no IVL, com banda.
6a	21/06	Refinamento das cenas de todo o espetáculo.
2a	24/06	Passadão.
3a	25/06	Passadão.
4a	26/06	Passadão.
5a	27/06	Passadão.
6a	28/06	Passadão.
2a	01/07	Ensaio gerais e técnicos (possivelmente, no Palcão).
3a	02/07	Ensaio gerais e técnicos (possivelmente, no Palcão).
4a	03/07	Ensaio gerais e técnicos (possivelmente, no Palcão).
5a	04/07	Ensaio gerais e técnicos (possivelmente, no Palcão).
6a	05/07	Ensaio gerais e técnicos (possivelmente, no Palcão).
Sab.	06/07	Possível ensaio geral/técnico no Palcão, no final de semana.
Dom	07/07	Possível ensaio geral/técnico no Palcão, no final de semana.
2a	08/07	Montagem + Ensaio técnico.
3a	09/07	Montagem + Ensaio técnico.
4a	10/07	ENSAIO GERAL (como se fosse a estreia).
5a	11/07	
6a	12/07	ESTREIA!
Sab.	13/07	Temporada de 11 a 14 de julho (de 5a a domingo), no Palcão.
Dom	14/07	
2a	15/07	Desmontagem.
3a	16/07	Desmontagem.

ANEXO XV

Ficha técnica do espetáculo *A Tempestade: uma peça-show*

Direção Geral: Vinícius Albricker e Marcus Fritsch

Direção Musical e Composições Originais: Diogo Rebel e Vinícius Albricker

Adaptação de Dramaturgia: Vinícius Albricker, Marcus Fritsch e Diogo Rebel

Preparação Corporal e Direção de Movimento: Marina Magalhães

Preparação Vocal e Rítmica: Vinícius Albricker

Elenco:

Airthon Assunção
Beatriz Malecha
Gabriel Dansi
Ícaro Galvão
Isabela Gopin
Izabella Brandão
Jude Fontenelle
Júlia e Silva
Lucas Dantas
Lucy Gomes
Marcos Olope
Maria Antônia
Rita Dias
Victoria Paraguassú

Músicos:

Bruno Rangel (Voz)
Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados e Synths)
Igor Zupo (Guitarra e Synths)
Isabela Gopin (Voz)
Jude Fontenelle (Voz e Synths)
Léo Sandes (Baixo elétrico e Voz)
Zé Farias (Bateria e Percussão)

Caracterização: Raibolt e Gabriel Dansi

Coordenação e Orientação de Caracterização: Mona Magalhães

Cenografia: Eduarda Brandão e Yasmim Lira

Assistentes de Cenografia: Ingryd Bartholazzi, Gisele Lyra, Yasmin Lisboa e Pedro Halpern

Coordenação e Orientação de Cenografia: André Sanches

Indumentária: Duda Costa, Samir Alves e Siméia Ferreira

Assistentes de Indumentária: Eduarda Sanques, Gisely Lira, Pedro Halpern, Rian Oak, Haru Lian, Agatha Trigo e Milena Borges

Coordenação e Orientação de Indumentária: Carlos Alberto Nunes

Adereços: Haru Vieira e Rian Oak

Iluminação e Operação de Luz: Marcella Amorelli e Rayane Flaviano

Coordenação e Orientação de Iluminação: Adriana Milhomen

Técnica e Operação de Som: Livia Félix

Equipe de Produção: Júlia e Silva, Beatriz Malecha, Júlia Águia, Marcos Olope, Pedro Danilo, Dani Castro, Livia Felix, Isabela Gopin, Diogo Rebel, Marcus Fritsch e Vinícius Albricker

Coordenação de Produção: Vinícius Albricker e Júlia e Silva

Design Gráfico e Identidade visual: Mari Eithel

Fotos: Sarah Sanfins

Colaboração: Calvin Badu Albricker, Ernani Maletta e Marcos Vieira Lucas

Bolsistas da UNIRIO: Júlia e Silva (PIBCUL - Coordenadoria de Cultura) e Rita Dias (CNPq - Iniciação Científica)

Agradecimentos a Servidores da UNIRIO: Carol Carpintéro (Coordenadoria de Cultura), Cátia Vianna (Acervo de Figurino), Gilson Ribeiro Rodrigues (Técnico de Áudio do IVL), Márcio Leandro Oliveira (Produtor do Palcão), Maria da Guia (Secretária da Escola de Teatro), Príncia Dionízio (Assistente Administrativa da Escola de Teatro), Anderson Ratto (Eletricista Teatral) e Rodrigo Goulart (Núcleo de Imagem e Som).

ANEXO XVI

Ficha técnica das músicas de *A Tempestade: uma peça-show*

1. **LAPOTONIA** (*Diogo Rebel*)
Lívia Felix (Difusão Eletroacústica)

2. **Abertura – A Tempestade** (*Diogo Rebel; texto de William Shakespeare²⁸⁷*)
Airthon Assunção (Voz)
Beatriz Malecha (Voz)
Bruno Rangel (Voz)
Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados e Synths)
Gabriel Dansi (Voz)
Igor Zupo (Synths)
Isabela Gopin (Voz)
Izabella Brandão (Voz)
Jude Fontenelle (Voz)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)
Lucy Gomes (Voz)
Marcos Olope (Voz)
Maria Antônia (Voz)
Victoria Paraguassú (Voz)
Zé Farias (Percussão)

3. **Ariel e Próspero – passos iniciais** (*Diogo Rebel; texto de William Shakespeare*)
Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados e Synths)
Igor Zupo (Guitarra)
Jude Fontenelle (Synths)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)
Lucas Dantas (Voz)
Rita Dias (Voz)
Zé Farias (Percussão)

4. **Ordens de Próspero** (*Diogo Rebel; texto de William Shakespeare*)
Bruno Rangel (Voz)
Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados e Synths)

²⁸⁷ Tradução de José Francisco Botelho.

Igor Zupo (Guitarra)
 Isabela Gopin (Voz)
 Jude Fontenelle (Synths)
 Leo Sandes (Baixo Elétrico)
 Lucas Dantas (Voz)
 Rita Dias (Voz)
 Zé Farias (Bateria)

5. **Lenha na Cabana** (*Vinicius Albricker e Diogo Rebel; texto de William Shakespeare*)

Bruno Rangel (Voz)
 Dedé Szpilman (Guitarra)
 Diogo Rebel (Teclados e Synths)
 Ícaro Galvão (Voz)
 Igor Zupo (Guitarra)
 Isabela Gopin (Voz)
 Jude Fontenelle (Voz)
 Júlia e Silva (Voz)
 Leo Sandes (Baixo Elétrico)
 Lucas Dantas (Voz)
 Zé Farias (Bateria)

6. **Miranda e Ferdinando** (*Diogo Rebel*)

Bruno Rangel (Voz)
 Dedé Szpilman (Guitarra)
 Diogo Rebel (Teclados e Synths)
 Igor Zupo (Guitarra)
 Isabela Gopin (Voz)
 Jude Fontenelle (Voz)
 Leo Sandes (Baixo Elétrico e Voz)
 Zé Farias (Bateria)

7. **Ordens de Próspero – variação** (*Diogo Rebel, Vinicius Albricker, Fernando Gajo, Dedé Szpilman, Igor Zupo e Zé Farias*)

Dedé Szpilman (Guitarra)
 Diogo Rebel (Teclados)
 Igor Zupo (Guitarra)
 Leo Sandes (Baixo Elétrico)
 Zé Farias (Bateria)

8. **Sono Mágico** (*Vinicius Albricker; texto de William Shakespeare*)

Beatriz Malecha (Voz)
 Bruno Rangel (Voz)
 Dedé Szpilman (Guitarra)

Igor Zupo (Guitarra)
Isabela Gopin (Voz)
Jude Fontenelle (Voz)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)
Marcos Olope (Voz)
Maria Antônia (Voz)
Rita Dias (Voz)
Victoria Paraguassú (Voz)
Zé Farias (Percussão)

9. **Sono Mágico – variação pesadelo** (*Dedé Szpilman e Vinícius Albricker*)

Dedé Szpilman (Guitarra)
Igor Zupo (Guitarra)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)

10. **Calibã Sky** (*Vinícius Albricker; texto de William Shakespeare*)

Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados e Synths)
Ícaro Galvão (Voz)
Igor Zupo (Guitarra)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)
Zé Farias (Bateria)

11. **Black Cloud** (*Vinícius Albricker; texto de William Shakespeare*)

Bruno Rangel (Conduíte)
Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Synth)
Gabriel Dansi (Voz)
Igor Zupo (Guitarra)
Isabela Gopin (Conduíte)
Jude Fontenelle (Conduíte)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)
Zé Farias (Percussão)

12. **Estéfano Embriagado** (*Diogo Rebel; texto de William Shakespeare*)

Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados)
Igor Zupo (Guitarra)
Izabella Brandão (Voz)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)
Zé Farias (Bateria)

13. **Calibã tem novo mestre** (*Vinicius Albricker; texto de William Shakespeare*)

Bruno Rangel (Voz)
Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados e Synths)
Gabriel Dansi (Voz)
Ícaro Galvão (Voz)
Igor Zupo (Guitarra)
Isabela Gopin (Voz)
Izabella Brandão (Voz)
Jude Fontenelle (Voz)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)
Zé Farias (Bateria)

14. **O calor castiga Ferdinando** (*Diogo Rebel*)

Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados e Synths)
Igor Zupo (Guitarra)
Jude Fontenelle (Synths)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)
Zé Farias (Bateria e Percussão)

15. **Miranda e Ferdinando – variação Beijo** (*Diogo Rebel e Vinicius Albricker*)

Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados)
Igor Zupo (Guitarra)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)
Zé Farias (Bateria)

16. **O Pensamento é Livre** (*Vinicius Albricker e Calvin Badu Albricker; texto de William Shakespeare*)

Bruno Rangel (Voz)
Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados e Synths)
Gabriel Dansi (Voz)
Ícaro Galvão (Voz)
Igor Zupo (Guitarra)
Isabela Gopin (Voz)
Izabella Brandão (Voz)
Jude Fontenelle (Voz)
Leo Sandes (Baixo Elétrico e Voz)
Zé Farias (Bateria)

17. **Nobres Perdidos** (*Vinicius Albricker*)
Bruno Rangel (Voz)
Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados e Synths)
Igor Zupo (Guitarra)
Isabela Gopin (Voz)
Jude Fontenelle (Voz)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)
Zé Farias (Bateria)
18. **Insólito Banquete** (*Diogo Rebel; texto de William Shakespeare*)
Beatriz Malecha (Voz)
Bruno Rangel (Voz)
Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados e Synths)
Igor Zupo (Guitarra)
Isabela Gopin (Voz)
Jude Fontenelle (Voz)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)
Lucas Dantas (Voz)
Lucy Gomes (Voz)
Marcos Olope (Voz)
Maria Antônia (Voz)
Victoria Paraguassú (Voz)
Zé Farias (Bateria)
19. **Ariel Harpia** (*Vinicius Albricker; texto de William Shakespeare*)
Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados e Synths)
Igor Zupo (Guitarra)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)
Rita Dias (Voz)
Zé Farias (Bateria)
20. **Miranda e Ferdinando – variação Blues** (*Diogo Rebel e Vinicius Albricker; texto de William Shakespeare*)
Airthon Assunção (Voz)
Bruno Rangel (Voz)
Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados)
Igor Zupo (Guitarra)
Isabela Gopin (Voz)
Jude Fontenelle (Voz)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)

Lucas Dantas (Voz)
Zé Farias (Bateria)

21. **Cãonone** (*Vinicius Albricker; texto de William Shakespeare*)

Bruno Rangel (Voz)
Dedé Szpilman (Voz)
Diogo Rebel (Voz)
Igor Zupo (Voz)
Isabela Gopin (Voz)
Jude Fontenelle (Voz)
Leo Sandes (Voz)
Lucas Dantas (Voz)
Rita Dias (Voz)
Zé Farias (Voz)

22. **Ariel e Próspero – passos finais** (*Diogo Rebel; texto de William Shakespeare*)

Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados e Synths)
Igor Zupo (Guitarra)
Jude Fontenelle (Synths)
Leo Sandes (Baixo Elétrico)
Lucas Dantas (Voz)
Rita Dias (Voz)
Zé Farias (Percussão)

23. **Miranda e Ferdinando – variação Piano Solo** (*Diogo Rebel*)

Diogo Rebel (Teclados)

24. **Tema Final – Dai-me agora a liberdade** (*Diogo Rebel; texto de William Shakespeare*)

Bruno Rangel (Voz)
Dedé Szpilman (Guitarra)
Diogo Rebel (Teclados e Synths)
Igor Zupo (Guitarra)
Isabela Gopin (Voz)
Jude Fontenelle (Voz e Synths)
Leo Sandes (Baixo Elétrico e Voz)
Lucas Dantas (Voz)
Zé Farias (Bateria e Percussão)

ANEXO XVII

Portfólio de obras cênico-musicais em que atuei como compositor,
arranjador e/ou diretor musical.

Nome do espetáculo	Grupo / Companhia	Ano de estreia
<i>Um Canto Brasileiro</i>	Cantomusarte	2004
<i>Expertises</i>	Grupo Talum	2010
<i>O Santo Milagroso</i>	Grupo em Grupo	2012
<i>O Grande Circo Místico</i>	Coro Cênico UCAM	2015
<i>Primeira Estrela</i>	Companhia Arteira	2015
<i>Contrastes</i>	Cantomusarte	2015
<i>O Sonho do Arco-íris</i>	Grupo em Grupo	2016
<i>Os Novos Baianos</i>	Coro Cênico UCAM	2016
<i>Sonho de uma noite de verão</i>	Companhia Arteira	2016
<i>O Canto da Praça</i>	Grupo TEIA	2017
<i>78 Musical</i>	Dugin & Massena	2017
<i>Eros - O amor em musical</i>	O Delirante Produções	2019
<i>Tempontal</i>	Grupo Erosão	2019
<i>Hediondez</i>	Grupo Moinho Cênico	2019

<i>Cinquentânias</i>	O Delirante Produções	2021
<i>Por um fio</i>	Companhia Arteira	2021
<i>Jogando em todas</i>	Companhia Arteira	2022
<i>Um Rio dentro de mim</i>	O Delirante Produções	2023
<i>A Tempestade</i>	UNIRIO	2024

* * *