

## O diálogo criativo entre o compositor da música de cena e o encenador contemporâneo à luz de uma macro-harmonia

Marcello Amalfi

Mestrando em Artes Cênicas/USP

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Orientador: José Batista Dal Farra Martins

Maestro, compositor de música de cena, arranjador, professor.

**Resumo:** O objetivo da pesquisa é identificar e propor caminhos para aprimorar o diálogo criativo entre o compositor da música de cena e o encenador dentro da realização teatral. Partiremos da premissa de que a música de cena contemporânea é constituída não somente pelos sons, mas também pelas imagens, ideias e demais elementos da encenação e que, por isso, demanda uma forma de análise atualizada, para verificar se a hipótese de uma macro-harmonia – a ideia de considerar a música como um dos elementos integrantes e modificadores da encenação ao mesmo tempo em que é também integrada e modificada por esta – constitui-se como uma possibilidade analítica e, conseqüentemente, se ela pode representar um possível campo, no qual o compositor e o encenador possam dialogar durante o processo de criação teatral. Este artigo tem como escopo apenas uma parte da pesquisa em andamento: a hipótese da macro-harmonia.

**Palavras-chave:** composição musical, teatro, trilha sonora, sonoplastia

**Title:** The creative dialogue between the scene's music composer and the contemporary director in the staging art.

**Abstract:** The aim of this research is to identify and present manners to enhance the creative dialogue between the scene's music composer and the contemporary director in the staging art. We will begin from the premise that the contemporary scene's music is not only constituted by sounds, but also by the images, ideas and the other staging elements and therefore demand an updated form of analysis, to verify if the hypothesis of a macro-harmony - the idea of considering the music as one of the staging integrated elements and modifier at the same time - is also integrated and modified by staging itself. It is an analytical possibility and consequently if it can represent a possible field in which both the composer and the director can dialogue during the staging process. This article is scoped only in one part of the ongoing research, the hypothesis of macro-harmony.

**Keywords:** musical composition, soundtrack, sound, theater

**Título:** El diálogo creativo entre el compositor de música para la escena y el director contemporáneo a la luz de una macro-armonía

**Resumen:** El objetivo de la Investigación es identificar y proponer caminos para perfeccionar el diálogo creativo entre el compositor de música para la escena y el director, dentro de la realización teatral. Partiremos de la premisa en que la música de la escena contemporánea está constituída no solamente por sonidos, pero tambien por las imágenes, ideas y demás elementos que componen la puesta en escena y por lo tanto la demanda de una forma de análisis actualizada, para verificar si la hipótesis de una "macro-armonía" - la idea de considerar la música como uno de los elementos integrantes y modificadores de la puesta en escena, al mismo tiempo que es integrada y modificada por esta - se constituye como una posibilidad analítica y conseqüentemente puede ser posible para ella representar un campo donde el compositor y el director puedan dialogar durante el proceso de elaboración teatral. Este artículo está en el ámbito sólo de la hipótesis de la macro-armonía.

**Palabras clave:** composición musical, el sonido, la banda sonora, teatro

## **Introdução**

No universo teatral contemporâneo, podemos observar a existência de uma grande quantidade de compositores de música de cena que atuam de forma conjunta com encenadores. No entanto, poucas são as incursões atuais que discorrem sobre esta relação que não apresentam abordagens isoladamente musicais ou teatrais. Em decorrência desta escassez, compositores de música de cena e encenadores que buscam uma prática baseada no domínio da expressividade e no efetivo diálogo entre criadores encontram-se à deriva em um mar de incertezas, esperando que a brisa lhes traga respostas dentro de uma garrafa bailando sobre a maré.

Arroubos poéticos à parte, a verdade é que mais e mais a relação entre música e cena faz parte de uma prática teatral que busca a modernidade, enquanto, paradoxalmente, o olhar sobre o papel do compositor e da própria música dentro desta prática permanece preso e vinculado a conceitos que se evidenciam antiquados, há muito tempo superados:

A partir do momento em que, na contemporaneidade, o espetáculo teatral passou a ser percebido como uma teia, resultante da urdidura de várias partituras concomitantes (de texto, do ator, do encenador, dos elementos cenográficos, musicais, etc.), foram ampliados os campos de estudo da organização de cada uma dessas partituras. Ainda assim, elementos de difícil delimitação, como a plasticidade ou a musicalidade de uma encenação, que são estruturantes do léxico do espetáculo (responsáveis pela construção de sentido deste, não a partir do tema ou mensagem – pelo quê se quer dizer – mas por como se diz), permanecem ainda à mercê basicamente da sensibilidade intuitiva de seus realizadores (OLIVEIRA, 2008).

## **A permeabilidade dos elementos teatrais**

De fato, a maneira mais utilizada atualmente para enxergar a realização teatral é aquela que nos leva a considerá-la uma simultaneidade de diversos elementos, delimitados individualmente e com partituras independentes, presentes em um contexto de realização coletiva. De acordo com este prisma, fazendo uso de um recurso metafórico, poderíamos dizer que participar do jogo teatral seria como observar uma imagem projetada pelo encenador através de um caleidoscópio. Nele, são inseridas pedras coloridas por vários criadores que, apesar das múltiplas possibilidades de cores, ao

ocuparem o caleidoscópio, elas se tocarão sem nunca se misturar, mantendo claramente seus limites individuais durante a projeção.

No entanto, esta maneira de enxergar a realização teatral como uma simultaneidade de eventos distintos passa a ser questionável no momento em que se reconhece o que identificamos como **permeabilidade dos elementos teatrais**: uma propriedade determinante que acreditamos estar presente em toda realização teatral. De acordo com esta propriedade, qualquer elemento, ao ser inserido em uma encenação, é atravessado pelos demais ao mesmo tempo em que os atravessa. Processo que ocorre em esferas estruturais tão profundas que os vários elementos acabam por fundir-se em uma singular unidade – a realização teatral. Assim sendo, utilizando-nos da mesma metáfora, sob o novo prisma da permeabilidade, poderíamos dizer que *participar do jogo teatral seria como observar uma imagem projetada pelo encenador através de um caleidoscópio, em que são colocados diversos líquidos coloridos por vários criadores e, que apesar de suas múltiplas possibilidades de cores, ao ocuparem o caleidoscópio, eles se fundirão, eliminando seus limites individuais durante a projeção.*

Para engendramos reflexões sobre como a ideia de uma permeabilidade pode impactar a maneira como entendemos o diálogo entre os criadores durante a elaboração de um espetáculo, será necessário buscar o entendimento prévio da natureza dos elementos que estes criadores adicionarão, e observar de perto as mudanças que eles apresentarão no momento de sua inserção no contexto teatral.

Uma vez que este trabalho aborda especialmente a relação entre o compositor de música de cena e encenador, naturalmente partiremos da observação do elemento música para nossas especulações.

## **O elemento música**

Ao tomarmos este elemento em um contexto puramente musical averiguaremos que historicamente ele possui numerosos estudos que partiram de ponderações sobre o seu significado através dos tempos. Uma das ideias mais influentes e ainda presente foi sintetizada por Arthur Schopenhauer ao escrever que “A música não exprime nunca o fenômeno, mas unicamente a essência íntima de todo o fenômeno, numa palavra, a própria vontade. Portanto não exprime uma alegria especial ou definida, certas tristezas, certa dor, o medo, os transportes, o prazer, a serenidade

do espírito; exprime-lhes a essência abstrata e a geral, fora de qualquer motivo ou circunstância. E, todavia nessa quinta essência abstrata, sabemos compreendê-la perfeitamente”.

Esta ideia sobre o que podemos chamar alegoricamente de uma relatividade do significado da música passou a prevalecer em seus meios de produção, e orientou igualmente interlocutores de outras áreas de conhecimento. Muito significativa, ela pode ser vista como uma fonte de indícios sobre a presença da permeabilidade dos elementos teatrais no elemento música, como aponta Giovanni Piana, ao escrever:

A música tem muitas dimensões porque são muitas as formas de ser e as maneiras de pensar dos homens. E são com certeza as formas de ser e as maneiras de pensar dos homens que determinam o horizonte de motivos que permite à imaginação musical começar o seu curso, colocando em movimento aquela dialética da qual nascem as suas obras. Nenhum pensamento musical poderia nascer se não existissem outros pensamentos. Por isso, seria certamente errado sustentar que estes outros pensamentos não podem de modo algum penetrar no interior da peça musical, contribuindo para determinar o seu sentido. (PIANA, 2001, p. 334-335)

### **A inserção do elemento música no contexto teatral**

No momento que adicionamos este elemento, portador de uma relatividade quanto ao seu significado, em um contexto teatral onde levamos em conta a ideia da permeabilidade, ele naturalmente é alterado pelos demais ao mesmo tempo em que os altera.

A propósito de seus componentes imagéticos, podemos afirmar que é muito difícil dissociar som e imagem, mesmo que esta imagem seja a simples representação da sua própria produção. Encontramos alguns estudos interessantes neste sentido, como o de Richard Leppert, professor na Universidade de Minnessota (EUA), que foi citado por Fernando Iazetta em seu ensaio “A música, o corpo e as máquinas”:

Em uma obra recente, Richard Leppert (1993) explora de modo bastante criativo a relação entre aquilo que se ouve e aquilo que se vê em música através da análise de diversas pinturas cujo tema central é a situação de *performance* musical. Leppert aborda a música de um modo indireto: sua análise parte de pinturas de diversos artistas e épocas representando situações de *performance* musical para mostrar o quanto se pode ver na música de um modo indireto e que os componentes imagéticos da linguagem musical podem ser de importância fundamental no processo de compreensão do seu próprio discurso. Para o autor, música é algo notadamente corpóreo: “Justamente porque o som é abstrato, intangível e etéreo [...] a experiência visual de sua produção é algo crucial para que, tanto os músicos quanto a audiência, possam situar e comunicar o lugar da música e do som musical dentro da cultura e da sociedade [...] A música, apesar de sua etereidade sonora, é uma prática corporal, como a dança ou o teatro” (Leppert, 1993, p. xx-xxi apud IAZETTA, 1997, p. 29).

Quanto ao processo composicional do elemento música, observamos que, em um contexto puramente musical como uma peça sinfônica, orquestral ou de câmara, a música é tradicionalmente entendida e projetada como uma unidade "singularizada", constituída apenas por componentes ligados a fenômenos de natureza acústica. No entanto, sob o novo prisma da permeabilidade, quando transpusermos este processo para o contexto teatral, observaremos que a música passará a ser entendida e projetada de modo que faça parte de uma unidade "coletivizada", unidade esta que tem sua gênese na conjunção de elementos de diferentes naturezas, formatos e funções que se inter-relacionam de forma indissociável.

Ou seja, no contexto teatral, a música deve ser vista como um elemento integrante e modificante da cena na mesma medida em que é integrada e modificada por esta.

### **A unidade da cena e seu eixo central**

Esta proposta apoiada pela visão de uma inter-relação de elementos pode ser o caminho para superarmos o entendimento anacrônico de que o espetáculo teatral se caracteriza por uma série de eventos – de música, de ação física, de texto, de recursos visuais, etc. – realizados concomitantemente. Não obstante, ela fundamenta a ideia da criação de uma unidade de cena a partir da conjugação de diferentes elementos, entre estes a música de cena.

Tal proposta, que muito dialoga com a prática teatral contemporânea, apresenta vestígios desde há muito tempo. Podemos identificá-los em trabalhos de autores importantes do passado, como por exemplo, no do compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão Richard Wagner (1813-1883), que fazia questão de participar ativamente de todos os aspectos das montagens de suas obras. Além de ser o primeiro compositor a escrever os libretos (que são os textos dramaturgicos com falas e rubricas, utilizados em peças como balés, musicais, cantatas, oratórios, entre outras) para suas próprias óperas, ele chegou a inventar um instrumento musical, a *Trompa Wagneriana*. Responsável por evoluções importantes, Wagner direcionou sua vida para a tentativa de produzir uma obra que alcançasse o equilíbrio perfeito entre todas as formas de arte, o que chamou de "obra de arte total", "obra de arte coletiva" ou "obra de arte comum" (*GesamtKunstwerk*):

O verdadeiro drama pode ser concebido somente como resultado de um *impulso coletivo de todas as formas de arte* para se comunicar da maneira mais imediata com o público, cada forma artística individual pode se revelar como *completamente inteligível* a este público somente através de uma comunicação coletiva, juntamente com outras formas

de arte. No drama, o objetivo de cada variedade artística individual é completamente alcançado somente pelo entendimento mútuo e a cooperação inteligível de todas as variedades artísticas (WAGNER in TREITLER, apud DUDEQUE, Norton, 2009, p. 3).

Esta busca por uma *cooperação inteligível* entre as variedades artísticas da qual Richard Wagner lançava mão já no século XIX intensifica-se conforme progredimos cronologicamente e, desde o princípio do século XX, percebemos um crescente movimento de aproximação, especialmente entre a música e o teatro, como aponta Fabio Cintra:

Grande parte dos autores significativos para a arte do ator e da encenação no século XX tratam, com maior ou menor profundidade, do tema da musicalidade e sua importância para a cena e para o ator, como Stanislávski, Meyerhold, Appia, Artaud, Grotowski e Bob Wilson. [...] Não por acaso, Stanislávski usa o termo tempo-ritmo para se referir a esse plano de trabalho do ator, elaborando um treinamento específico para esse tema. Meyerhold, por sua vez, pratica toda uma formação baseada na música para seus atores, além de utilizar a música em cena como elemento de condução e de contraponto à ação. Ambos consideram a música uma parte importante da formação do ator, uma vez que tempo e ritmo são conteúdos específicos do aprendizado musical, e preconizam uma atuação que se apoie na consciência do tempo e do ritmo como elemento estruturador e organizador tanto do discurso cênico do ator quanto da própria encenação (CINTRA, 2006, p. 27).

É natural que a formação de uma unidade da cena esteja relacionada a múltiplos fatores que podem variar a cada nova experiência criadora. No entanto, um dado favorável do qual podemos dispor é que todos estes fatores estarão invariavelmente conectados por um eixo central: a existência de uma esfera em que ocorre o diálogo entre os criadores envolvidos.

Sendo assim, a busca pela identificação desta esfera, neste momento atual de crescente aproximação entre música e teatro, acrescenta uma acuidade ainda maior quanto à necessidade de uma revisão na maneira através da qual enxergamos o diálogo criativo entre os criadores – especialmente entre o compositor e o encenador – durante a criação do espetáculo teatral.

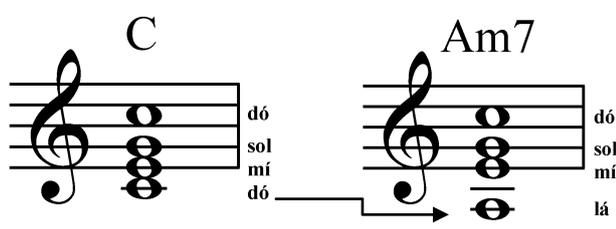
### **A hipótese da macro-harmonia**

Ao considerarmos a inclusão de componentes de outras naturezas na constituição da música que está inserida em uma cena, estamos promovendo uma nova condição quanto à sua estrutura. A análise pormenorizada desta nova estrutura nos remete, transversalmente, a um conceito muito familiar ao meio musical ocidental: a harmonia. No entanto, apesar de este conceito ser amplamente aplicado em questões musicais, para que ele possa versar a música de cena

devemos necessariamente promover uma adaptação, que agora pode ser operacionalizada através da ideia da permeabilidade dos elementos teatrais.

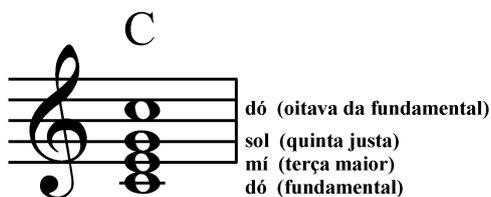
A principal impropriedade que surge ao transpormos este conceito para o contexto teatral é referente ao escopo: harmonia musical é a interpretação que parte fundamentalmente dos componentes de natureza acústica (altura, duração, dinâmica, intervalos, cadências, etc.) que constituem a música. Daí a impossibilidade de interpretar uma música que é composta pela somatória destes com elementos de naturezas distintas, como imagem, ação, texto, gesto, etc.

Contudo, ao analisarmos o **mecanismo de funcionamento** deste conceito nos deparamos com a chave para a sua transposição: as similaridades que este conserva quando opera em ambos os contextos – o musical e o teatral. Isto porque, aos olhos da harmonia musical, uma relação entre elementos (no caso os sons) pode ser **melódica**, cujo significado é uma sucessão de acontecimentos – uma horizontalidade, ou **harmônica**, a qual significa uma simultaneidade de acontecimentos – uma verticalidade. Especialmente conveniente para tal adaptação é o fato de que, em uma relação **harmônica**, qualquer alteração aplicada em um dos elementos afetará invariavelmente os demais e, conseqüentemente, o conjunto formado por todos. Observemos este fato no exemplo número 1 (contexto musical):



(exemplo 1A)                      (exemplo 1B)

O primeiro grupo de elementos (notas musicais) tem como resultante o acorde Dó Maior (C). Com a alteração de apenas um destes elementos (fundamental: nota dó – nota lá), este grupo passou a ser o acorde Lá menor com sétima menor (Am7), o que representa uma grande mudança do ponto de vista sonoro, da escala, e também do Ethos do evento. Ao nos aproximarmos dos elementos (notas) que não foram alterados nos dois grupos deste exemplo 1, observamos que ainda assim eles apresentam mudanças devido às relações harmônicas que estabelecem com os demais:



(exemplo 1A)



(exemplo 1B)

- NOTA DÓ: no exemplo 1A era *oitava da fundamental*, no exemplo 2A passou a ser *a oitava da terça menor*.
- NOTA SOL: no exemplo 1A era *quinta justa (consonância)*, no exemplo 2B passou a ser a *sétima menor (dissonância)*.
- NOTA MI: no exemplo 1A era *terça maior*, no exemplo 2B passou a ser a *quinta justa*.

É este olhar fornecido especificamente pela visão de uma relação harmônica (interdependência indissociável) entre os elementos, que se apresenta como a possível via para a transposição do conceito harmonia musical para o contexto teatral. Observemos tal transposição no exemplo número 2 (contexto teatral):

	CENA A	CENA B
ILUMINAÇÃO	Azul	Azul
CENÁRIO	Uma sala branca com móveis brancos	Uma sala branca com móveis brancos
MÚSICA DE CENA	Clair de Lune (Claude Debussy, 1905)	Clair de Lune (Claude Debussy, 1905)
AÇÃO	Um parto	Um velório

Assim como no exemplo 1, o primeiro grupo de elementos (agora teatrais) tem uma resultante bem clara. Novamente, quando promovemos a alteração de apenas um dos elementos (ação: um parto – um velório), o grupo inteiro passa a apresentar uma grande mudança. Ao nos aproximarmos dos elementos que não foram alterados nos dois grupos deste exemplo 2, observamos que, apesar de agora estarmos em um contexto teatral e lidarmos com um conjunto formado por

elementos de diferentes naturezas, estes também apresentam mudanças devido às relações que estabelecem com os demais.

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

Apesar de os exemplos apresentados constituírem trechos isolados e fora de contexto, eles serviram para evidenciar claramente que a estrutura da mecânica do conceito harmonia musical, demonstrada em uma música tradicional (exemplo 1), pode ser igualmente aplicável à música de cena (exemplo 2), desde que ao transpormos tal conceito agenciemos sua adaptação.

Uma vez que esta adaptação significa promovermos uma ampliação quanto à natureza dos componentes que o conceito original considerava integrantes da música, adotamos a nomenclatura **macro-harmonia** para nos referir a este novo conceito **surgido**.

## **A aproximação com a origem grega do termo harmonia**

Observando mais detalhadamente a linha de pensamento construída até aqui, intuímos que esta atualização, a propósito da ideia de aplicação do conceito de harmonia, paradoxalmente, aponta para uma curva de retorno em direção à sua origem grega, especialmente da forma como era entendida por Pitágoras e Platão, entre outros:

O conceito harmonia, embora seja central nas especulações dos pitagóricos, é um conceito musical apenas por analogia, ou por extensão, pois seu significado é antes de mais metafísico. A harmonia é concebida pelos pitagóricos como unificação de contrários. O pitagórico Filolau afirma que: <<a harmonia só nasce dos contrários; porque a harmonia é unificação de muitos termos mesclados e acordo de elementos discordantes>>. Dado como ponto assente este princípio, podemos estender o conceito de harmonia quer ao universo concebido como um todo, quer à alma, como afirma Aristóteles, reportando-se às idéias dos pitagóricos na Política, bem como no De anima" (FUBINI, 2008, p. 71).

## **Frutos de aplicação prática do pensamento macro-harmônico**

Como implicação prática do pensamento macro-harmônico, acreditamos que muitas ideias anteriormente ligadas à harmonia musical poderão ser transpostas e experimentadas no contexto teatral, como por exemplo, **arranjo macro-harmônico** (a atividade que envolve os criadores de diferentes especialidades na elaboração de um espetáculo teatral), **análise macro-harmônica** e

**percepção macro-harmônica** (que têm como objeto de interesse a própria unidade formada pelo conjunto dos elementos integrantes de uma encenação), para citarmos apenas algumas possibilidades.

### **O papel do pensamento macro-harmônico na pesquisa em andamento**

Dentro da pesquisa, o pensamento macro-harmônico será inserido como uma possibilidade analítica para a música de cena, e verificado quanto à hipótese de constituir-se um admissível campo, no qual o compositor e o encenador possam dialogar durante o processo de criação cênica.

### **Referência**

BARENBOIM, Daniel. *Dialogo sobre música e teatro: Tristão e Isolda*. Trad. Sérgio Rocha. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CINTRA, Fabio Cardozo de Mello. *A musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

DUDEQUE, Norton. *O drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas*. Curitiba: R. cient./FAP, v. 4, n. 1 p. 1-16, jan./jun. 2009. Disponível em: [http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev\\_cientifica4/artigo\\_Norton\\_Dudque.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Norton_Dudque.pdf)

FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Trad. Sandra Escobar Bologna: Lisboa: Edições 70, 2008.

IAZZETTA ,F. A música, o corpo e as máquinas. *Opus* – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, p. 27-44, ago. 1997. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus4/opus4-2.pdf>.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. O ritmo musical da cena de teatro. In: *ANAIS do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: ABRACE, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Jacyan%20Castilho%20-%20O%20RITMO%20MUSICAL%20da%20cena%20de%20teatro.pdf>.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo. Perspectiva, 2003.



PIANA, Giovanni. *Filosofia della musica*. Trad. Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa F. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.