

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Marcos Machado Chaves

**A TRILHA SONORA TEATRAL EM PAUTA:**

**Experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre**

PORTO ALEGRE  
2011

MARCOS MACHADO CHAVES

**A TRILHA SONORA TEATRAL EM PAUTA:**

**Experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Orientador: Clóvis Dias Massa.

PORTO ALEGRE  
2011

CIP - Catalogação na Publicação

Chaves, Marcos Machado

A trilha sonora teatral em pauta: experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre / Marcos Machado Chaves. -- 2011.  
103 f.

Orientador: Clóvis Dias Massa.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2011.

1. Processo de criação. 2. Trilha sonora. 3. Teatro. 4. Música. I. Massa, Clóvis Dias, orient. II. Título.

MARCOS MACHADO CHAVES

**A TRILHA SONORA TEATRAL EM PAUTA:**

**Experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
Aprovada em 10 de junho de 2011

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta  
(UFMG)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Prass  
(UFRGS)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mirna Spritzer  
(UFRGS)

A todos os artistas mergulhados nas relações teatrais e musicais.

# **OUÇA TAMBÉM**

silêncio

**o público**

**Trilhas**

**para atores**

cenários e músicas

*O diretor*

criação da peça

qualidade dos timbres

## AGRADECIMENTOS

Aos criadores de trilha sonora entrevistados que, com gentileza, dividiram suas experiências: Adolfo Almeida Jr., Álvaro Rosacosta, Arthur de Faria, Flávio Oliveira, Gustavo Finkler, Johann Alex de Souza, Nico Nicolaiewsky e Rafael Ferrari.

Ao Grupo Farsa, principalmente ao diretor Gilberto Fonseca e aos colegas de *O Avarento* e *Tartufo* (peças que integram a trilogia *As Três Batidas de Molière*), pela parceria e incentivo com relação ao tema deste trabalho.

À Cia. de Teatro ao Quadrado e ao Grupo Depósito de Teatro, pela abertura aos seus espetáculos *Mães & Sogra*s e *Solos Trágicos*, no início desta pesquisa.

Ao meu orientador, Clóvis Dias Massa, que encontrou palavras diversas para mostrar o rumo do trabalho e por aceitar embarcar neste tópico que está entre as artes teatral e musical.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Governo Federal por propiciar estudo e qualificação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa (PROF-CAPES) concedida, fundamental para o exercício da pesquisa.

À minha família, que mesmo de longe acompanha os passos de minha trajetória artística, torcendo ativamente a cada nova fase. A minhas irmãs artistas, Fernanda e Marina, por sua amizade e por trazerem ao mundo crianças lindas que se e nos inspiram artisticamente. A meus pais, Silvano e Mara, pelo carinho e incentivo constante.

A minha esposa, colega de teatro e colega de Mestrado, Ariane, por tudo.

## **RESUMO**

### **A TRILHA SONORA TEATRAL EM PAUTA: Experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre**

A pesquisa propõe a construção de um possível conceito de trilha sonora no teatro, e a análise das funções dos profissionais responsáveis por ela, bem como das dificuldades encontradas por esses profissionais para a efetiva realização do seu ofício, em particular no que se refere ao seu papel criador e não apenas executor. Através de entrevistas com criadores de trilha sonora teatral que atuam em Porto Alegre, escolhidos por seus trabalhos diferenciados, buscam-se novas abordagens entre o teatro e a música. Ao problematizar a trilha sonora, o trabalho tem como principais referenciais as teorias de Murray Schafer, Giovanni Piana e Lívio Tragtenberg, no que dizem respeito ao som e à sonoridade no teatro. A investigação dialoga com duas acepções sobre trilha sonora teatral: trilha sonora total, em que todos os sons no espetáculo fazem parte do conceito, e trilha sonora musical, quando se trata diretamente das músicas cênicas da montagem teatral.

**PALAVRAS-CHAVE:** processo de criação; trilha sonora; teatro; música.



## **ABSTRACT**

### **THEATER SOUND DESIGN IN DISCUSSION: Porto Alegre sound designers' experiences**

This research proposes the construction of a different theater sound design concept, and a sound designer function analyze, also difficulty on the creation to execution process, especially to sound designer creator and not just executor. Through interviews with theater sound designers that act in Porto Alegre, chosen by yours different works, we search new ideas between theater and music. Through writers as Murray Schafer, Giovanni Piana and Lívio Tragtenberg, this research dialogues about sound in theater. We learn about two definitions about theater sound design: total sound design, when every sound in the play is in the concept, and musical sound design, when we deal only with the music of the play.

**KEY-WORDS:** creation process; sound design; theater; music.

## SUMÁRIO

### APRESENTAÇÃO

Foram dados os três sinais	14
----------------------------	----

### CAPÍTULO 1

1.1 Trilha sonora ou não: eis a questão	19
1.2 Metodologia	21
1.3 Sobre os criadores de trilha sonora entrevistados	24
1.4 Os profissionais responsáveis pela sonoridade e suas funções	27
1.5 Breve panorama da trilha sonora teatral	34

### CAPÍTULO 2

2.1 Características da criação de trilha sonora	47
2.2 Etapas e procedimentos	52
2.2.1 Utilização de sons dos ensaios	54
2.2.2 Referência para música cênica	54
2.2.3 Pesquisa investigativa para o espetáculo teatral como inspiração às sonoridades	55
2.2.4 Improviso	57
2.2.5 Oficinas para atores instrumentistas e cantores	58
2.2.6 Preparação para trilha sonora ao vivo ou gravada	60
2.3 Dificuldades na criação de trilha sonora teatral	62

### CAPÍTULO 3

3.1 Trilha sonora total e trilha sonora musical	69
3.2 O som da voz	73
3.3 A escuta e a sonoridade total	77
3.4 Criador <i>versus</i> executor	80

<b>CONCLUSÃO</b>	
Novos horizontes	86
<b>REFERÊNCIAS</b>	90
<b>ANEXOS</b>	
Questionário para criadores de trilha sonora	94
Autorização assinada pelos sujeitos da pesquisa	96

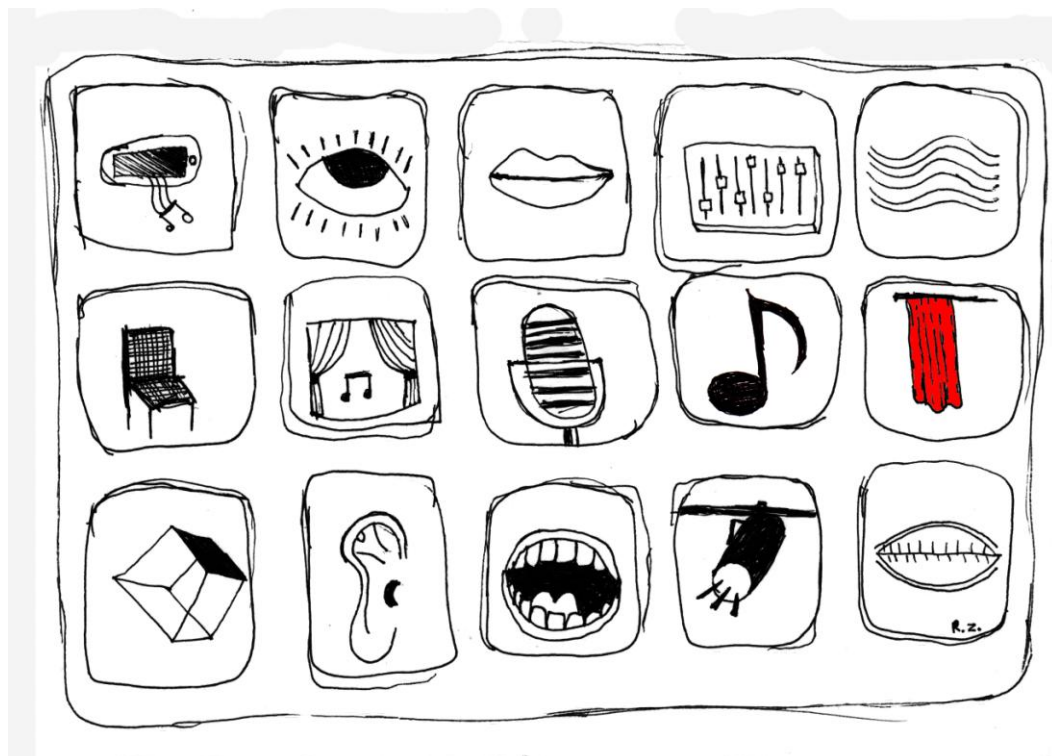
## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

A imagem inserida antes da página de agradecimentos, elaborada com recortes, foi produzida pelo pesquisador, em aula do Mestrado em Artes Cênicas ministrada pelo Prof. Dr. João Pedro Gil, durante atividade que visava tranquilizar os alunos, antes da qualificação, através de uma colagem de palavras (encontradas em revistas e jornais) relacionadas à pesquisa.

As imagens no corpo da pesquisa foram encomendadas em fevereiro de 2011 ao artista Ricardo Zigomático, a partir de temas sugeridos pelo autor.

- Trilha sonora teatral - página 13;
- Folhas e sons ao vento - página 18;
- Todos os sons fazem parte do teatro - página 46;
- Som da voz - página 68;
- A trilha sonora teatral em pauta - página 85.

# APRESENTAÇÃO



## Foram dados os três sinais

Antes do início de um espetáculo teatral, em muitos locais ouve-se os tradicionais três sinais, produzidos atualmente por uma campainha elétrica. Esses sinais são oriundos das batidas de Molière<sup>1</sup>: pancadas no chão do palco que serviam para avisar que “a peça já vai começar”. O som é um signo; no teatro, é um signo teatral. A importância dos sons na vida das pessoas é assunto que me interessa, e a reflexão sobre a sonoridade no teatro desperta maior curiosidade ainda, pois é o ambiente de onde e sobre o qual falo.

Ouvi, há alguns anos, a propaganda de um serviço de canais por assinatura para televisões a cabo que dizia: ‘a vida é feita de imagens’. A princípio, perguntei onde estariam os sons nesta afirmação. Nesta época, no início da graduação em música, recordei um texto lido que falava sobre o desenvolvimento da audição dos bebês, ainda na barriga da mãe, no terceiro mês de gestação. O mesmo texto citava que o bebê só consegue enxergar com clareza por volta dos seis meses de vida. Logo, a propaganda me pareceu questionável no seguinte fator: a vida realmente é feita de imagens?

Na verdade, temos uma cultura mais visual do que sonora: é fato. Quando enxergamos uma pessoa conhecida, identificamos. Se a mesma pessoa falar conosco, fora de nosso ângulo de visão (antes de a vermos), até podemos reconhecê-la pelo timbre de voz, mas só confirmamos o reconhecimento quando olhamos para ela. A audição não é tão instigada como a visão, em nossa sociedade. O teatro é uma forma de expressão artística audiovisual, uma mescla de signos sonoros e visuais. Talvez o estímulo mais visual, na contemporaneidade, explique o porquê de termos tantas dúvidas a respeito da sonoridade no teatro, e a insegurança de alguns atores quanto à musicalidade da encenação.

Minhas inquietações a respeito do assunto surgiram no decorrer de minha trajetória artística. Comecei a praticar teatro ainda jovem. Lembro de meu primeiro diretor teatral, que dizia: teatro é um vírus. Falava romanticamente que se tal frase fosse verdade, ele queria morrer disso. Verdade ou lenda, fui contaminado profundamente por esta arte enquanto montávamos uma esquete teatral intitulada *Folhas ao Vento*<sup>2</sup>. A concepção da obra era simples: poesias amarradas como o fio condutor do texto, uma personagem idosa folheava um

---

<sup>1</sup> Jean-Baptiste Poquelin, conhecido por Molière, foi ator e dramaturgo, viveu na França do século XVII. Comediante do rei Luís XIV, firmou as batidas para avisar ao público que o rei estava chegando ao recinto. A terceira batida sinalizava que Sua Majestade havia sentado, e com isso o espetáculo iria iniciar.

<sup>2</sup> Dirigida por Kinho Nazário na cidade gaúcha de Novo Hamburgo em 1995, Grupo Fazendo Arte.

álbum de fotografias e imagens que ela via materializavam-se em diferentes cantos do palco, de onde os atores encenavam poesias que faziam alusão ao momento da vida da protagonista.

Em *Folhas ao Vento*, o diretor utilizou parte da trilha sonora do filme *O Piano* (1993) de Jane Campion, elaborada por Michael Nyman. Houve uma apresentação em que foram dirigidos alunos de um coral para fazer parte da esquete. No início da apresentação, os participantes cantaram a música *Todo Sentimento*, de Chico Buarque, e diziam, através da melodia: “preciso não dormir até se consumir o tempo da gente”.

Este acontecimento marcou as crianças que ali estavam, dispostas a encenar. Depois da saída dos coralistas entrava o piano de Nyman em um arranjo vigoroso. As crianças estavam ali, umas em prontidão na coxia, esperando sua deixa para entrar em cena, outras, como eu, com os olhos ‘esbugalhados’ no canto absorvendo as melodias e harmonias que construía, junto com os interpretantes e espectadores, uma composição cênica única.

A partir daí, entendi a importância da música no teatro. Compreender o valor dos mais diversos sons em uma encenação teatral foi um processo gradual, desenvolvido durante o exercício prático no teatro: em cada trabalho, em cada apresentação, com as diferenças entre os grupos, elencos, equipes, modos de ensaios, salas, aparatos técnicos, espaços cênicos e espectadores.

O fato é que depois das experiências infantis, nunca parei de praticar a arte teatral. Na adolescência enveredei também pela arte musical, participando de grupos e bandas. Prestei vestibular para o curso de música na Universidade Federal de Pelotas, pois não havia, na época, curso de teatro ou artes cênicas naquela universidade. Ali se iniciou minha jornada acadêmica (as relações pessoais com música e teatro estavam só começando).

Costumo dizer que fiz um curso de teatro em uma faculdade de música, pois nos quatro anos dentro da universidade, observei paralelos entre as duas artes no decorrer das disciplinas. Integrante e bolsista do Núcleo de Teatro da UFPel, ministrei cursos de extensão pelo Departamento de Música e Artes Cênicas. Nesta época, tive as maiores experiências com a prática musical, integrando bandas e participando de recitais e festivais de música. O instrumento de escolha, piano/teclado, não foi decidido por acaso, as melodias de *Folhas as Vento* continuavam como motivação, e o recital de conclusão de curso teve a música *The Heart Asks Pleasure First*, do filme *O Piano* e da citada esquete teatral, como encerramento. O trabalho de conclusão de curso que elaborei abordou “A importância da educação musical para a prática teatral”.

O som e a música ganhavam um sentido fundamental quando pensava sobre minha própria atuação no teatro e projetava novas montagens. A partir dos conhecimentos adquiridos na graduação, comecei também a compor para a cena teatral, a pesquisar e a adaptar sons e melodias como criador de trilha sonora, um ator que cria trilhas.

Entrei na cena teatral de Porto Alegre em 2006, como “ator-músico”, em uma montagem teatral para crianças intitulada *A Canção de Assis*<sup>3</sup>, peça com trilha executada ao vivo com instrumentos acústicos. Atento à relação entre o som e a cena, não parei de estudar e pesquisar. Fiz especialização em Encenação Teatral na Universidade Regional de Blumenau; orientado pelo Prof. Dr. André Carreira, pesquisei “A construção do ambiente sonoro no teatro para crianças”, em grande medida motivado pela peça para a infância e juventude de que participava.

Com o título de especialista, participei de congressos e encontros buscando o debate com pessoas interessadas na relação entre em som e cena. Muitas vezes as conversas acabavam por focar a trilha sonora no teatro. Como ator e criador de sonoridades para a cena, percebi que este componente, o som é pouco dissecado por pesquisadores teatrais: trilha sonora é um termo comum, mas quais sons fazem parte, de fato, da trilha de uma peça teatral?

Entrei no Mestrado em Artes Cênicas no mesmo ano em que um projeto de montagem do espetáculo teatral *O Avaro*<sup>4</sup>, do Grupo Farsa, de Porto Alegre, foi contemplado com um prêmio de montagem. Mais um capítulo das relações que tenho com o som e com a cena seria escrito, pois no novo processo de criação, cumpriria as funções de ator, criador de trilha sonora, preparador vocal e diretor musical.

*O Avaro* é um espetáculo diferenciado, divisor de águas para o grupo Farsa e para os artistas envolvidos. A peça faz parte do projeto “As Três Batidas de Molière”, que prevê a montagem de três obras do dramaturgo francês, sendo a montagem de *O Avaro* (2009) seguida pela de *Tartufo*<sup>5</sup> (2011) e *O Doente Imaginário* – ainda sem previsão de estreia.

---

<sup>3</sup> Espetáculo teatral de Júlio Fisher, encenado pelo Grupo Farsa com estréia em setembro de 2005 no Teatro Renascença em Porto Alegre. Direção de Gilberto Fonseca.

<sup>4</sup> Texto de Molière, adaptado, contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2008. Direção de Gilberto Fonseca. Data de estreia: 14 de agosto de 2009 - Teatro de Câmara Túlio Piva em Porto Alegre.

<sup>5</sup> Montagem contemplada através de edital 01/2010 do FUMPROARTE – Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre. Direção de Gilberto Fonseca. Data de estreia: 03 de junho de 2011 - Teatro de Câmara Túlio Piva em Porto Alegre.

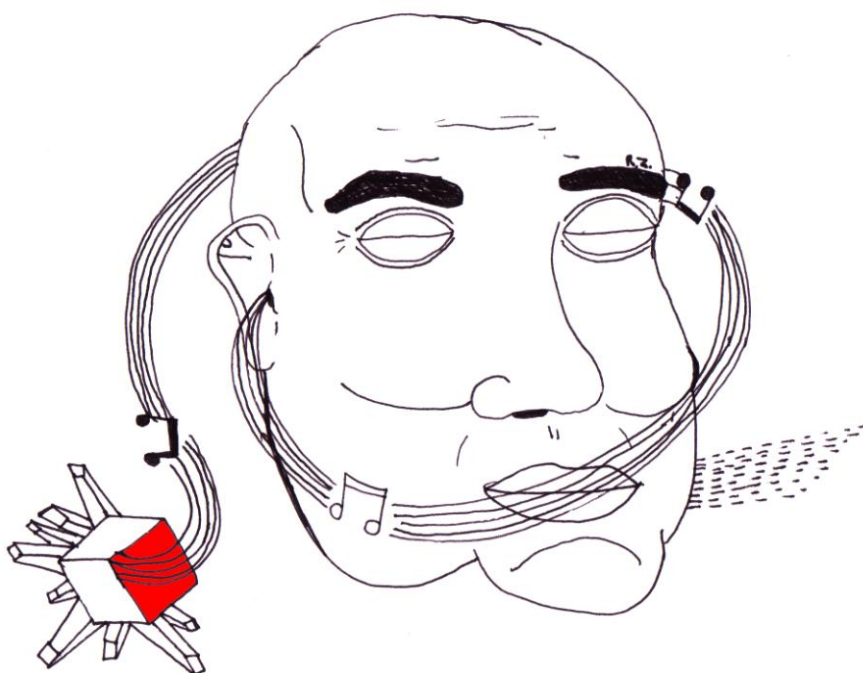


Trabalhamos, em *O Avaro*, com o canto coral nos exercícios de preparação vocal dos atores e nas músicas cênicas. O resultado foi positivo e a sonoridade do espetáculo, desde sua estreia, tem sido comentada em vários eventos teatrais brasileiros.

Quando o espetáculo recebeu indicação ao Prêmio Açorianos de Teatro por Melhor Trilha, em Porto Alegre, no ano de 2009, várias perguntas surgiram: o que os jurados analisam para indicar alguém a tal categoria? Apenas as músicas de cena, as canções? Uma proposta de ambientação sonora? A pesquisa da sonoridade do espetáculo? A partir destes questionamentos, percebi que é necessário focar o termo em questão.

As reflexões e dúvidas sobre trilha não são apenas nossas: há a curiosidade do artista teatral em entender e se relacionar com os elementos cênicos. Eu somente estava em um bom momento para pôr em pauta a trilha sonora. É o que faço a partir de agora.

# CAPÍTULO 1



Os sons por si próprios são demasiado significativos para que o compositor possa pensar em acrescentar-lhes alguma coisa.

*Giovanni Piana*<sup>6</sup>

### **1.1 Trilha sonora ou não: eis a questão**

Qual o melhor termo para nos referirmos às sonoridades do espetáculo teatral? A princípio, trilha sonora não é a melhor designação no teatro, pois não há uma clareza nesta nomenclatura. A falta de clareza se refere ao que este termo abrange: todas as sonoridades propostas no espetáculo ou apenas as músicas de cena?

Se nos referimos às músicas da peça teatral, música cênica é uma referência adequada. Sonoplastia é outro termo que se refere à parte sonora do espetáculo e que abrange, no ‘inconsciente coletivo’ dos artistas teatrais, os sons criados para ambientações: sons de sinos de igrejas, batidas de portas, balas de canhões, barulho de chuva, e uma infinidade de exemplos similares.

Todavia, trilha sonora é um termo usado em todo o Brasil para designar os sons no teatro. Quando se iniciou esta pesquisa, houve o receio de falar a respeito de uma categorização considerada não apropriada; muitos artistas encarregados desta função não a apreciam. Essa hipótese pode ser corroborada a partir da constatação de que muitos criadores de sonoridades do espetáculo teatral procuram outros nomes para caracterizar seu trabalho: pesquisa sonora, repertório, paisagem, desenho de som, ambientação.

Procurar outros nomes para designar seu trabalho no espetáculo teatral é um fator positivo. É possível encontrar uma forma de designar os sons no teatro, e esta iniciativa pode ser difundida na área. Entretanto, trilha sonora aparece hoje, no teatro, de várias formas, e cabe a nós, artistas, assimilar – e determinar – o que o termo “trilha sonora” abrange. Talvez o movimento contrário sirva para reforçar o entendimento sobre os sons do espetáculo: ao invés de procurar novos nomes, que se encaixem melhor no trabalho, ressignificar o termo já existente pode ampliar o debate sobre o tema. A afirmação do termo é importante neste momento, visto que ele é encontrado de Norte a Sul do país, em festivais, mostras, premiações e projetos de encenação.

---

<sup>6</sup> PIANA, Giovanni. *A Filosofia da música*. Bauru, SP: EDUSC, 2001: 71.

Em uma das principais premiações teatrais no Brasil, o Prêmio Shell de teatro, no Rio de Janeiro e São Paulo, são contempladas nove categorias: “autor, diretor, ator, atriz, cenógrafo, trilha sonora, iluminador, figurinista e categoria especial. As indicações cabem a um júri formado por especialistas convidados”. (SANTANA, 2010: 01) Nota-se que fora a categoria especial, as outras estão com título referente ao profissional da função. Não se premia o figurino, mas o figurinista, não se premia o cenário, mas cenógrafo... A regra, porém tem exceção: a categoria trilha sonora. Seria essa a função do profissional? Sabemos que não, pois ninguém é uma trilha sonora. É simples, então, perceber que há indefinição ou uma abertura muito grande no significado do termo.

A observação de tal dado em premiações teatrais no Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e São Paulo, levou-nos a procurar eventos similares, em outros estados, para verificação do uso do termo. Em Minas Gerais há o Prêmio Usiminas SINPARC (Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais). Dentre as categorias do prêmio mineiro, a trilha sonora está contemplada. No Nordeste, há o Prêmio APACEPE (Associação dos Produtores de Artes Cênicas de Pernambuco) de teatro e dança. Na categoria de teatro para a infância encontramos a classificação *Trilha Sonora*; para teatro adulto são duas as categorias: *Melhor Sonoplastia* e *Melhor Trilha Sonora Original*.

Em festivais de teatro pelo Brasil, também encontramos o termo trilha sonora, como na região norte, no 6º Festival de Teatro da Amazônia, que aconteceu de 03 a 12 de outubro de 2009; e na região centro-oeste, no 2º Festival Nacional de Teatro de Goiânia, ocorrido de 18 a 25 de abril de 2010. No festival de teatro amazonense, há uma mostra competitiva que premia trilha sonora, o mesmo acontece no festival goiano.

Sem o intuito de fazer apologia a prêmios, os exemplos acima servem apenas para ilustrar a maneira como, nestes modelos de premiações, a classe teatral separa as funções de trabalho e destaca alguns profissionais.

Esta nomenclatura, “trilha sonora”, está presente na área teatral em todo o Brasil. Uma pesquisa rápida sobre o assunto na internet demonstra isso. O que não se encontra é o que significa trilha sonora em cada local. Também é possível perceber a utilização do termo em programas (folhetos) de espetáculos teatrais brasileiros. Não é unanimidade, pois muitos definem a sonoridade de sua montagem com outros termos, mas trilha sonora é facilmente encontrada na ficha técnica de muitas peças. Talvez tal categorização nos programas dos

espetáculos dê margem para que os prêmios mantenham este nome, ou vice-versa: a partir das premiações é que o termo se estabelece nos programas.

O termo em questão é a única categoria (dentro dos modelos de premiações citados) que abrange exclusivamente a parte de áudio na obra audiovisual que é o teatro, pois todas as outras (cenário, figurino, iluminação) são visuais ou mesclas audiovisuais, como a interpretação dos atores. Sendo assim, pode-se chamar do que quiser: som em cena, pesquisa musical, etc. O que está proposto aqui não é simplesmente a definição categórica deste elemento teatral, mas um pensamento diferenciado a respeito da questão sonora no teatro.

“Ser ou não ser” trilha sonora. Pouco importa. A sonoridade no teatro e sua função no espetáculo é o enfoque principal deste trabalho.

## **1.2 Metodologia**

O tema da sonoridade no teatro é muito amplo, porém, em algumas obras é possível observar o papel do profissional que pensa os signos sonoros no teatro.

A melhor forma de falar sobre trilha sonora é dialogar com outros criadores que também assinam a trilha de espetáculos teatrais. Trata-se de um criador que não está sozinho. A figura do diretor é fundamental para a formulação de diretrizes, pretensões e necessidades de determinadas sonoridades no espetáculo teatral, que o profissional responsável por elaborar a trilha sonora buscará atender. Quem atua neste segmento do teatro sabe os métodos que funcionam em seu trabalho e conhece bem as dificuldades da execução prática deste.

A pesquisa em arte tem, de acordo com cada projeto, suas particularidades, sendo difícil encaixá-la em modelos quantitativos. Até porque, dependendo do caso, isto seria uma tentativa, talvez inviável, de fixar informações que são subjetivas. É possível usarmos números para levantar dados sobre quantidade de espectadores por espetáculo, sobre quantos artistas profissionais possuem cadastro em um sindicato, e até para mapear material técnico disponível nos edifícios teatrais. Todavia, a pesquisa qualitativa é uma opção bem mais pertinente quando tratamos de criação artística.

Sobre o processo de montagem de um espetáculo teatral, há um comentário do encenador inglês Peter Brook que nos permite visualizar a pesquisa em arte:

Por melhor que seja, o trabalho do diretor e do cenógrafo/figurinista antes dos ensaios é limitado e subjetivo; pior ainda, impõe formas rígidas, tanto à ação cênica como à aparência externa dos atores, e muitas vezes pode destruir ou castrar um desenvolvimento natural. Por isso, o melhor método de trabalho envolve um equilíbrio muito sutil – que não tem regras preestabelecidas e depende de cada caso – entre o que deve ser preparado de antemão e o que pode ficar em aberto com segurança. (BROOK, 2005: 89-90)

O pensamento de Brook é corroborado pelo pesquisador paulista Silvio Zamboni que observa que “na arte, o sensível, embalado por impulsos intuitivos, vai além do processo de criação artística, pois faz parte do próprio caráter multissignificativo da obra de arte”. (ZAMBONI, 2006: 03)

Dialogar com os criadores de trilha sonora teatral através de entrevistas semi-estruturadas<sup>7</sup> fornece um material inédito que colabora com esta pesquisa, no sentido de fomentar discussões e estudos posteriores a respeito do tema.

Sendo uma entrevista de investigação onde “através da seleção de pessoas competentes, procura-se reunir tanto dados úteis para as hipóteses levantadas como respostas às mesmas”, (ROSA, 2008: 32) decidiu-se entrevistar alguns criadores de trilha sonora que atuam na capital gaúcha, no intuito de tentar responder a algumas questões – pouco debatidas e até mesmo esquecidas – sobre este elemento da encenação.

Oito profissionais contribuíram, com o relato de suas experiências, para a presente reflexão sobre trilha no teatro: Adolfo Almeida Jr., Álvaro Rosacosta, Arthur de Faria, Flávio Oliveira, Gustavo Finkler, Johann Alex de Souza, Nico Nicolaiewsky e Rafael Ferrari.

Fazer uma lista de possíveis colaboradores para colher dados e experiências não é algo fácil. Em Porto Alegre encontramos criadores de trilha sonora teatral reconhecidos por trabalhos de qualidade, que receberam indicações e destaques em importantes premiações, festivais e temporadas em todo o Brasil. A escolha dos criadores de trilha que atuam na capital gaúcha foi feita a partir de motivos diferenciados: realização de determinados trabalhos, atuação em espaços inusitados, histórico, sugestão de colegas e da orientação desta pesquisa.

Sabe-se que, provavelmente, algum nome não contemplado aqui também poderia fornecer material interessante, mas é preciso fazer escolhas e obter um número possível de

---

<sup>7</sup> “As questões, nesse caso, deverão ser formuladas de forma a permitir que o sujeito discorra e verbalize seus pensamentos, tendências e reflexões sobre os temas apresentados. O questionamento é mais profundo e, também, mais subjetivo, levando ambos a um relacionamento recíproco, muitas vezes, de confiabilidade”. (ROSA, 2008: 31)

entrevistas para relacionar. Buscou-se eleger nomes que, em sua diversidade, contemplem diferentes métodos de trabalhar com a criação de trilha sonora no teatro em Porto Alegre. A opção por determinados profissionais para a entrevista deve-se a seu trabalho prático e à possibilidade de trazer materiais diversos para a pesquisa, não havendo juízo de valor na escolha.

Antes de ir a campo para fazer as entrevistas com os criadores de trilha sonora, elaborou-se um roteiro com dezoito perguntas (vide anexo). A antepenúltima questão, “o que é trilha sonora para você?”, foi fundamental para que se pudesse mediar um conceito a respeito do termo. Complementando esta pergunta, interroga-se também: “o que abarca a trilha sonora?”, ou seja, “quais os sons que fazem parte da trilha em um espetáculo teatral”? Trata-se de uma pergunta simples e pessoal, que estava no fim do roteiro. As questões anteriores abordam a formação do profissional, os motivos que o levaram a esta prática, perguntas a respeito dos processos de criação, da relação do criador de trilha com os demais criadores em uma peça de teatro, das dificuldades encontradas neste tipo de trabalho, de questões sobre música cênica, sobre a relação do criador de sonoridades com o espaço teatral e com os espectadores, até chegar à questão sobre o que seria trilha sonora, momento em que já está inserido o termo em questão, para que o criador pudesse dar a sua opinião acerca de seu significado.

Perguntar o que é trilha sonora para um criador de trilha sonora parece ser uma questão óbvia ou fácil. Por incrível que pareça, não é. O pesquisador observa tal questão com propriedade, pois também é um artista que, dentre outras funções, cria sonoridades para a cena teatral. Não é a toa que se traz esta questão à pesquisa: ela tem como objetivo não perder de vista a problematização do termo, pois não é difícil retornar àquela ideia generalizante sobre trilha sonora, algo que todos sabem do que se trata, mas que ninguém sabe esclarecer.

As oito entrevistas aconteceram entre janeiro e abril de 2010. Ao entrar em contato com os entrevistados, deixaram-se abertas opções para que eles escolhessem o local da captação, motivo pelo qual os encontros aconteceram em lugares e datas diferentes. Alguns preferiram que o entrevistador fosse até sua residência, outros acabaram marcando o bate-papo em cafeterias ou livrarias. Todas as entrevistas foram gravadas ao vivo, na cidade de Porto Alegre, exceto a do profissional Flávio Oliveira, realizada em Estância Velha, cidade próxima à capital gaúcha. A única entrevista não gravada por captação de áudio foi com o artista Gustavo Finkler, radicado em São Paulo, que respondeu ao questionário por e-mail.

Desta maneira, colhendo material de novas fontes, procura-se observar e entender melhor o termo ‘trilha sonora’, compreender todos os sons provenientes dos mais variados e variáveis pontos de produção sonora em uma apresentação teatral, priorizando a cena e o processo de criação, levando em consideração o acontecimento como único, diferenciando-o da obra ou não, mas, sobretudo, com o intuito de provocar a reflexão de artistas do teatro e da música, artes que trocam experiências desde o início de suas trajetórias, conhecendo melhor a prática dos criadores de trilha sonora.

### 1.3 Sobre os criadores de trilha sonora entrevistados

Para conhecermos um pouco mais estes profissionais que contribuíram, e continuam contribuindo, com as sonoridades na cena de muitos espetáculos gaúchos, apresentaremos os entrevistados através de resumos de um parágrafo por participante. São artistas com formações e práticas diferenciadas, cujas trajetórias e experiências estão presentes em seus discursos, enriquecendo o estudo, difundindo e especificando o que hoje conhecemos por trilha sonora no teatro.

Nesta breve apresentação dos artistas entrevistados, a primeira linha cita sua cidade natal e define a função do profissional como ele se refere à sua “função artística”, ou seja, a resposta literal de “como se denomina na arte”. Logo após, há quanto tempo trabalha com criação de trilha para teatro e a citação de instrumento principal, o que pode causar estranhamento, mas tem o objetivo de observar sua maior influência ou destreza em determinado instrumento musical. Sabe-se que um músico acaba ampliando sua gama de possibilidades ao exercitar o que apreende da teoria musical em vários instrumentos, mas supõe-se que todo o músico possui um instrumento de escolha, seja por formação, identidade ou habilidade.

**Adolfo Almeida Jr.**<sup>8</sup>, natural de Porto Alegre, é compositor. Cria trilha sonora para teatro, profissionalmente, desde a década de 80. Como instrumento principal cita o fagote. É

---

<sup>8</sup> Alguns exemplos de trabalho com criação de trilha sonora para espetáculos teatrais: *Chapeuzinho Amarelo*, *Saltimbancos* e *As Galinhas*, dirigidos por Dilmar Messias (anos 80); *O Império da Cobiça*, do grupo Tear, por Maria Helena Lopes (1987); *Ubu Rei*, com direção de Dilmar Messias (1988); *Jato de Sangue*, por Shirley Rosário; *Solos Trágicos*, dirigido por Roberto Oliveira (2010).



formado em Composição pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Além de trabalhar com teatro, possui vasta produção artística musical, como o cd *Majestic* (2003) com produção independente. Recebeu indicações e prêmios diversos, destaque para o Açorianos de música como *Melhor Músico Erudito* em 2006.

**Álvaro Rosacosta**<sup>9</sup>, também natural de Porto Alegre, denomina-se artista. Cria trilha sonora para teatro desde 1997. Como instrumento principal, cita a voz. É formado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Também recebeu diversas indicações e prêmios por suas trilhas sonoras teatrais, como o Tibicuera de teatro infantil em 2005 e o Quero-quero em 2006 pela trilha original de *A Tempestade*.

**Arthur de Faria**<sup>10</sup>, da mesma forma porto-alegrense, é compositor, intérprete, arranjador, produtor e instrumentista. Cria trilha sonora para teatro há 25 anos. Como instrumento principal, cita o piano. É formado em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Destaca em sua obra a discografia de Arthur de Faria & Seu Conjunto: *Música Para Gente Grande* (1996) e *Música Para Bater Pezinho* (2005). Além de condecorações por trilhas teatrais, recebeu prêmios de *Melhor Compositor* (1997) e *Melhor Produtor Discográfico* (2000) no Açorianos de música.

**Flávio Oliveira**<sup>11</sup>, natural de Santa Maria, é compositor. Cria trilha sonora para teatro há 47 anos. Como instrumento principal, cita o piano. De 1986 a 1990 lecionou no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É formado em Letras - Grego e Latim - pela mesma universidade. Trabalhou na criação de trilha sonora de diversos espetáculos teatrais, como, por exemplo, na estreia mundial das três comédias do autor Qorpo Santo – *Matheus e Matheusa*, *Eu Sou Vida*, *Eu Não Sou Morte* e *As Relações*

---

<sup>9</sup> Entre os trabalhos de criação de trilha sonora para teatro, destacam-se: *Chapeuzinho Amarelo*, com direção de Camilo de Lélis (1997); *A Bela e a Fera*, da Cia. Teatro Novo, dirigido por Ronald Radde (1997); *O Bandido e o Cantador*, direção de Patrícia Fagundes (1997); *Toda Nudez Será Castigada* e *Nossa Senhora dos Navegantes*, dirigidos por Ramiro Silveira (2001); *O Banho*, da Cia. Térpsi (2002); *A Tempestade*, com direção de Jezebel de Carli (2006); *Histórias de Bruxa Boa*, da Cia. Teatro Novo (2008); *Sonho de Uma Noite de Verão*, direção de Daniela Carmona e Adriano Baségio (2009); *DentroFora*, da In.Co.Mo.De-Te (2009).

<sup>10</sup> Alguns exemplos de trabalho com criação de trilha sonora para teatro: *O Rei Nunca Riu*, da Cia. Stravaganza, com direção de Luís Henrique Palese (1994); *Beladormecida*, dirigido por Zé Adão Barbosa (1995); *Flicts*, pelo grupo Camaleão, com direção de Roberto Oliveira (1997); *A História do Príncipe Que Nasceu Azul*, dirigido por Marcelo Aquino (2001); *Antígona*, direção de Luciano Alabarse (2004); *Solos Trágicos*, dirigido por Roberto Oliveira (2010).

<sup>11</sup> Pode-se citar, de sua extensa trajetória como criador de trilha sonora, sua participação nos espetáculos *Dona Rosita, a Solteira*, dirigido por Maria Helena Lopes (1967); *Cordélia Brasil*, dirigido por Wagner Mello (1968); *O Transplante*, com direção de Delmar Mancuso (1969); *Mockinpott (Wie dem Herrn Mockimpott das Leiden ausgetrieben wird – De Como se lhe Estirpou o Mal ao Sr. Mockimpott)* de Peter Weiss, dirigido por José Luiz Gómez (1975) no Teatro de Arena; *A Transformação*, de Eduardo Pavlosvsky, com direção de Paulo Albuquerque (1983); *Merlin ou a Terra Secreta*, com direção de Arines Íbias (1984); *Mundéo, o Segredo da Noite*, dirigido por Gilberto Icle (1998).

*Naturais* – com direção de Antônio Carlos Sena (1966); na ‘trilogia perversa’ de Ivo Bender – 1941 (1996), em *As Bodas de Theodora* (2000) e em *A Ronda do Lobo* (2002) – com direção de Décio Antunes. Participou de várias edições do Encontro de Compositores da Hispano-América, coordenando o evento em 2001. Produziu também várias outras obras ligadas à área musical, como o álbum *Tudo Muda*, realizado em 2002, que recebeu dois prêmios Açorianos na categoria música erudita: *Melhor CD* e *Compositor*. Recebeu premiações diversas em música e teatro em todo o Brasil.

**Gustavo Finkler**<sup>12</sup>, nascido em Porto Alegre, denomina-se músico. Cria trilha sonora para teatro há 25 anos. Como instrumento principal, cita o violão. É formado em Jornalismo. Destaca, em suas obras artísticas, a autoria do texto e trilha sonora do livro-cd-espetáculo *A Família Sujo*, com direção de Mirna Spritzer e Raquel Grabauska; e a trilha sonora do curta-metragem *Dona Cristina Perdeu Sua Memória*, de Ana Azevedo. Recebeu diversos prêmios tanto em eventos teatrais (Tibicuera de teatro infantil e Açorianos de teatro) como em eventos de outras áreas artísticas (Açorianos de dança, Açorianos de música e Açorianos de literatura na categoria *Melhor Livro Infantil* por *O Natal de Natanael* em 2003).

**Johann Alex de Souza**<sup>13</sup>, natural de Santa Maria, também denomina-se músico. Cria trilha sonora para teatro há 13 anos. Como instrumento principal, cita o violão. É formado em Música pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Trabalhou com diversos espetáculos teatrais na criação de trilha sonora, em sua maior parte com o grupo Ói Nós Aqui Traveiz. Recebeu prêmio Açorianos de teatro por *Melhor Trilha* nos anos de 2002 e 2009, assim como o Prêmio Shell de Teatro de São Paulo em 2007.

**Nico Nicolaiewsky**<sup>14</sup>, natural de Porto Alegre, é músico e ator. Cria trilha sonora para teatro há 30 anos. Como instrumento principal, cita o piano e o acordeon. Integrou e foi um dos fundadores da banda Saracura, grupo que se destacou no rock gaúcho de 1978 a 1983.

---

<sup>12</sup> Na criação de trilha sonora, destacam-se os trabalhos: *Um Conto de Inverno*, com direção de Irion Nolasco (1996); *A Bota e Sua Meia*, dirigido por Camilo de Lélis (1997); *A Mulher Gigante*, com o grupo fundado por ele - Cuidado Que Mancha (1999); *A Família do Bebê*, de Carlota Albuquerque da Cia. Terpsí (1999); *As Traças da Paixão*, dirigido por Élcio Rossini (2000); *Deus e o Diabo na Terra da Miséria*, de Hamilton Leite (2000); *O Negrinho do Pastoreio*, do grupo Oigalê de teatro de rua.

<sup>13</sup> São exemplos de trabalho com criação de trilha sonora, em espetáculos teatrais do grupo Ói Nós Aqui Traveiz (direção coletiva): *Hamlet Máquina*, (1999); *A Saga de Canudos*, (2000); *Kassandra In Process*, (2002); *A Missão*, (2006); *O Amargo Santo da Purificação, Vida e Morte do Revolucionário Carlos Marigella*, (2008).

<sup>14</sup> Alguns exemplos de trabalho com criação de trilha sonora para espetáculos teatrais: *Cabeça-Quebra-Cabeça*, com direção de Júlio Conte no Grupo Do Jeito Que Dá (1985); *Canto do Lobo*, dirigido por Márcia do Canto e Toninho Lobo na Cia. de Teatro Mímico (1989); *Um Tiro Que Mudou a História* (1990) e *Tiradentes – Uma Inconfidência no Rio* (1992), ambas dirigidas por Aderbal Freire Filho – Centro de Demolição e Reconstrução do Espetáculo; *Marleni*, com direção de Márcia do Canto (2009).

Atua no tradicional espetáculo *Tangos & Tragédias*, que mistura música e teatro, desde 1984 (obra que continua em cartaz, sendo sucesso de público). Além de trabalhar com teatro, possui ampla produção artística musical, como os discos solo *Nico Nicolaiewsky* (1996), *As Sete Caras da Verdade* (2002), uma ópera-cômica, e *Onde está o Amor?* (2008). Recebeu indicações e prêmios por *Melhor Trilha*; também recebeu indicação ao prêmio Sharp de música em 1992.

**Rafael Ferrari**<sup>15</sup>, porto-alegrense, é bandolinista, compositor, arranjador, produtor musical e professor. Cria trilha sonora para teatro há quatro anos. Como instrumento principal, cita o bandolim de 10 cordas. Gravou dois discos com a Camerata Brasileira, grupo que ajudou a fundar. Recebeu o prêmio Açorianos de música (categoria música instrumental) como *Melhor Compositor* (2007).

Como se pode observar, são entrevistados de diferenciadas formações e gerações, trajetórias e experiências, que trabalharam em espetáculos tradicionais ou inusitados, elaborados para os mais variados locais de apresentação: de edifícios teatrais a espaços não convencionais.

A diversidade do trabalho dos artistas entrevistados permite aprofundar questões referentes à ‘trilha sonora’ a partir das semelhanças e diferenças entre eles. Diante dessa diversidade, acabamos reforçando ou destruindo conceitos, elaborando e reelaborando conhecimentos sobre o tema desta pesquisa.

#### 1.4 Os profissionais responsáveis pela sonoridade e suas funções

Sobre o profissional da sonoridade teatral há uma questão que se observa ao entrevistar os criadores gaúchos de trilha teatral, um problema de definição nada fácil. Como eles se categorizam em relação ao teatro, por assim dizer: são músicos, compositores, técnicos? Escolhe-se ‘criador de trilha sonora’ por ser uma categoria mais abrangente. Quem cria trilha não precisa, necessariamente, ser músico. Entendemos que é preciso tal profissional para criar a música cênica, porém a trilha sonora no teatro pode ser criada apenas com adaptações já

---

<sup>15</sup> Exemplos de trabalho com criação ou execução de trilha sonora para teatro: *Édipo* (2007) e *Platão Dois Em Um* (2009) com direção de Luciano Alabarse; *Ópera do Malandro*, dirigido por Ernani Poeta (2009); *Mães & Sogra*, com direção de Marcelo Adams na Cia. De Teatro ao Quadrado (2010).

gravadas ou utilizando programas de computador para realizar a edição de som e/ou obter novas sonoridades. Assim, nem sempre o criador de trilhas é necessariamente um compositor, pode se tratar de um artista múltiplo, que não faz somente músicas e canções, mas trabalha com outras sonoridades que podem fazer parte da trilha.

Não é preciso ser músico para ‘criar’ trilha (no sentido em que o propositor pode selecionar músicas e sonoridades existentes, ou saber manusear um bom *software* de edição de som para organizar sons aleatórios criando uma faixa inédita) ainda que o criador geralmente já tenha alguma familiaridade ou vivência com a área musical. É fato que todos os entrevistados são músicos e lidam também com música de cena. Com outras funções profissionais ou não, possuem conhecimentos diversos da área musical. Em algum momento, o teatro e a música se cruzaram na vida de cada um. Como no caso de Arthur de Faria:

O meu primeiro trabalho profissional com música, quando eu tinha 15 anos de idade, foi uma trilha para teatro, para um grupo que a gente tinha lá em Gravataí, que é a cidade onde eu cresci. Então a gente montou um grupo de teatro amador, evidentemente, mas já com as atividades delegadas. Tinha então os atores, tinha o diretor, tinha o diretor musical e compositor da trilha, tinha o produtor, tinham as funções todas. (FARIA, 2010)

Adolfo Almeida Jr. relata um processo de formação artística semelhante:

Eu comecei no grupo de teatro em um centro comunitário do bairro, e ali dentro já surgiu o interesse, que eu também tinha começado a estudar música naquela mesma época, e já surgiu o interesse, fazer música no teatro. Naquela época não cheguei a concretizar isso, eu só fiquei fazendo as experiências de teatro, e depois já profissionalmente é que eu desenvolvi isso. (ALMEIDA, 2010)

Já a trajetória de Nico Nicolaiewsky é um pouco diferente:

Eu sempre gostei muito do teatro, a música, sempre estive procurando, eu comecei lá com a música clássica, aí daqui a pouco a música clássica me torrou, quando eu comecei essa coisa de compor popular, sempre tinha uma coisa assim, meio que arte como um todo, a arte em expansão, então... No Saracura<sup>16</sup> já tinha umas ideias cênicas no sentido de que a música ia ser feita ao vivo, então não é só tocar a música, é como que ela vai acontecer ali naquele momento. Então pra mim, isso tudo é a mesma coisa, música no filme, música no teatro, o teatro na música, como é que acontece, é tudo uma hora onde alguém senta pra ver um negócio e ela vai ser impactada com aquilo. (NICOLAIEWSKY, 2010)

---

<sup>16</sup> O grupo musical Saracura alcançou grande repercussão musical em Porto Alegre no início dos anos 80 e chegou ao fim em 1984, ano de apresentação do show “Mais além”. Mário Barbará, Nico Nicolaiewsky, Silvio Marques, Chaminé, Kledir Ramil, Cláudio Levitan, Fernando “Pezão”, Bebeco Garcia gravaram o LP “Saracura” em 1982.

Arthur de Faria e Adolfo Almeida Jr. mostram um ponto comum: o despertar para o fazer artístico na mesma fase da vida (aproximadamente). O que os torna artistas híbridos é a circunstância de, em algum momento de suas vidas, terem vivenciado práticas em ambas as áreas, e o fato de terem afinidade com ambas. Arthur e Adolfo acabaram desenvolvendo a parte musical, em sua formação, como compositores, intérpretes, instrumentistas, mas sempre mantiveram um vínculo, devido à sua experiência, com a criação de sonoridades para a cena teatral. Nico Nicolaiewsky é um artista que iniciou na música quando criança, e notou, na prática musical, a similaridade desta com a prática teatral na postura cênica dos músicos no palco, na interpretação das canções. No espetáculo *Tangos & Tragédias*, assumiu a postura de ator-músico ou músico-ator. O hibridismo ou a mistura e prática nas áreas da música e do teatro, dos criadores de trilha sonora teatral, acaba sendo natural, seja por sua formação ou pela concepção sonora para a montagem em uma apresentação.

Nas entrevistas, não houve oposição por parte dos entrevistados em ser tratados como criadores de trilha sonora, apesar de se reconhecer, em alguns entrevistados, uma tendência forte ao termo ‘compositor’.

Ainda ligado ao profissional que cria sonoridades para teatro, mas mais ligado a todo o processo de criação e execução do espetáculo, está aquele que participa deste executando ao vivo, no palco ou espaço de apresentação, a sua trilha sonora.

Em determinada pergunta da entrevista – que se refere ao exercício de outras funções no teatro –, tem-se um levantamento relevante: metade dos entrevistados respondeu que não exerce ou exerceu qualquer outra função que não a de criador de trilha sonora; a outra metade, que teve (ou ainda tem) experiências como ator, assistente de direção, diretor e até cenógrafo, além de criador de trilha.

Curiosamente, todos os que responderam não exercer ou ter exercido outra função no teatro além da criação de sonoridades, ao menos em alguma oportunidade tocaram trilha sonora ao vivo em algum espetáculo teatral. Ainda assim, nada impede que se coloque a ideia de que quando o artista executa uma composição musical em uma apresentação teatral, ele é, no mínimo, um músico de cena, um músico-ator. Já é uma função diferenciada, sobre a qual vale enfatizar algumas palavras do discurso de dois entrevistados, Rafael Ferrari e Johann Alex de Souza.

Rafael Ferrari, em sua recente montagem teatral, tocou a trilha ao vivo, com figurino e funções na encenação que não apenas a execução sonora, como a participação em uma dança

e em outras marcações cênicas; o diretor insere o artista em pontos com foco de luz para remeter a uma ideia de que a imagem deste representa a materialização (visualização do pensamento) do filho da protagonista, que só era citado no texto<sup>17</sup>. Questionado se exercia outras funções no teatro, Rafael respondeu: “não, nessa peça eu vou ter umas pequenas participações assim, não tocando... Então, mas assim, nada digamos...”, ao ser indagado se era uma atuação, respondeu que “é uma atuação, segundo o Marcelo é uma atuação, mas na minha opinião é só uma participação bem tranquila, bem discreta” (FERRARI, 2010).

De forma parecida, Johann Alex de Souza, que costuma criar trilha sonora para a tribo de atadores Ói Nós Aqui Traveiz, afirma que sua área é a música. Na entrevista, falou sobre uma montagem teatral de sala do grupo, que costuma trabalhar com teatro de rua: “eu até inclusive no espetáculo Hamlet Máquina, de 1999, fui contratado pelo Ói Nós, a gente acertou, e eu tocava em cena, então eu usava um figurino” (SOUZA, 2010). Sobre estar presente na peça, como personagem ou não, comentou:

Embora até as pessoas diziam “não, tu é um personagem, porque tu é um cara que tá tocando gaita, tu é o homem de preto” eu “não, não, não, eu sou...” [...] Às vezes nas estreias as pessoas diziam m... pra ti, eu dizia “não fala m... pra mim que eu não sou ator, eu sou músico”, os músicos não falam isso, senão vai sair tudo errado e tal. (SOUZA, 2010)

Johann Alex de Souza comentou que nesta situação ele era músico de cena, só não atribuiu isto a uma possível outra função no teatro além de criador de trilha sonora. Gustavo Finkler, que também é ator, contribui nesta questão por dividir sua experiência: meio teatro, meio música:

Trabalhar dizendo um texto no palco deixou ainda mais claro para mim um pensamento que eu já tinha: trilha sonora é uma parceria entre músicos e atores. Os músicos têm uma percepção diferente da dos atores. Para o músico, um show bom é um show onde ele não errou. É um trabalho que fica mais centrado na relação entre a pessoa e seu instrumento. Os intérpretes, cantores, as “figuras de frente” já têm que ser um pouco atores; têm que comunicar, falar com o público. O ator não pode ser um “autista” no palco. Tudo nele é relação: plateia, elenco, luz, trilha sonora. O músico não deve, mas pode ser um “autista”. Ele se relaciona com o seu instrumento e executa a peça da melhor maneira possível, sem precisar lembrar que há pessoas

---

<sup>17</sup> Mães & Sogras”, texto de Leandro Sarmatz, direção de Marcelo Adams pela Cia. de Teatro ao Quadrado: “A peça é uma tragicomédia musical e conta a história de Bella Moldóvski (Margarida Leoni Peixoto), uma mãe judia de cerca de 60 anos que nutre um amor sufocante e egoísta por seu filho Beto. Há quatro anos fora do Brasil, Beto afasta-se de sua mãe por ela não aceitar seu casamento com uma mulher não judia, uma goi. Junto de sua amiga Anita (Naiara Harry), também uma amorosa e implacável mãe judia, Bella dedica-se a descarregar suas mágoas e frustrações pela ausência do filho em todos que a rodeiam” In: ROLIM, Michele. *Mãe é sempre mãe*. Jornal do Comércio. Porto Alegre, RS, Caderno Viver, p. 6. 01, 02, 03 e 04 de abril de 2010.

assistindo. Fazer as vezes de ator me ajudou muito na percepção da presença do músico em cena. (FINKLER, 2010)

Percebe-se que atuar ajuda a pensar de forma diferente a questão da sonoridade cênica na hora da criação. Teatro é relação de tudo o que está acontecendo no espaço cênico, no palco: a sonoridade proposta tem de estar conectada ao espetáculo teatral, a favor dos atores.

Tocar a trilha sonora ao vivo em um espetáculo pode aproximar o criador da atuação dos atores, sendo um músico de cena, o artista é um músico-ator, pois, por mais que esteja em um espaço reservado, há o vínculo presente na relação entre cada signo, entre cada ação, em um som que é uma deixa para o ator, em uma luz que, quando acesa, indica mudança de intensidade da sonoridade na cena. Todavia, a presença do músico na cena teatral deve acontecer de modo que esse artista se sinta confortável dentro da encenação. Para tanto, o artista pode buscar a separação do seu trabalho na obra para uma melhor execução. Cabe a um interlocutor/mediador dos diversos signos do espetáculo (no caso o diretor ou o criador de trilha sonora) a colocação/adequação do trabalho desse profissional no contexto teatral como um todo, perceba-se ele músico-ator ou prefira outra designação.

Criador de trilha sonora no teatro e músico de cena são duas funções observadas nesta pesquisa. É possível, ainda, elencar e especificar outras, diversas mas muito próximas. É possível que o criador de trilha sonora, por conhecer a gama de recursos e empregos ligados ao som, por vezes tenha que assumir mais de uma função no teatro. Há várias atribuições profissionais para o trabalho com o áudio ligadas às artes cênicas:

**Compositor de músicas:** responsável por elaborar canções ou temas instrumentais para o espetáculo teatral que faz o arranjo, a harmonia e a melodia da música, podendo ser ou não um letrista. Entende-se que este profissional compõe a música de acordo com aquilo que imagina que será a propagação do produto final, a execução gravada ou ao vivo, e se os atores irão cantar.

**Letrista:** propõe a letra da canção, rimada ou não, inédita ou adaptada. O letrista é um profissional ligado à área de prosódia musical.

**Intérpretes** (instrumentistas): músicos que tocam as composições, nos mais diversos instrumentos musicais, seja no estúdio de gravação, seja ao vivo. São os músicos-atores ou atores-músicos.

**Intérpretes** (cantores): executam a letra da canção na melodia proposta, e efetuam sonoridades aleatórias necessárias, de acordo com sua tessitura vocal. Geralmente os cantores são os próprios atores, podendo estes ser categorizados como atores-cantores.

**Criador de efeitos sonoros:** pesquisa efeitos sonoros vinculados ao ruído (sons concretos ou sons eletrônicos<sup>18</sup>) necessário para a montagem, gravando as sonoridades em suas fontes para executar nas caixas de som ou realizar o som ao vivo, na coxia ou em cena.

**Preparador vocal:** geralmente dá as diretrizes e propõe exercícios para que os atores tenham saúde vocal, trabalhando projeção e articulação voltadas ao espetáculo teatral. Tal função é necessária mesmo quando não há músicas cantadas ou nenhuma harmonia tonal no espetáculo, pois o foco do trabalho de preparação está na sonoridade da voz do ator, com ou sem texto enunciado.

**Técnico de som:** conhece as conexões de áudio, aparelhos eletrônicos, microfones, mesas de som, equalizadores, caixas de som, *public adress*<sup>19</sup>, retorno. Sua atuação é fundamental quando há sonoridades gravadas para execução, ou quando é necessário plugar instrumentos musicais para desempenho ao vivo.

**Diretor musical:** geralmente é o responsável por alinhar as composições e a voz dos atores quando há canções no espetáculo, também deve estar sensível a todos os outros sons da montagem, como se pudesse reger os signos sonoros da peça teatral.

**Operador de som:** controla os produtos de áudio gravados em alguma mídia (cd, md ou outra) por aparelhos eletrônicos e conduz sua intensidade (volume), é comum ficar na cabine, em frente ao palco, junto com o operador de luz.

São diversas as atribuições referentes ao som que se pode encontrar na prática teatral, e, muitas vezes, tais atribuições ficam a cargo da pessoa que assina a trilha sonora na ficha técnica. O acúmulo de funções de um profissional ligado às sonoridades no teatro pode sobrecarregar o artista. Se, na equipe de uma peça, pessoas diferentes ficam responsáveis pela

---

<sup>18</sup> Segundo José Miguel Wisnik: “O desenvolvimento técnico do pós-guerra fez com que se desenvolvessem dois tipos de música que tomam como ponto de partida não a extração do som afinado, discriminado ritualmente do mundo dos ruídos, mas a produção de ruídos com base em máquinas sonoras. É o caso da *música concreta* e da *música eletrônica*, que disputaram polemicamente a primazia do processo de ruidificação estética do mundo. A primeira (cujo mentor é o compositor Pierre Schaeffer) tinha a sua estratégia na gravação de ruídos reais (tomados como material bruto), alterados e mixados, isto é, compostos por montagem. A segunda, que conta entre seus praticantes com os nomes de Henri Pousser e Stockhausen (cujo *Canto dos adolescentes* é sem dúvida uma obra definitiva, um marco na contemporaneidade), toma como base ruídos produzidos por sintetizador, ruídos inteiramente artificiais (embora na obra citada Stockhausen manipulasse também o som de voz gravada)”. (WISNIK, 2002: 47-8)

<sup>19</sup> Também chamado de “P.A.”, que são as caixas de som frontais para a platéia.



criação da trilha, pela preparação vocal e pela operação de som, isso favorece o espetáculo. E, neste caso, os devidos créditos são dados a estas pessoas na ficha técnica do espetáculo. Quando há profissionais especializados para cada um dos trabalhos relacionados aos signos sonoros, o espetáculo pode cercar-se de competências específicas que acrescem à montagem como um todo.

Sobre a função de operador do som, amplia-se a reflexão ao relacionar esta atividade com o termo sonoplasta. Sonoplasta e sonoplastia foram termos que apareceram em cinco das oito entrevistas com os criadores de trilha sonora. Vejamos tal ocorrência em três delas, como exemplo.

Álvaro Rosacosta:

Por isso eu acho que é tão importante um sonoplasta, talvez seja meio a meio com o criador porque um mau sonoplasta acaba com a trilha, assim como um bom sonoplasta faz daquela trilha, um brilho a mais. A colocação das caixas, por exemplo... Eu parto da idéia que o som tem que vir dos atores. Se os atores estão no palco, o som tem que vir do palco. (ROSACOSTA, 2010)

Adolfo Almeida Jr.:

Teve uma peça, uma das primeiras, que eu fiz uma trilha sonora propriamente assim, uma trilha gravada que era em parte manipulando gravações, mixando gravações também de outras músicas, então a essência desse trabalho era sempre ser gravado e eu fiz a sonoplastia muitas vezes. (ALMEIDA, 2010)

Flávio Oliveira:

Eu também fazia a sonoplastia na hora, quer dizer, eu largava a música na gravadora, eu operava o som na hora, fazia as duas coisas, eu compunha a música, gravava a música, e depois que estava tudo pronto eu ainda ia pra coxia operar o gravador pra botar a música na hora que ela saia no decorrer da peça. (OLIVEIRA, 2010)

Com efeito, nos depoimentos vistos há um pensamento comum de que fazer a sonoplastia é operar o som. Nesse sentido, o sonoplasta é a pessoa responsável por controlar a inserção e o volume da mídia gravada. Johann Alex de Souza também acompanha esse ponto de vista quando comenta que “até nesse espetáculo *Hamlet Máquina* eu também fazia a sonoplastia, a operação de som fora de cena, mas tudo ligado à música”. (SOUZA, 2010) O criador de sonoridades do grupo Ói Nós, na mesma frase, une a sonoplastia à operação de som.

Rafael Ferrari emprega o termo sonoplastia ao responder à pergunta “o que abrange a trilha sonora?”: “desde música mesmo composta especialmente para momentos, até sonoplastia, sons, ruídos e barulhos e enfim, coisas que queiram, tem uma campanha... Acho

que tudo isso faz parte da trilha sonora” (FERRARI, 2010). Sonoplastia, para o entrevistado, pelo que se pode depreender, está vinculada ao que se pode chamar de ‘efeitos sonoros’.

Por fim, pode-se entender que sonoplasta é sinônimo para o operador de som, ao mesmo tempo discernir o uso deste termo quando usado como Rafael Ferrari, que se refere à sonoplastia como os sons propostos em um espetáculo que não sejam a própria música ou canção.

### **1.5 Breve panorama da trilha sonora teatral**

Trilha sonora é um termo importado do cinema que pode ser muito bem aplicado ao teatro. Todavia, no cinema a trilha sonora é uma banda que armazena todos os sons do filme: músicas, ruídos, voz dos atores, sons variados.

O norte-americano David Sonnenschein escreve sobre o designer sonoro no cinema, sobre o responsável pela organização de todos os sons da banda sonora, e esquematiza um mapa em seu livro para este trabalho que abrange sons concretos, sons musicais, música e voz.

Sonnenschein registra que os “principais colaboradores deste profissional são: o diretor, o editor de som e o compositor de músicas”<sup>20</sup>. (SONNENSCHHEIN, 2001: 01, tradução nossa) Trilha sonora no cinema trata de todos os sons que ouvimos em um filme, ainda que vários profissionais, cada um com uma função, sejam responsáveis por esta junção de som e imagem.

Lívio Tragtenberg, compositor e saxofonista, ao falar da trilha sonora no cinema desenvolve uma reflexão sobre a trilha no teatro, constatando que:

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

---

<sup>20</sup> Your principal collaborators – the director, sound editor, and music composer.

Pode-se analisar o termo trilha sonora nas artes cênicas a partir da percepção de que este termo é de uso constante no meio teatral. O difícil é encontrar especificações sobre ele. O que se vê é a utilização deste termo a partir de uma generalização acerca do trabalho dos profissionais que pensam e criam as sonoridades para a cena. A questão é: que sonoridades são essas? Estamos falando apenas de música cênica? Todos parecem saber o que significa trilha sonora, mas do que realmente se trata?

Nos levantamentos bibliográficos sobre pesquisas que tratem da relação entre som e cena teatral, sempre há dificuldades em coletar materiais. Existem muitos parágrafos sobre questões sonoras e musicais em livros diversos, mas poucas obras direcionadas a tais questões. Alguns autores que não falam especificamente da sonoridade na encenação, mas sobre teatro em geral, nos dão pistas acerca da evolução da compreensão das sonoridades na história do teatro. O teórico e professor francês Jean-Jacques Roubine, por exemplo, considera que os naturalistas foram os primeiros a se interrogar sobre a sonorização do espaço cênico: “se a tradicional música de cena habituada a manter um clima era um artifício que era preciso se livrar, a sonoplastia, ao contrário, era capaz de intervir para reforçar a ilusão visual”. (ROUBINE, 1998: 154)

Algumas fontes trazem reflexões, sobre o som e a música no ambiente cênico, de grandes mestres do teatro, como as do diretor russo Constantin Stanislavski, que observa a fala, no teatro, como música, ao dizer que “o texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia [...] quando um ator de voz bem trabalhada e magnífica técnica vocal diz as palavras de seu papel, sou completamente transportando por sua suprema arte”. (STANISLAVSKI, 2004: 128) A fala é um som. Se pensarmos a trilha sonora como a sonoridade do espetáculo teatral, estaria incluso este signo?

Não é objetivo, neste estudo, fazer um levantamento histórico detalhado do som na cena, apesar de ser um tema relevante. Outros autores já fizeram isso ao desenvolver conceitos ligados à sonoridade no teatro, como Lívio Tragtenberg em seu livro *Música de cena*. O autor afirma que “é importante ter em mente que a hoje chamada música aplicada ou trilha sonora, que designo genericamente como música de cena, é resultado de uma tradição que remonta aos primórdios da expressão artística humana.” (TRAGTENBERG, 1999: 17) Assim como o diretor Roberto Gill Camargo<sup>21</sup>, que em um capítulo de seu livro *Som e cena*, de título “Som e

---

<sup>21</sup> Autor de *A sonoplastia no teatro* (1986) e *Som e cena* (2001).

história’, aponta os pressupostos básicos do assunto. Camargo inicia falando da sonoplastia como técnica e processo de criação:

Como técnica, a sonoplastia é parte encarregada da percussão dos efeitos sonoros durante o espetáculo. Envolve o uso de aparelhos eletrônicos, instrumentos, músicos, operadores de som. Como processo de criação, a sonoplastia envolve diversas etapas como: pesquisa sonora, seleção e ordenação de material, elaboração de trilha sonora, etc. (CAMARGO, 1986: 09)

Nesta introdução, o diretor considera a trilha sonora como etapa do processo de criação. No ano em que foi escrito, vinculava-se o termo à gravação em uma fita (ou algo similar) a ser reproduzida, em um paralelo bem próximo ao cinema.

Por sua vez, Tragtenberg registra um conteúdo mais aprofundado e proporciona reflexões sobre o som no teatro, sobre processo de criação de música cênica, vertentes da trilha sonora (como pano de fundo ou ajudando a contar a história), e, em várias oportunidades, fala sobre tempo (importante elo de ligação entre teatro e música), velocidade e continuidade entre som e cena: “A relação que se estabelece entre o *tempo real cênico* e o *tempo musical* é um fator de extrema importância na concepção e estruturação da música de cena. Uma cena pode ser de longa duração em termos de tempo real, mas fugaz em termos do *continuum* da percepção.” (TRAGTENBERG, 1999: 51)

O conceito de tempo renderia um capítulo a mais nesta pesquisa, tão forte é seu vínculo tanto com a arte musical como a teatral, mas é assunto suficiente para várias outras pesquisas. Como o teatro é uma arte espaço-temporal, conceitos como andamento, métrica, compasso, pulsação e demais ligações com o ritmo estudado na música servem para ampliar a percepção do artista no que se refere a sua atuação no tempo-espaço.

Em relação a preceitos básicos na criação do material sonoro para a cena, Camargo aborda possíveis aplicações para esta, tornando-se uma importante referência que, mesmo tendo pontos que hoje podemos supor ultrapassados (pela data em que foi escrito o primeiro livro), servem, e muito, ao estudante de artes cênicas que quer desbravar tais caminhos.

A quantidade de material sonoro relacionado para o espetáculo submete-se a estudo, levando-se em conta uma série de fatores: o porquê do som no espetáculo, qual é a intenção do diretor ao empregar determinado efeito; o quê estes sons podem representar dentro do contexto, a estrutura da peça, etc. (CAMARGO, 1986: 14)

Ao observar que o som proposto pelo criador deve servir à obra teatral, tudo é possível neste campo: sons e músicas gravadas, executadas ao vivo pelos próprios atores ou por

músicos inseridos na montagem. Esta possibilidade dos sons executados ao vivo, aliás, é outro ponto de reflexão para quem pensa o som em cena. A disposição de tais profissionais no espaço cênico, por exemplo, compondo a estética do espetáculo, é algo a ser pensado:

Na cena teatral a presença do músico pode assumir as mais diferentes funções. Os gêneros derivados da tradição popular (desde os espetáculos de festas populares, cuja herança remete às feiras da Idade Média) oferecem um espaço diferenciado que coloca o músico à parte da cena, seja como mestre de cerimônias, *clown* ou comentador que se dirige diretamente à platéia, rompendo o ilusionismo da cena dramática. (TRAGTENBERG, 1999: 132)

Como fica claro nas últimas citações, o teatro é a arte que abraça todas as artes. Pode-se dialogar facilmente, através da leitura, com os autores brasileiros destacados anteriormente. Suas obras não são difíceis de encontrar em bibliotecas ou livrarias de todo o país, o que é raro, em se tratando do tema em questão, tão pouco estudado. Para artistas que querem pensar com maior profundidade sobre os sons em cena, sejam eles criadores de trilha sonora teatral, diretores e, principalmente, atores, tais leituras são uma boa fonte de conhecimento.

Os atores estão na cena quando todos os signos se cruzam; é importante tentar entender esta zona de turbulência: “local/espço no qual tudo ao mesmo tempo se acumula, se conecta, se desconecta, se atualiza, se diagonaliza; tudo se auto-afeta e se recria a cada momento”. (FERRACINI, 2006: 196)

O ator também é produtor de som, e não apenas com sua voz: o corpo fala. O som acontece no espaço de apresentação pela voz dos atores, por alguma música proposta e pelos ruídos derivados do movimento em cena, intencionais ou involuntários, assim como preenchem o ambiente os sons e ruídos oriundos da plateia e do ambiente externo.

Segundo Jerzy Grotowski, podemos definir o teatro como o que ocorre entre o espectador e o ator:

Todas as outras coisas são suplementares – talvez necessárias, mas ainda assim suplementares. Não foi por coincidência que nosso Teatro-Laboratório se desenvolveu a partir de um teatro rico em recursos – nos quais as artes plásticas, a iluminação e a música eram constantemente usadas – para o teatro ascético em que nos tornamos nos últimos anos: um teatro ascético no qual os atores são tudo o que existe. Todos os outros elementos visuais são construídos através do corpo do ator, e os efeitos musicais e acústicos através da sua voz. (GROTOWSKI, 1987: 18)

O encenador polonês buscou no ator o seu fazer teatral, e com sua observação pertinente na relação ator e espectador mostra ser necessário, no mínimo, dois participantes para que tenhamos o acontecimento teatral. A relação importa: ação e reação, e a sonoridade está presente nestes aspectos. Tanto entre as pessoas envolvidas como na relação destas com o

espaço que as cerca. Grotowski sabia disso e indicava que “durante os ensaios, o ator deve estar ciente das possibilidades acústicas da sala na qual vai representar, a fim de descobrir os efeitos (ecos, ressonâncias, etc.) que podem ser usados, incorporando-os a estrutura do seu papel”. (GROTOWSKI, 1987: 122)

Entender o espaço onde está inserido é importante para o ator. Dependendo do local, é necessário alterar a intensidade vocal. Utilizar os fenômenos físicos do som a seu favor, em relação ao local de apresentação, pode ser o diferencial em uma conexão entre atores e espectadores. Em uma sala com muito eco, por exemplo, durante um espetáculo dramático a plateia pode não conseguir acompanhar a narrativa.

No intuito de auxiliar o trabalho do artista teatral é possível encontrar no mundo sonoro conceituado pela física, que inclui fenômenos como a reverberação, relações pertinentes ao teatro. Ao estudar *Os sons da música*, obra de John Pierce<sup>22</sup>, em um capítulo sobre a acústica arquitetônica encontram-se importantes percepções a respeito da reverberação do som no palco:

O cálculo exato do tempo de reverberação tem sido um problema permanente da acústica arquitetônica. Sabine não somente foi o primeiro a definir o tempo de reverberação, mas também planejou um sistema útil, embora não muito preciso, para calculá-lo em função do volume e da fração do som incidente que reflete nas paredes e outras superfícies<sup>23</sup>. (PIERCE, 1985: 140-1, tradução nossa)

O espaço onde se apresenta uma obra teatral, seja ele um palco italiano ou a rua, determina a propagação do som. E em todos estes espaços há intervenção sonora, sons involuntários oriundos de pontos diversos, do maquinário cênico, do próprio elenco, do espectador, da rua (mesmo dentro dos edifícios destinados a encenação teatral). O que fazer com tais intervenções? Elas fazem parte da cena? Estes sons involuntários fazem parte da trilha sonora do espetáculo teatral?

A trilha sonora tem a ver com a arte musical, não apenas com canções (nesse sentido, uma música com letra cantada) que possam ser entoadas na nossa mente, mas, definitivamente, o conceito em questão trata da musicalidade em cena.

---

<sup>22</sup> Doutor em Engenharia Elétrica.

<sup>23</sup> El cálculo exacto del tiempo de reverberación ha sido un problema permanente de la acústica arquitectónica. Sabine no sólo fue el primero en definir el tiempo de reverberación, sino que también ideó un sistema útil, aunque no muy preciso, para calcularlo en función del volumen y de La fracción del sonido incidente que reflejan las paredes y otras superficies.

Um histórico da musicalidade na cena teatral é muito mais vasto do que um histórico da trilha sonora no teatro, justamente pela imprecisão do termo e pelo fato da nomenclatura ser importada do cinema (uma arte recente, já que os primeiros aparelhos a captar e reproduzir imagem datam do século XIX, e a inclusão do áudio, do início do século XX).

No intuito de observar a evolução da trilha sonora teatral e/ou da inserção de sonoridades na cena, buscamos as reflexões dos artistas teatrais que utilizam a música ou as propriedades do som como diferencial em seus trabalhos. Assim como citamos Constantin Stanislavski, não podemos também deixar de lembrar do ator e diretor russo Vsevolod Meyerhold quando falamos em musicalidade no teatro.

Meyerhold aprimora o uso do som em cena utilizado apenas como ambientação sonora e músicas de fundo, “diante da impossibilidade de se esconder o som, de tornar o som invisível em uma situação audiovisual como o teatro, Meyerhold enfatiza a manipulação das propriedades do som e dos materiais sonoros em cena”. (MOTA, 2010: 03) O encenador russo agia como um regente, em suas montagens teatrais, também em relação aos atores:

Os estudos no campo musical envolvem, nesse sentido, movimento, a sua velocidade, o seu ritmo e os seus acentos, elementos, por sua vez, intrinsecamente ligados ao problema da intencionalidade, captados através justamente do desenho musical do movimento segundo Meyerhold. (CHAVES, 2005: 34)

No paralelo audiovisual que há entre o teatro e o cinema, apesar do enfoque teatral desta pesquisa raramente dialogar com o lado cinematográfico (principalmente no que se refere ao surgimento do termo trilha sonora que utilizamos nas artes cênicas), um recorte histórico pode ajudar na compreensão da sonoridade em cena. Um artista que transitou entre ambas as artes citadas, no início do século XX – época em que havia uma forte discussão sobre a questão audiovisual tanto no teatro quanto no cinema – foi Sergei Eisenstein. Nascido na Letônia, Eisenstein foi um ator de teatro e cineasta que defendia uma estética cênica que contemplasse a junção das artes:

Um manifesto escrito por Eisenstein e publicado na *LEF*<sup>24</sup>, sobre essa montagem de atrações<sup>25</sup>, inseria-se num polêmico quadro do teatro soviético. A oposição Stanislavski *versus* Meyerhold estendia-se ao interior do *Proletkult*<sup>26</sup>. No manifesto,

---

<sup>24</sup> Revista russa da Frente Esquerdista das Artes.

<sup>25</sup> Em 1923 e 1924 Eisenstein dirigiu três espetáculos em parceria com Sergei Tretyakov, “em O sábio, o frenesi audiovisual rompia tão violentamente a linha narrativa que as apresentações eram iniciadas com Tretyakov lendo um resumo do enredo, para que o público tivesse alguma indicação da conexão entre as atrações”. (SARAIVA, 2006: 119)

<sup>26</sup> Organização teatral criada em 1917 sob a bandeira do combate do teatro burguês.

Eisenstein distingue duas alas do movimento: o "teatro figurativo-narrativo (estático, de costumes - ala direita)" e o "teatro de agitações (dinâmico e excêntrico - ala esquerda)" do qual ele próprio era o representante. Eisenstein opõe ao teatro de identificação psicológica e de continuidade de enredo um teatro baseado em estímulos sensoriais e emocionais. Ele lembra que esses recursos de impacto do espectador sempre foram utilizados pelos encenadores, mas o que propõe é "transferir o centro da atenção para o que era previamente considerado acessório e ornamental (...) montar um bom espetáculo (do ponto de vista da forma) significa construir um bom programa de *music-hall* e circo, partindo das situações de um texto de base". (SARAIVA, 2006: 119-0)

As artes sempre tiveram épocas em que foi necessário romper barreiras para alcançar uma auto-afirmação. Cada época tem sua peculiaridade, todas são ricas e formam as artes que fazemos hoje.

No período e no quadro onde Meyerhold e Eisenstein estavam inseridos, percebe-se o uso da música no teatro como forte elemento para ambos. Porém, entende-se que Stanislavski também assim o fazia, embora com outro enfoque, pois sempre levava a seus atores uma vivência com óperas e musicalidades diversas no intuito de acrescer possibilidades ao trabalho do ator. Isto é uma forma de pensar o som em cena: sua aplicação existe, mesmo que interna, no conhecimento do artista.

Antes dos artistas russos citados, o encenador suíço Adolphe Appia já escrevia sobre questões musicais na cena teatral. Contrário à estética realista, por volta de 1880 publicou *A encenação do drama wagneriano*, texto em que afirmava que "o que distingue o drama wagneriano do drama falado é o emprego da música. Ora, a música não somente dá ao drama o elemento expressivo: ela também fixa peremptoriamente a duração". (APPIA, 2009: 148) Appia reflete sobre o tempo diferenciado que o emprego da música traz ao espetáculo, assim como propõe relações entre o drama falado e o drama do poeta-músico, distinguindo o modo de expressar o drama interior, relacionando-o a sua duração.

A musicalidade na cena vai além da própria música na cena, abrange a apropriação de conceitos que conduzam o espetáculo de forma a ser observado também como uma composição musical. O fato de buscar semelhanças em outra arte que não a teatral não exclui a observação das técnicas e conceitos teatrais. Aliás, é comum encontrarmos, não só na música, mas também nas artes visuais, referências que, trazidas às artes cênicas, contribuem para o posicionamento crítico do artista de teatro.

Pelo viés da musicalidade na cena, podem-se destacar vários outros períodos teatrais, anteriores ou posteriores a Meyerhold. Todavia, para findar esta questão antes de avançarmos especificamente no estudo do termo trilha sonora usado hoje no teatro brasileiro, faz-se



necessário lembrar o dramaturgo alemão Bertold Brecht, cuja carreira “interage com uma dramaturgia musical desde o seu início”. (MOTA, 2010: 04) Brecht contou com grandes compositores como Kurt Weill, em 1927, trazendo a música para o teatro de forma diferenciada, contando ou comentando a cena, usando-a como elemento para romper o mergulho dos espectadores na ilusão da ação cênica e, ao mesmo tempo, utilizando-a de forma poética.

Para completar esse breve panorama da trilha sonora teatral, observa-se uma de suas possíveis denominações no teatro do final do século XX: paisagem sonora. O compositor e educador musical canadense Murray Schafer sugeriu o termo ao interrogar a si e a seus alunos sobre o que seria música: “um avião a jato arranha o céu por sobre minha cabeça e eu pergunto: - Sim, mas isso é música?” (SCHAFER, 1991: 119) O som dos pássaros, dos carros, do entorno... Seria música?

O educador relembra outro questionamento comum na área musical: a experiência de John Cage, que tentou ouvir o silêncio. Em certa ocasião, Cage entrou em uma sala completamente à prova de som e descreveu que os ouvidos se apuram, sendo que sozinho nesta câmara anecóica<sup>27</sup> ainda ouvia dois sons: o do próprio sistema nervoso em funcionamento e o da circulação do sangue. Conclusão de Cage: o silêncio não existe. Música, silêncio, ruído, são conceitos conhecidos, mas sua interlocução dependerá da percepção (e do momento) de quem está na escuta.

A nova paisagem sonora de Schafer toma emprestada “a definição de música de Cage como sons à nossa volta, não importa se estamos dentro ou fora das salas de concerto”. (SCHAFER, 1991: 187) Paisagem sonora são os sons que nos cercam. Não estamos acostumados a ouvi-los, mas existe uma infinidade de sons sendo produzidos ao mesmo tempo, perto de todos nós.

Ao transpor tais ideias ao teatro, e tratando de paisagem sonora, encontramos alguns paralelos entre Schafer e aquilo que escreve o teórico teatral e dramaturgo alemão Hans-Thies Lehmann sobre este termo. Em sentido diferente do realismo cênico tradicional, lembrando as versões naturalistas de paisagens acústicas nas encenações de Tchekhov realizadas por Stanislavski “que intensificou com elaboradas sonoridades de fundo (ruído de grilos, sapos, pássaros etc.) a realidade do espaço ficcional delimitado por um palco auditivo”,

---

<sup>27</sup> Local que não apresenta eco, câmara anecóica é uma sala em que as paredes, o teto e o chão são cobertos por materiais absorventes que eliminam a reflexão de ondas sonoras.

(LEHMANN, 2007: 255) para o teórico alemão, texto, voz e ruído misturam-se na idéia de uma paisagem sonora:

A “paisagem sonora” pós-dramática de Wilson não constitui realidade alguma, mas produz um espaço de associações na consciência do espectador. A “cena auditiva” em torno da imagem teatral abre referências “intertextuais” em todas as direções ou complementa o material cênico com temas sonoros musicais ou ruídos “concretos”. Nesse contexto, é esclarecedora a declaração feita por Wilson de que seu ideal de teatro é uma junção de cinema mudo e peça radiofônica. (Idem, ibidem)

Bob Wilson, encenador norte-americano, não é o único artista que separa as funções audiovisuais para tentar explicar uma possibilidade interessante de observarmos o teatro. Uma peça radiofônica dispõe apenas dos recursos sonoros. Nesse contexto, notar o tratamento do sistema de som no radioteatro, como o proposto por autores como o espanhol Pedro Barea, nos proporciona outro ponto de vista:

O hábito da ópera ou do teatro musical, os protocolos íntimos que cruzam o microfone – o sussurro, a batida do coração, “o ruído do sangue nas veias” que menciona John Cage – não são um signo de tempo? Não se adorna o cinema com estratégias musicais da ópera? Onde se inaugura a retórica de ruídos e música que parecem ser signos de identidade do rádio?<sup>28</sup> (BAREA, 2000: 233, tradução nossa).

A utilização de recursos tecnológicos do campo de experiências sonoras radiofônicas se expandiu para as outras artes. No teatro, o microfone é um acessório que pode ser útil, dependendo da montagem, chegando a ser fundamental em determinadas concepções de trilha sonora.

Na tentativa de conceituar trilha sonora no teatro, ressalta-se a tendência de pensar trilha sonora e música cênica como sinônimos. A música de cena faz parte da trilha, mas o que se propõe é uma maior abertura na concepção dos signos sonoros de um espetáculo teatral.

Em questões iniciais sobre semiótica teatral, pode-se observar alguns pontos de reflexão. Tadeusz Kowzan classificou em treze sistemas os signos teatrais: palavra, tom, mímica, gesto, movimento, maquiagem, penteado, vestuário, acessório, cenário, iluminação, música e ruído. De acordo com o autor, esta classificação permite fazer a distinção entre signos auditivos e signos visuais: “palavra, tom, música, ruído – englobam signos auditivos (ou sonoros, ou acústicos), enquanto que todos os outros reúnem signos visuais (ou ópticos)”. (KOWZAN, 2003: 115)

---

<sup>28</sup> El hábito de la ópera o del teatro musical, los protocolos íntimos que franquea el micrófono – el susurro, el latido del corazón, “el ruido de la sangre por las venas” que suele mencionar John Cage – ¿no son un signo del tiempo? ¿No se adorna el cine con las estrategias musicales de la ópera? ¿En donde se inaugura la retórica de ruidos y música que parecen ser signos de identidad de la radio?

Na mistura das artes, no teatro como um todo, na observação da paisagem sonora e considerando a musicalidade da cena a partir da evolução da sonoplastia, com o advento de recursos tecnológicos, chega-se a um possível conceito de trilha sonora teatral: todos os signos auditivos do teatro são a própria trilha sonora de um espetáculo teatral.

Parte-se do pressuposto que todo o som produzido em cena faz parte da trilha sonora de um espetáculo teatral, entendendo por trilha sonora no teatro os sons intencionais produzidos pelos criadores (diretores, atores, compositores) e os sons involuntários que acontecem em uma montagem de teatro, como estalos dos refletores de iluminação e ruídos em geral derivados da ação cênica.

No teatro deve-se levar em consideração a reverberação no espaço onde a montagem teatral está sendo apresentada quando se pensa na trilha sonora, bem como nos espectadores, pois a quantidade de pessoas em um local muda a estrutura física do mesmo. O espaço influi no som, em sua forma, na propagação da onda sonora; não obstante, temos edifícios que colaboram com a emissão do som que acontece no palco: para isso serve o planejamento arquitetônico de um teatro; da mesma forma que o desenho das cúpulas de uma igreja. Em ambos os exemplos tem-se a engenharia planejada do edifício para que o som emitido em um ponto (palco) possa ser ouvido por todos os espectadores.

O espectador também emite sons: são ruídos, tosses, estalos de cadeiras, aparelhos eletrônicos e assim por diante. Isto faz parte da trilha sonora? Distingue-se a produção sonora da cena da produção sonora do espaço ou ambiente (o que inclui os espectadores), as duas formam o que se poderia chamar de “trilha sonora total”. Contudo, o foco do trabalho está na produção sonora da cena: seus sons intencionais e involuntários. Todos os sons desta “totalidade sonora” se mesclam, não são totalmente ‘separáveis’: se um espectador gritar da plateia, obviamente influirá na cena.

Em uma apresentação dentro de uma escola, perto de uma estação ferroviária, seria uma catástrofe não interagir com um trem (e seus ruídos) passando; é preciso uma pausa dos atores até que o barulho cesse, aumentar a intensidade da emissão vocal ou incorporar o som improvisando na cena. Esta interferência não fez parte do espetáculo? Pode-se fazer o paralelo com uma comédia: se o ator ignorar o som do riso da platéia, perderá o *timing* da piada e ninguém escutará a sequência da cena.

De acordo com este raciocínio, há uma trilha sonora única para cada apresentação, já que toda exposição cênica é diferente da outra. Há diversos aspectos sonoros que mudam de um

dia de apresentação da mesma peça para outro; as vozes dos atores são emitidas em diferentes intensidades e alturas; os timbres (derivados da ação cênica) diferentes, pela interferência do modo como está o figurino, o cenário, as ambientações sonoras. Se gravadas, mudam de acordo com os aparelhos eletrônicos, com a qualidade e a direção dos alto-falantes, com a intensidade do volume; e se tocadas ao vivo, uma enorme gama de diferenças na execução dos profissionais responsáveis – e tantas outras interferências possíveis em um espetáculo de teatro. Assim, todo som faz parte do espetáculo teatral no acontecimento que é uma apresentação: produção sonora da cena misturada com produção sonora do espaço. Ainda que se aborde o processo de criação de trilha sonora no teatro, é na cena que esta pesquisa está focada (sons voluntários e involuntários). Não há como ignorar os sons do ambiente, já que estes sons se misturam. Encontra-se em alguns aspectos da *performance*, onde um de seus princípios trata do aqui-agora, tal embasamento. Fernando Pinheiro Villar escreveu que:

A maioria do teatro, convencional, clássico, familiar e/ou teatrão e muito do teatro de pesquisa de artistas com visibilidade internacional e respaldo crítico estaria caracterizado pela representação de um lá-então. Este lá-então é reproduzido em um palco ou espaço eleito, com atores ou atrizes vivendo personagens escritos por um autor ou autora, seguindo marcações de um diretor ou diretora. Performance privilegiaria o aqui-agora do durante da apresentação. (VILLAR, 2003: 71)

De forma parecida, Renato Cohen traz dois modelos que se diferenciam pela forma como se trata a separação entre emissor e receptor: o modelo estético e o modelo mítico. Podemos dizer que o teatro convencional de que fala Fernando Villar está para o modelo estético, assim como a *performance* está para o modelo mítico.

O que diferencia o estético do mítico é que no primeiro o espectador é um observador, não faz parte da obra. Na relação mítica, este distanciamento não é claro, ele pode ser parte da obra. É possível também observar uma outra distinção com relação aos atuantes, que representam suas personagens no modelo estético e vivem experiências artísticas no modelo mítico.

Percebe-se que, mesmo em um teatro dito convencional ou ilusionista, tem-se o aqui-agora presente, ou algo que traga os atores e espectadores para o momento real. Este pensamento lida com a efemeridade do teatro, que não se repete. Mesmo no teatro realista, em um mergulho na ilusão, sempre há espaço para o imprevisto, para o “vivo”. Não há como negar. Renato Cohen, ao falar sobre o modelo estético, afirma que:

No teatro, o mergulho na ‘ilusão cômica’ é mais difícil. A cena está acontecendo naquele instante. Mesmo que o gênero teatral estudado caminhe apenas sobre o

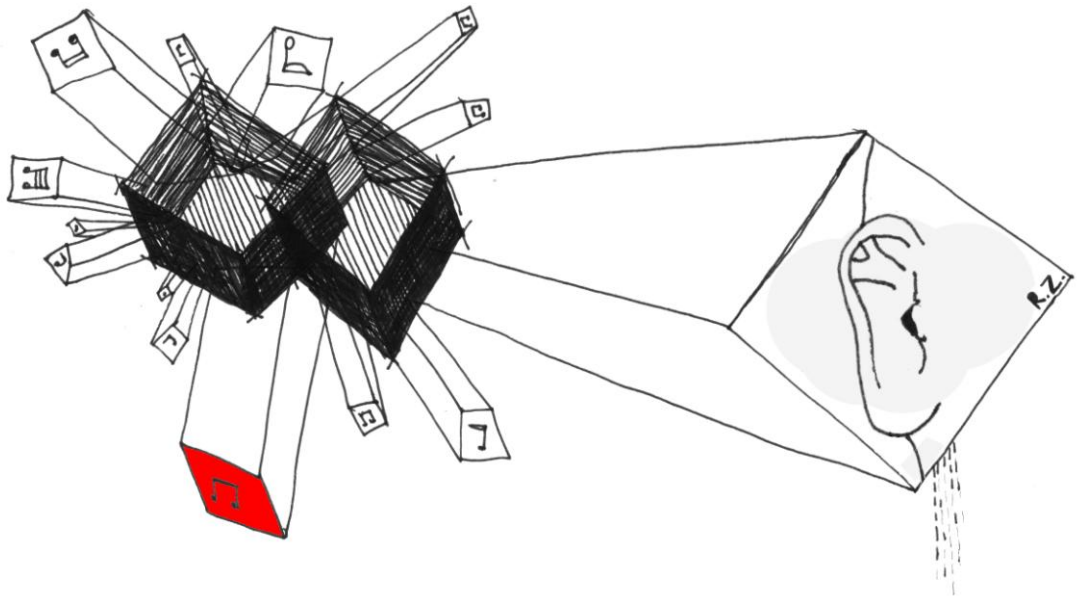
ficcional existe sempre no ar a expectativa de ruptura da ‘ilusão cômica’ – essa ruptura pode se dar por um acidente, por má interpretação, por alguma intervenção inusitada. Esses casos seriam quebras não intencionais em estilos, como o naturalismo, que se elaboram sobre um tempo-espaço ficcional. (COHEN, 2007: 127)

Dizer que a cena está acontecendo naquele instante vale para o teatro estético e para o mítico, e, assim, aplica-se a elementos da encenação como o da sonoridade do espetáculo teatral. No modelo estético, um incidente como um ruído involuntário seria uma ruptura, algo ligado ao acaso. Não faz parte da obra, mas do acontecimento teatral. Nessa perspectiva, pode-se dizer que estes sons fazem parte do aqui-agora sonoro que acontece em cada apresentação.

Como exemplos de sons intencionais, tanto no modelo estético como no modelo mítico, para observar de que forma o aqui-agora é mais perceptível, temos a voz do ator - que sempre muda de uma apresentação para outra.

A voz do ator é diferente em cada apresentação, por vários motivos: pela entonação diferenciada da palavra ou pelo cansaço das pregas vocais (relacionado ao físico e ao psicológico), pela reverberação diferenciada no espaço de apresentação, ocasionada por espaços diferentes ou pela quantidade de público em um mesmo local.

## CAPÍTULO 2



O que se visa propriamente ao ouvir o som não é o próprio som, mas aquilo que através dele é designado. O ato de ouvir não pára portanto no som, mas após ouvi-lo, deixa a escuta para ativar aquelas funções que logo se propendem para agarrar o objeto que é anunciado no som.

*Giovanni Piana*<sup>29</sup>

## 2.1 Características da criação de trilha sonora

O teatro que fazemos hoje geralmente carrega em sua concepção maiores cuidados com aspectos visuais. Silvia Adriana Davini, pós-doutora em teatro pela Universidade de Londres e professora da Universidade de Brasília, tem amplo conhecimento sobre a cena contemporânea de Buenos Aires, e, ao pesquisar estilos de atuações a partir da voz, encontrou situações parecidas na Argentina e no Brasil. Davini explica que, durante a década de 80, as circunstâncias políticas que implicaram no retorno da democracia argentina estimularam o crescimento do chamado teatro de grupos, “cuja influência na cena contemporânea portenha como um todo resultou em uma predominância do visual, que na década de 90 ainda mostrava sua vigência”.<sup>30</sup> (DAVINI, 2007: 14, tradução nossa)

Planejamentos aprofundados apenas na parte visual do espetáculo resultam em deficiência na programação sonora do mesmo. Pablo Iglesias Simón, diretor radicado na Espanha, aborda “um tema que muitos sequer planejam: a importância do som colocado na cena e a necessidade de que um especialista se encarregue de sua concepção e articulação”.<sup>31</sup> (SIMÓN, 2004: 01, tradução nossa) Observa-se que os diretores de cena priorizam os elementos visuais tais como figurino, cenário e iluminação. Ao conceber o teatro como uma criação audiovisual, “é necessário que o diretor, como faz com os segmentos visuais, se cerque de um colaborador capaz de lhe dar assistência na concepção, articulação e elaboração da parcela sonora”.<sup>32</sup> (Idem, *ibidem*)

---

<sup>29</sup> PIANA, Giovanni. *A Filosofia da música*. Bauru, SP: EDUSC, 2001: 85.

<sup>30</sup> Cuya influencia en la escena contemporánea porteña como un todo resulto en una predominancia de lo visual, que en la década de 1990 todavía mostraba su vigencia.

<sup>31</sup> Es quizás intentar tratar un tema que muchos ni siquiera se hayan planteado: la importancia del sonido dentro de las puestas en escena y la necesidad de que un especialista se encargue de su concepción y articulación.

<sup>32</sup> Es necesario que el director, al igual que sucede en el segmento visual, se acompañe de un colaborador capaz de asistirle en la concepción articulación y elaboración de la parcela sonora.

Criar sonoridade para um espetáculo teatral em uma sociedade que preza pelo visual gera uma abordagem diferente por ocasião, pois se trata de um campo que precisa ser melhor aprofundado. Todavia, nas afinidades e diferenças dos processos criativos de trilha sonora, encontram-se elos que ajudam a refletir o papel do responsável pelas sonoridades em uma peça de teatro. O questionamento que se faz não é individual: justamente por nosso artista beber da teoria teatral e musical ocidental, vislumbram-se indagações similares sobre o som na cena em diferentes centros culturais no Brasil e em outros países.

O que se chama de trilha sonora no teatro brasileiro tem o nome de *sound design* em montagens americanas e *diseño de sonido* em espetáculos hispânicos. Ambos tem mesma tradução: desenho de som. A função do criador de sonoridades para a cena, aparentemente, é semelhante em espetáculos teatrais ocidentais.

O artista espanhol mencionado idealiza as funções características do responsável pelas sonoridades. Para ele, este profissional é um colaborador do diretor de cena, encarregado de tarefas como: selecionar os sons que aparecerão no espetáculo determinando sua tipologia, qualidades, origem, caráter, função, autoria, graduação de evidência nos mecanismos de produção, características de suas fontes sonoras e qualidades do entorno sonoro.

É responsável também por ordenar, agrega Simón, os sons de maneira que se integrem dentro de uma trilha sonora original que disponha de uma estrutura temporal e espacial. Elaborar a folha de som, como um mapa a ser utilizado nas apresentações.

O criador deve ainda, acrescenta, obter as músicas e efeitos sonoros existentes; supervisionar a composição da música original se necessário; supervisionar a gravação da música e sons originais; determinar a configuração do equipamento de som que será utilizado para a materialização de sua trilha no espaço de apresentação; supervisionar a montagem do equipamento de som completo no lugar da representação, de acordo com seu desenho.

Para uma apropriada criação de trilha sonora, o profissional deve “assistir a quantos ensaios convencionais, técnicos e gerais sejam necessários para corrigir, ajustar e atualizar sua trilha sonora de forma que se assegure sua perfeita integração dentro do espetáculo teatral tal e como tem planejado o diretor de cena”.<sup>33</sup> (SIMÓN, 2004, p. 03, tradução nossa)

---

<sup>33</sup> Asistir a cuantos ensayos convencionales, técnicos y generales sean necesarios para corregir, ajustar y actualizar su diseño de sonido de forma que se asegure su óptima integración dentro del espectáculo teatral tal y como lo tiene planteado el director de escena.



Na visão deste diretor, o compositor das sonoridades no teatro é um artista que deve estar presente na montagem, e com liberdade para criar durante o processo, sendo responsável pela articulação do material sonoro proposto e sua execução técnica.

Ao entrevistar artistas gaúchos que trabalham com sonoridades na cena teatral, captam-se outras características (tanto do criador quanto do processo de criação) no trabalho com trilha sonora através de idealizações próprias. Como, em teoria, seria um processo ideal de criação de sonoridades para a cena?

Arthur de Faria:

O processo ideal é assim: o diretor definir e me dar o texto. Aí começa a ensaiar, arma um pouquinho como está, quando já tiver ensaiado chama de novo, discute em cima do que a gente viu daquele ensaio. Ou quando dá o texto já estabelece uma ideia do tipo de sonoridade que ele quer, aí a gente vai trabalhando ao longo do processo o tempo todo junto. Acho que uma vez por semana, é claro, quando chega perto da estreia tem que ser mais, mas um encontro por semana com o diretor vendo a peça ou não, é um tempo bem interessante para ir compondo e trocando idéias. (FARIA, 2010)

Gustavo Finkler:

Conversas com um diretor que já sabe o que quer da trilha e que tem o espetáculo decupado. Cena 1, entra música na fala tal e fica por 15 segundos causando a ideia de suspense na plateia. Perfeito. A trilha deve ser pedida com um tempo razoável para a sua criação. Devo ir ao ensaio quando a peça já estiver bem encaminhada na sua estrutura para poder comentar as inserções sugeridas pelo diretor e sugerir outras prováveis inserções de trilha. O diretor deve ser aberto às sugestões do músico. Gravo parte da trilha e mostro ao diretor para que ele dê o ok de que estou no caminho certo. (FINKLER, 2010)

A figura de um diretor que saiba o que quer aparece como ponto característico forte, que almeja o criador de trilha sonora, quando inicia um novo trabalho. Entretanto, a concentração no papel do diretor para a maioria das decisões criativas distancia o profissional responsável pelas sonoridades da própria obra teatral.

Johann Alex de Souza revela que, geralmente, “o criador da música é chamado depois que os atores e o diretor já sabem tudo o que querem, tudo o que vão fazer”. (SOUZA, 2010) O procedimento de compor por encomendas específicas é uma característica de uma trilha sonora musical.

Contrapondo a ideia de um diretor centralizador, acompanhar o processo de montagem imerso na mesma gera possibilidades diferenciadas ao criador de trilha. Álvaro Rosacosta acredita que: “ideal é a gente ter bastante tempo, tempo livre e dedicação aos ensaios, as

primeiras leituras são determinantes pra essa atmosfera; essa coisa de ter a peça e depois chamar o músico pra botar é meio complicada”. (ROSACOSTA, 2010) Rafael Ferrari corrobora com este pensamento:

O ideal é o processo onde o compositor está acompanhando toda a evolução da criação dos personagens do texto, da movimentação, do cenário, do figurino, onde ele é realmente uma parte integrante daquele trabalho, não é uma coisa a parte que ele faz na casa dele, só pensando com as ideias dele, tem uma série de coisas ali envolvidas, de várias pessoas, de vários profissionais. (FERRARI, 2010)

Nico Nicolaiewsky, que propõe uma reflexão do criador de sonoridades como participante fundamental de um novo processo, idealiza:

A criação da trilha sonora poderia começar desde o início do processo, como um elemento a ser usado não pra resolver ou pra alinhar também coisas que já estão, mas também como um instrumento gerador do próprio teatro, quer dizer... A música ali é um elemento de expressão, assim como tem o movimento do ator em cena, como tem a voz do ator em cena, e tem a música em cena. E tem a luz... Quer dizer, tudo poderia, tudo deveria, tudo estaria a disposição desde o início para produzir material musical servindo ao espetáculo que tá sendo criado. (NICOLAIEWSKY, 2010)

Os processos evolutivos de cada elemento da encenação alimentam-se entre si. O trabalho de cada artista responsável por algo na obra, cenário, iluminação, maquiagem, os próprios atores, os envolvidos pela parte executiva, todo o grupo pode ter uma inspiração, uma solução para o que está desenvolvendo individualmente que influirá no exercício do colega. Se o figurinista imagina caracterizar os atores com cores frias, por exemplo, pode sugerir uma linha de pensamento para o criador de trilha trabalhar com algo que colabore ou contraponha intencionalmente. Por exemplo, se a intenção é, através do uso destas cores no figurino, criar um ambiente denso que remeta a sensações de tristeza, o responsável pelas sonoridades pode elaborar músicas com andamento lento e em tonalidade menor<sup>34</sup>.

Outra característica, comum tanto a um processo mais específico na composição musical, quanto ao trabalho de atenção a total sonoridade da obra: trata-se do desejo dos criadores de contarem com elencos que deem possibilidades vocais para o canto em cena.

---

<sup>34</sup> Segundo José Miguel Wisnik: “A tonalidade guarda um resíduo modal na forma da oposição entre os modos *maior* e *menor* (fundado este sobre tríades menores nos primeiros e quartos graus, sem no entanto alterar as bases da gramática tonal e da lógica do encadeamento, que permanece a mesma). O modo menor introduz uma variação ambiental e colorística na música tonal, que costuma ser associada (numa evocação do *ethos*) a conotações tristes e sombrias”. (WISNIK, 2002: 140)

O processo ideal também é tu ter atores capazes de ter um espectro grande assim, de música, de qualidade musical, pra que tu possa fazer uma canção mesmo, uma canção super simples e ele possa fazer isso em cena, isso fica super legal, porque o ator consegue cantar isso. E certamente ter tempo pra fazer. (NICOLAIEWSKY, 2010)

Quando se inicia uma nova montagem teatral, observa-se muita diferença do conhecimento musical de cada ator, e, conseqüentemente, de sua voz. O criador de trilha sonora, muitas vezes, depara-se com extremos dentro de um mesmo elenco: atores preparados para o canto em cena e com problemas sérios de percepção auditiva.

O desejo dos criadores de trilha sonora em um processo ideal é evitar bloqueios no trabalho criativo. Entretanto, isso certamente é almejavél por todos os criadores da montagem teatral, não é exclusividade dos profissionais responsáveis pelas sonoridades. No campo das idealizações, também estaria presente a questão financeira.

Gustavo Finkler defende que “uma verba adequada ao projeto também é um bom começo”. (FINKLER, 2010) Da mesma forma, considera Álvaro Rosacosta: “e se possível sem se preocupar com investimento, mas isso é uma utopia ainda”. (ROSACOSTA, 2010) Os percalços orçamentários são característicos na elaboração das sonoridades para a cena. O mote financeiro está presente no processo de criação de trilha sonora teatral, sem previsão de sair de um enquadramento problemático, pois raras são as montagens que dispõem de orçamento para a contratação de profissionais e equipamentos ao desejo do criador-compositor. Possivelmente, tal fato retrate a atual situação do teatro gaúcho, mas se entende que a situação é brasileira, e, talvez, latina. O teórico Hans-Thies Lehmann esteve em agosto de 2010 em Porto Alegre e comentou, em sua palestra, que a maioria dos espetáculos teatrais montados na Alemanha é subsidiada pelo governo. Tal afirmação remete ao incentivo à cultura que se possui, através do município, estado ou união. Existem editais e prêmios para montagem de espetáculos, mas se crê que essa iniciativa abranja uma pequena parcela do que se produz. Nesse paralelo, ainda se engatinha, mas é um começo. Imagina-se que, no futuro, com mais políticas públicas culturais, a característica problemática financeira da trilha sonora teatral seja amenizada.

Silvia Davini, ao falar sobre a dimensão acústica da cena, cita uma entrevista que fez com o compositor argentino Edgardo Rudnitzky: “no teatro se nega a tecnologia sonora, mas não a da luz”.<sup>35</sup> (RUDNITZKY, 1998 *apud* DAVINI, 2007: 165, tradução nossa) Vinculada ao

---

<sup>35</sup> En el teatro se niega la tecnología en el sonido, pero no en la luz.

orçamento, observa-se outra característica no processo de criação de trilha sonora: a do profissional não possuir o equipamento técnico necessário nos ensaios.

Tu tens que ter nos ensaios o mesmo equipamento que tu vai usar no espetáculo. Aí os caras ensaiam, ficam com aqueles três em um, e tu fica botando a música, e eles vão rodando a peça e tal, mas ninguém tem noção do que é mesmo que vai acontecer. Aí o dia em que chegam os equipamentos é aquele caos. Eu acho assim, os ensaios tem que contar com o tipo de recurso que vai ser. (OLIVEIRA, 2010)

Entretanto, tais desmembramentos já entram em dificuldades específicas da criação de trilha sonora. Por ora, distinguem-se dois tipos de trabalho criativo da sonoridade cênica: aquele com encomendas específicas de músicas para o teatro, e a prática onde o profissional atua como integrante do processo.

## **2.2 Etapas e procedimentos**

O processo de criação de trilha depende do espetáculo escolhido e do grupo com que se trabalha. Há várias formas de trabalhar a trilha sonora em um espetáculo de teatro. Johann Alex de Souza resume algumas das várias inquietações e dúvidas do criador de trilha sonora teatral em um processo inicial de uma peça, ao questionar: “como é que vai ser a música? Ela vai ser tocada ao vivo? Não vai ser tocada ao vivo? Ou vai ser gravada em cd? Não vai ser gravada em cd? Sou eu mesmo que vai tocar? É outro músico? Mas é um músico? São os atores que vão tocar?”. (SOUZA, 2010)

Saber se os atores vão cantar e tocar demanda outros pontos, sobre como passar a música cênica para eles, se vai haver uma oficina de música, ou se o criador-compositor entrega em partituras... São perguntas que determinam e oneram o trabalho.

O que se está observando são os passos de um processo de criação em trilha sonora no teatro. O autor Pablo Iglesias Simón fala sobre um esquema de trabalho do profissional responsável pelas sonoridades do espetáculo teatral, e o divide em quatro fases: pré-produção, produção, pós-produção e execução.

A pré-produção é a fase de análise e planejamento. Com o convite dos produtores de um espetáculo teatral, iniciam-se as conversações com a equipe. A análise do texto, quando necessária, está presente nesta etapa. Assim como já é possível ter decisões estéticas e narrativas para o planejamento da trilha sonora.

Produção é a fase de criação e gravação dos materiais sonoros. Nesta etapa, o profissional responsável busca todos os sons que utilizará na montagem teatral. Também “supervisionar a gravação dos efeitos sonoros e músicas originais necessárias”.<sup>36</sup> (SIMÓN, 2004: 25, tradução nossa)

Na pós-produção, o criador de trilha modifica os sons criados para uma melhor utilização no espetáculo teatral. Dentro desta fase, está presente a edição do material sonoro e a gravação do mesmo em suporte adequado, quando se tem sonoridades executadas a partir de equipamentos sonoros.

Sobre a execução, afirma o diretor espanhol que “a trilha sonora na apresentação é a fase em que se monta e comprova no espaço concreto da representação, a equipe técnica necessária para a materialização da trilha sonora e sua integração dentro do espetáculo que finalmente se mostrará ao público”.<sup>37</sup> (SIMÓN, 2004, p. 26, tradução nossa)

A execução da trilha sonora está amarrada à concepção com um adendo: o acontecimento. Todo o trabalho de pesquisa e ensaios será absorvido pelo espectador de acordo com a percepção naquele determinado momento.

Cada execução é única, e isso traz uma particularidade que é apaixonante no teatro: tudo se recria, tudo é novo e os participantes, artistas e público, trocam olhares compactuando um momento singular no histórico de cada um, que pode ser banal e facilmente esquecido, ou marcante, de forma positiva ou negativa.

Todavia, até chegar à execução, há um longo caminho de criação de trilha sonora. Ao conhecer as etapas, focam-se procedimentos ligados à fase de produção: como o criador de trilha sonora se utiliza de algumas técnicas para obter o resultado.

Cada trabalho de criação de trilha tem sua particularidade, e se percebem nos exemplos vivenciados pelos entrevistados, as diferentes maneiras de proceder para obter efeitos na cena. Os trabalhos executados servem como inspiração para metodologias futuras. Listam-se alguns procedimentos de criação de trilha sonora, entendendo-os também como opções, ou seja, possíveis abordagens em um trabalho. Não como algo fechado, já que cada tópico também possui vários procedimentos diferentes para sua execução. Por exemplo, “improviso” é um

---

<sup>36</sup> Supervisor la grabación de aquellos efectos de sonido y músicas originales que sean precisos.

<sup>37</sup> El diseño en sala es la fase en la que se monta y comprueba en el espacio concreto de la representación el equipo técnico necesario para la materialización del diseño de sonido y su integración dentro del espectáculo que finalmente se mostrará al público.

procedimento que pode ser utilizado em uma peça teatral, mas há várias maneiras de utilizá-lo. Abaixo então, alguns modos de proceder para criar sonoridades em um espetáculo teatral.

### **2.2.1 Utilização de sons dos ensaios**

Álvaro Rosacosta relata, nas entrevistas, seu trabalho em *Macbeth*. O criador-compositor levava o gravador e captava o ensaio para poder usar estas frequências em uma trilha gravada, mesclando sons. Tal interação possibilitou que ele utilizasse sons concretos para elaborar sons musicais a partir da sonoridade presente nos ensaios.

A utilização dos sons dos ensaios resulta tanto no seu material gravado visando à execução, como no jogo dos atores em descobrir sonoridades através de sua movimentação para reprodução em apresentação.

A apropriação dos atores referente ao som produzido por eles é elemento que contribui na encenação. Um exemplo comum, no teatro, é o som que o ato de caminhar no palco proporciona, pois os calçados e saltos diferem intensidade e altura, são timbres em uma composição. Por isso a importância de ter o figurino um bom período antes da estreia, assim como é interessante ensaiar no espaço de apresentação. Do contrário, o ator se acostuma com ação e som diferente do que exercerá em apresentação.

### **2.2.2 Referência para música cênica**

Esta indicação foi levantada nas entrevistas de Álvaro Rosacosta e Nico Nicolaiewsky. Outros entrevistados até falaram situações parecidas, mas os dois citaram exatamente o termo e explicaram sua utilização.

Referência é utilizada na música cênica de ambientação ou ambiente sonoro. Acredita-se que também possa ser usada para canções. Trata-se de pegar uma música pronta, qualquer gênero, que funcione em determinada cena ou situação, e criar uma música original observando quais efeitos a música de referência possui. Isso pode funcionar partindo do diretor para o criador de trilha e vice-versa.

Citamos um exemplo: o diretor está criando uma peça e há um romance entre duas personagens, uma cena onde acontece o primeiro beijo do casal, e ele diz que a música tema do filme *Titanic* de 1997, dirigido por James Cameron, seria perfeita naquele instante. Pode-

se imaginar que, ao inserir a canção *My heart will go on*, interpretada por Celine Dion, em uma montagem que não seja uma paródia, o espetáculo corre o risco de ir por água abaixo como o navio da película, de tanta identificação que tem a música da cantora canadense com o filme.

Este é o problema de se usar certas músicas prontas em um espetáculo: elas possuem históricos e identidades culturais. É uma alternativa, mas tem de ser muito pesquisada, principalmente com o uso de músicas chamadas populares. Uma música já existente inserida em um novo contexto tem de estar amarrada à proposta (e com os direitos em dia). Sem esquecer que o fator identidade pode mudar de acordo com a região onde a obra é apresentada.

Utilizando a referência e o exemplo da música de *Titanic*, o criador de trilha tem a possibilidade de buscar: o que o diretor acha interessante nesta música para determinada cena? É o solo da flauta com uma melodia suave? É o ritmo? Nico Nicolaiewsky fornece um bom exemplo da utilização da referência e de onde surge o termo:

O pessoal de cinema que eu trabalhei vem da área de publicidade, então é um pessoal que trabalha sempre com referência, música de referência. Embora eu saiba de muita gente que não gosta de trabalhar com música de referência, eu, ao contrário, me adaptei muito bem... Porque eu criei um método, uma maneira de entender aquela música de referência dentro da cena e ver porque funciona. E aí eu capto na verdade quais são os aspectos daquelas músicas que funcionam, por que é que funcionam? É pela velocidade, é pelo tom menor, é pela sonoridade... Quais são os aspectos que levaram o diretor a escolher aquela música, e que de fato funciona, naquela cena? Então eu capto esses aspectos e eu faço outra música com esses aspectos, com essas informações: realmente esse ritmo nessa cena faz todo o sentido, e ela vem até aqui, aqui ela muda, aqui ela... Eu utilizo isso. E as pessoas ouvem, a música que eu faço não tem nada a ver com a música de referência. (NICOLAIEWSKY, 2010)

Esta possibilidade é útil na criação, e não deixa de ser uma música original, como concorda Álvaro Rosacosta: “eu estou gostando de trabalhar com referência porque é uma oportunidade de fazer um trabalho diferente, e por mais referência que seja, o trabalho é teu”. (ROSACOSTA, 2010)

### **2.2.3 Pesquisa investigativa para o espetáculo teatral como inspiração às sonoridades**

Arthur de Faria descreve *Antígona*, montagem de Luciano Alabarse, como um processo de criação marcante em sua carreira, pois a metodologia do trabalho foi estudar o teatro grego (toda a equipe) durante seis meses junto com a tradução que era feita do texto, e durante o

procedimento ir musicando os coros do espetáculo. Neste ponto, o criador pode interferir e sugerir modificações na tradução para adequar à prosódia musical.

O criador de sonoridades pode acompanhar a obra desde o início e inclusive fazer exercícios com o elenco se assim imaginar que tal interação contribua com seu trabalho. Se o diretor imagina que os atores devam passar por determinado processo para criar os personagens, o criador de trilha, ao estar presente nesta situação, pode transpor o seu serviço dois aspectos que colaboram em seu trabalho: a experiência do exercício que o diretor idealiza que contribua com os artistas nesta obra, e a interação com a equipe conhecendo melhor o grupo.

Sobre esta prática, Flávio Oliveira fala sobre uma peça chamada *A transformação*, com direção de Paulo Albuquerque, um texto do dramaturgo argentino Eduardo Pavlosky montado na época da ditadura. O diretor fez uma pesquisa no candomblé para a peça teatral, levando toda equipe a participar de um culto como exercício. Iniciou aí a relação do criador de trilha com os artistas envolvidos: todos juntos em novas experiências. Na inspiração nesta religião, Oliveira fez a trilha sonora com percussão corporal e em instrumentos característicos que remetessem à esta experiência: atabaques. Relata que, nesta montagem, cumpriu também a função de cenógrafo, pois mandou fazer instrumentos que moldavam o espaço cênico como o assotor, “um tambor a partir de um modelo haitiano do vudu, ele é como um atabaque grande, e a pessoa que toca fica sentada num galho de árvore. As músicas foram todas compostas para esses instrumentos”. (OLIVEIRA, 2010)

Além de criar e adaptar instrumentos musicais para a montagem, a partir desta experiência, o compositor aproveitou o relacionamento com os atores para ensiná-los a tocar. Ele não era visto como um profissional de fora, mas um integrante de fato. Fez um laboratório primeiro para que eles entendessem o que era o ritmo, o que era métrica, como se toca, o pulso em relação ao metro e ao ritmo. Os artistas desenvolveram novas habilidades sonoras, aprenderam, inclusive, para este espetáculo (e já para sua vivência), a ler partitura musical. Relacionamentos criados, a partir do processo de criação, que beneficiaram os participantes e o espetáculo teatral. O procedimento de criação de trilha sonora, neste caso, e toda interação partiu do processo de estudo da montagem teatral.



## 2.2.4 Improviso

Trabalhar improvisando todos os sons da cena, inclusive as músicas, não é método comum em montagens teatrais, mas é uma alternativa. Para isso, o criador age como músico de cena observando a ação para intervir e dialogar com a cena através de suas sonoridades.

Adolfo Almeida Jr. cita um espetáculo recente, *Solos Trágicos*, no qual trabalhou com Arthur de Faria em um processo de improviso:

Olha, esse processo que a gente tá vivenciando aqui pra essa peça do Solos pra mim é dentro do que eu considero ideal... Porque se tivesse que compor uma música daí já seria diferente, eu preferia ir pra casa compor a música sozinho, não ficar aqui no meio dos atores, vivenciando o processo deles pra compor a música. Então depende de como vai ser a trilha, aqui é improvisada, eu me propus, to podendo vir vários dias... Até pra entender tudo como é que tá sendo feito... (ALMEIDA, 2010)

O improviso é um desafio, com certeza, e demanda um envolvimento de tempo para acompanhar cada passo da obra, para improvisar a trilha nos ensaios a fim de que os atores interajam com as sonoridades, e depois utilizar estas experiências nas apresentações. Trabalhar o improviso é interessante se pensar que cada exposição é única, o que fortalece a singularidade de cada obra e cada trabalho.

O improviso no ensaio é natural em um processo de criação de trilha sonora, e para manter a improvisação nas apresentações, há de se estipular condições – ao menos para a música improvisada. Acredita-se que o músico-ator dificilmente produzirá a esmo sonoridades com seu instrumento musical, pois nos ensaios certamente os atores já iriam incorporar tonalidades que combinam com a proposta, assim como os ritmos. Faz-se um paralelo de músicas cênicas improvisadas com uma performance de *jazz*, um gênero musical onde há muito improviso; neste caso, um pianista pode transpor sua sonoridade como quiser, mas estará dialogando com a cadência do baterista, com a marcação do contrabaixo. No teatro, o diálogo do músico de cena, ao improvisar, é com os atores e os outros elementos da encenação.

Ressalta-se a dificuldade da aplicação do termo improvisação utilizado para a trilha sonora. Até no citado caso de *Solos Trágicos* onde se utilizou tal procedimento, o improviso esteve no processo de ensaios. Na apresentação, observou-se dos músicos-atores a reprodução de temas, melodias e intenções descobertas anteriormente. Certamente improvisou-se também em cada de apresentação, mas em cima de algo que se construiu. Nota-se também nesta montagem, que ambos criadores de sonoridades, Adolfo Almeida Jr. e Arthur de Faria,

escolheram seus “instrumentos principais” para o uso em cena: fagote e teclas (na impossibilidade do piano o uso de um acordeom e piano de brinquedo) respectivamente. A improvisação depende do que está acontecendo e como o artista consegue absorver e desenvolver sua técnica. A técnica e a capacidade de criação estão diretamente relacionadas ao improviso, quanto mais repertório e conhecimento sobre o instrumento que toca tem o artista, maior a gama de escolha para o determinado momento.

### **2.2.5 Oficinas para atores instrumentistas e cantores**

O criador de trilha sonora como um facilitador para os atores. Quando há uma proposta estética que prevê a utilização de instrumentos musicais em cena, ou de canções cantadas pelos atores, o criador de sonoridades pode buscar, ao conhecer o elenco, as possibilidades técnicas que possui e as que deverá aprimorar.

Assim como o músico aproxima-se da arte da atuação no momento da apresentação, o inverso também se aplica: se o ator tem de cantar, nesta hora ele é um ator-cantor. Para tocar algum instrumento, não precisa que o ator se torne um exímio músico, basta aprender a executar a função para aquela montagem: torna-se um ator-músico.

Álvaro Rosacosta traz um exemplo da função do ator-músico, ao citar a montagem *O bandido e o cantador*, com direção de Patrícia Fagundes, que tinha a trilha executada ao vivo: “então as flautas, como eles não tocavam flauta eu comecei a tapar com *durex* os buracos e usava as notas que eu queria”. (ROSACOSTA, 2010) Utilizou nesta montagem, agrega, um instrumento venezuelano com quatro cordas e afinação estranha tocado por um ator. O criador aprendeu alguns acordes para poder ensiná-lo, e passou a compor as músicas a partir da habilidade do ator com o instrumento. Processos de criação estão amarrados a um pensamento do que pode ser aplicável.

Na peça *Ubu Rei*, com direção de Dilmar Messias, em que Adolfo Almeida Jr. criou a trilha sonora, o compositor organizou uma banda em cena. Instruiu alguns artistas e conseguiu um professor para que uma atriz tocasse tuba. Como nesse caso, o criador de trilha não precisa resolver todas as questões, deve reger os atores nas sonoridades propostas e se aliar a outros profissionais que ajudem a equipe a chegar aos resultados imaginados. Todavia, em muitos casos, o responsável pelas sonoridades torna-se um educador ao passar as músicas aos atores. Como Nico Nicolaiewsky vivenciou em São Paulo:

Teve uma experiência inclusive lá com o Aderbal que era uma música final do espetáculo, espetáculo na rua, e eu compus a música, na verdade, com o ator que ia cantar. Então eu sabia qual era o clima, que era o início do clima do Olodum, aquele ritmo, e a gente tinha um pessoal de percussão... E aí tinha a idéia da letra. Fui fazendo a música com o ator, quer dizer, eu fazia e ele cantava, eu digo: vamos subir um pouco o tom, ou vamos... Quer dizer, aí ia funcionando, se não funcionasse eu já estava vendo exatamente ali. (NICOLAIEWSKY, 2010)

No intuito de facilitar o trabalho do ator em vivências musicais na cena, o criador pode argumentar com outros criadores de um espetáculo teatral, embasando o que quer para convencer a equipe de que tal iniciativa é necessária. O diálogo é indispensável, pois o trabalho do criador de trilha interfere na criação de outro e vice-versa, sendo um trabalho conjunto. Johann Alex de Souza descreve um exemplo que aconteceu no processo de criação do espetáculo de rua *O amargo santo da purificação*, da Tribo de Atuadores *Ói Nós Aqui Traveiz*, em que a direção é coletiva. Souza fala sobre romper paradigmas:

Pela primeira vez em teatro de rua eles levaram um carro de som pra rua, que foi uma idéia que eu dei que eles não queriam... Porque eles partiam da ideia de que o teatro de rua é teatro de rua, ou seja... Se eu montar um palco na rua com iluminação... Não é teatro de rua é teatro na rua... De rua não pode alterar, isso com palavras deles, não pode alterar o ambiente. A coisa do carro de som eu dizia: mas as escolas de samba usam carro de som, escola de som é na rua, tá lá o cara, e tem um carro de som empurrando... Então um carro de som pra amplificação do violão. Porque inclusive esse espetáculo da vida de Marighella, a cena final, se não houvesse o violão amplificado, não ia se escutar o violão, são vinte pessoas cantando e um violão tocando. Não ia se escutar o violão, de jeito nenhum. (SOUZA, 2010)

Propor soluções nos espetáculos teatrais, para que a sonoridade possa ser ouvida, é algo que o criador de trilha identifica no início do trabalho. Não adianta colocar um instrumento musical em uma inserção na rua que tenha um alcance pequeno de intensidade, por exemplo, como uma flauta doce tenor em notas graves. Se o timbre desta flauta for imprescindível, é necessário solucionar a propagação de sua sonoridade.

No trabalho com atores-cantores, traz-se exemplo de *O Avarento*<sup>38</sup> do Grupo Farsa de Porto Alegre. As músicas cênicas foram propostas em polifonia vocal: diferentes melodias formando harmonias. Os atores explicitaram suas dificuldades no início do processo, e então se estipulou um trabalho de oficina coral, preparação através de peças musicais com quatro vozes. Como desenvolve Ernani Maletta, diretor musical do Grupo Galpão de Minas Gerais,

---

<sup>38</sup> Espetáculo teatral com direção de Gilberto Fonseca, esta montagem foi contemplada com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2008 e abre a trilogia “As Três Batidas de Molière” do grupo gaúcho. A obra recebeu diversos destaques em sua trajetória, sua trilha sonora foi indicada ao Prêmio Açorianos de Teatro 2009 em Porto Alegre, e recebeu o prêmio de “Melhor Sonoplastia” no 38º Festival Nacional de Teatro em 2010 na cidade de Ponta Grossa, PR.

“a experiência polifônica por intermédio do canto coral é uma estratégia que estimula não apenas o ouvido, mas também todo o corpo a incorporar múltiplas vozes”. (MALETTA, 2009: 32)

Nesta montagem de Molière, o elenco selecionou e aprimorou uma peça coral, tirada do período de ensaios, para executar alguns minutos antes de entrar em cena no espetáculo teatral, ou seja, toda apresentação tem este momento anterior de interação vocal. Tal ação prepara os atores para que se escutem e possam entrar mais tranquilos no espaço de apresentação.

## **2.2.6 Preparação para trilha sonora ao vivo ou gravada**

Uma das maiores questões colocadas ao criador de trilha sonora é se ela será gravada ou executada ao vivo. Responde-se que, mesmo gravada, sempre será uma mescla com os sons do momento, pois as vozes dos atores e demais sons do ambiente compõe a sonoridade do espetáculo. Entretanto, quando se utiliza o termo trilha gravada, trata-se de parte dela: sons propostos como efeitos sonoros e músicas de cena compiladas em uma mídia.

A trilha sonora ao vivo é aquela em que todos os sons são realizados no momento da apresentação, inclusive efeitos sonoros e músicas cênicas. Os criadores de trilha tendem a preferir esta opção: “entre a acústica ou a gravada? Se eu posso optar eu prefiro a acústica, pra teatro eu prefiro a acústica”. (NICOLAIEWSKY, 2010) Entretanto, os custos geralmente reduzem a frequência desta alternativa nos palcos: “a gravação é uma maneira de viabilizar as coisas, mas geralmente o ideal é que fosse a música executada ao vivo”. (ALMEIDA, 2010)

Ao pensar o modo de execução, é pertinente comentar uma colocação de Pablo Iglesias Simón a respeito da origem do som, classificando-o como diegético ou extradiegético: “denominamos diegético a todo som que pertence e se origina dentro do mundo da ficção. Como tal, é escutado por todos personagens que participam da mesma”.<sup>39</sup> (SIMÓN, 2004: 12, tradução nossa) O som extradiegético é “todo aquele que não pertence nem se origina no mundo da ficção. Como tal, unicamente é escutado pelos espectadores”.<sup>40</sup> (SIMÓN, 2004: 14, tradução nossa)

---

<sup>39</sup> Denominamos diegético a todo aquel sonido que pertenece y se origina dentro del mundo de la ficción. Como tal es escuchado por los personajes que participan de la misma.

<sup>40</sup> Denominamos extradiegético a todo aquel sonido que no pertenece ni se origina en el mundo de la ficción. Como tal únicamente es escuchado por los espectadores.

Ao falar sobre a origem do som, relaciona-se com o espaço de apresentação. Sendo diegético ou extradiegético, de onde o som proposto procede? Se das caixas de som, elas podem estar dispostas de várias maneiras, de frente para o público, direcionada para a cena, colocadas atrás do público, nas laterais do espaço de apresentação, e demais possibilidades.

Dependendo da origem do som, temos que ver se a fala deverá ser amplificada ou não, se a música utiliza instrumentos musicais no espaço de apresentação ou se é executada por aparelhos eletrônicos, assim como pensar na fonte dos efeitos sonoros. Estas decisões levam às opções da trilha sonora ser ao vivo ou utilizar sons gravados.

A trilha sonora ao vivo se divide em duas alternativas: acústica ou amplificada.

Na acústica, o som da voz e dos demais materiais sonoros não está ligado a equipamentos eletrônicos, utilizando sua forma em relação com o ambiente para a propagação. De instrumentos musicais acústicos, citam-se, como exemplo, o violão e o piano.

Na amplificada, o som da voz é microfonado, os materiais sonoros estão ligados a equipamentos eletrônicos, todos conectados a caixas de som. De instrumentos musicais “plugados” a amplificadores, citam-se, a guitarra elétrica e o teclado.

O uso de microfones na encenação é uma opção que pode ser um revés, principalmente microfones *headset* que são presos à cabeça do ator (geralmente na orelha), salvo exceções onde as escolhas se justificam, sem comprometer a sonoridade com enormes diferenças de equalização e quebras entre o som amplificado e o som acústico.

Atualmente, o uso indiscriminado de microfones no teatro em Buenos Aires parece estar provocando um efeito indesejado porque, apesar deles, muitas vezes resulta igualmente difícil escutar e entender o que se diz em cena. [...] Os microfones amplificam o som que recebem, de forma que amplificarão a intensidade da voz e, com ela, alterarão todos seus outros parâmetros acústicos. [...] Assim, ao expor suas vozes a microfones, os atores se veem obrigados a reduzir drasticamente a intensidade, a articulação das consoantes e, inclusive, a alterar o timbre das vogais.<sup>41</sup> (DAVINI, 2010: 166, tradução nossa)

Em qualquer alternativa estética e criativa pode-se mesclar a opção da execução sonora, ter a música com seus instrumentos musicais gravados com os atores cantando no palco sem microfonação, a voz dos atores equalizada através de microfones acompanhada por

---

<sup>41</sup> Actualmente, el uso indiscriminado de micrófonos en el teatro en Buenos Aires parece estar provocando un efecto indeseado ya que, a pesar de ellos, muchas veces resulta igualmente difícil escuchar y entender lo que se dice en escena. [...] Los micrófonos amplifican el sonido que reciben, de forma que amplificarán la intensidad de la voz y, con ella, alterarán todos sus otros parámetros acústicos. [...] Así, al exponer sus voces a los micrófonos, los actores se ven obligados a reducir drásticamente la intensidad, la articulación de las consonantes e, inclusive, a alterar el timbre de las vocales.

instrumentos de percussão sem captação amplificada: uma grande gama de possibilidades é encontrada em cada processo de criação.

A maior diferença entre a opção de trilha ao vivo para gravada trata de um assunto subjetivo, que alguns músicos descrevem por *feeling*. Porque, quando o material é gravado, geralmente o criador encontra-se dentro de um estúdio de som, executando-o com poucas intervenções do ambiente e sem contato com o espectador. Resulta em uma captação onde a ordenação dos sons fora feita em um determinado dia, com certa emoção. A mesma se perpetua e é reproduzida na apresentação teatral, que certamente compactua de outros sentimentos que aqueles no momento da gravação.

Antigamente eu pensava assim: se tu botar um cara tocando nos bastidores ali, mas se ouvindo, é a mesma coisa que ter um cd, mas eu descobri que não, é diferente! Se tu botar uma cortina e o cara tiver tocando lá só se enxerga a silhueta na cortina é diferente de ter um cd, porque as pessoas estão vendo que tem um cara tocando ali atrás, mesmo que não se veja ele direito, que só veja um vulto, é diferente. (SOUZA, 2010)

Apesar da suposta rigidez de uma trilha gravada, essa também está sujeita a alterações no acontecimento teatral. Porque sua propagação sempre será diferente devido à quantidade de espectadores e intervenção dos sons ambiente. Todavia, em uma escala muito menor em comparação com o som executado ao vivo.

Não existem regras para iniciar um processo de criação de trilha. Existem necessidades do espetáculo teatral, e diversas possibilidades de trabalhar a sonoridade proposta para colaborar com o processo de uma montagem.

### **2.3 Dificuldades no trabalho com trilha sonora teatral**

Existem momentos em que o criador de trilha se depara com situações inusitadas quando não há sintonia de comunicação com o diretor. Ele pode ter na cabeça uma ideia sobre o que quer, e não saber expressar o que imagina. O diretor, às vezes, não tem como colocar em palavras as melodias que ocorrem em sua mente, e busca expressar códigos para serem traduzidos, como relata Gustavo Finkler: “aconteceu de uma diretora me pedir uma música mais azul, por exemplo. Se é difícil explicar, imagina entender. Foi aí que eu tive uma iluminação. Eu disse a ela: me diz que sensação tu queres causar no público e de quantos

segundos tu precisas”. (FINKLER, 2010) Desta forma, o artista estabeleceu uma comunicação direta: referência por sensação e tempo de duração.

A comunicação entre a equipe pode ser uma dificuldade em um processo de criação, mas na trilha sonora, os percalços estão mais ligados à parte técnica.

O trabalho com sonoridades no teatro gera muitas questões sobre a disposição espacial dos meios de produção de som. Dúvidas a respeito do espaço de apresentação, como: em que local o grupo irá apresentar a montagem teatral? Será em um palco tradicional, italiano? Quais dimensões? De que são feitas as paredes do edifício teatral? Como estão dispostas as cadeiras da plateia? A apresentação será em um espaço não convencional? Vai ser ao ar livre? Na rua? Em que rua? Tais questões têm como eixo a propagação do som.

Os atores sabem naturalmente, por exemplo, que na capital gaúcha apresentar no Theatro São Pedro e na Sala Álvaro Moreyra (ambos os espaços contemplam diversas montagens teatrais por ano) é bem diferente. Nem é preciso falar ao ator sobre a projeção de voz dele em um espaço tradicional como o primeiro, onde cabem mais ou menos 700 espectadores, ou em um espaço mais intimista como o segundo, que tem capacidade para 110 pessoas.

Diferenciar projeção vocal para apresentação de uma peça teatral em uma sala ou na rua está presente nestas questões. Há consciência por parte de muitos atores, acostumados com a prática, da intensidade que será necessária para enunciar um texto em diferentes locais.

Em sala, há outras questões importantes para a execução: os aparelhos eletrônicos. Dúvidas como a localização da cabine de som; se há equalizador; quantos canais possui a mesa de som; se possui aparelho reproduzidor de mídias sonoras, e se está em boas condições; onde estão posicionadas as caixas de som, e se é possível alterá-las; se existem caixas de retorno, monitores para os atores. São perguntas que precisam de respostas quando um espetáculo teatral se prepara para a execução. Tais dúvidas se referem a uma parte das sonoridades propostas no processo de criação.

Na apresentação da obra teatral, esbarra-se em problemas como a falta de equipamentos adequados. Dificuldade essa que já vem dos ensaios, como relata Adolfo Almeida Jr.:

Não ter o equipamento de som quando é uma peça que precisa de sonorização, e daí não consegue ensaiar adequadamente, fica até o último dia com um gravadorzinho pequeno... Essas limitações assim tecnológicas de toda ordem que o teatro aqui enfrenta, um problema de quase um semi-amadorismo, vamos dizer, também porque não existe uma estrutura já pronta pra isso. Tu chegas nos teatros e não tem nada, só tem uma pessoa que cuida do teatro, então tens que estar trazendo tudo... Isso é um pouco triste de ver, o espetáculo perde dentro daquilo que foi imaginado como

poderia ser, e daí sempre é montado um pouco mais precário, uma coisa meio frustrante desse ponto de vista do acabamento. (ALMEIDA, 2010)

Alguns destes problemas sobre equipamentos técnicos são possíveis de sanar ao se repensar, nos projetos de encenação, sobre o valor destinado à sonoridade do espetáculo teatral, para dar suporte a recursos (durante o processo de criação e nas apresentações) que necessitem de maior investimento financeiro, talvez o aluguel de equipamentos adequados.

Assim Gustavo Finkler discorre, a respeito da gravação em estúdio para execução da trilha gravada: “a diferença entre um estúdio bom e um não bom é tão grande, o trabalho se torna tão mais ágil, fácil, leve. Então fica aqui o meu pedido aos diretores: reservem uma cota razoável para a gravação da trilha. Irá fazer toda a diferença”. (FINKLER, 2010) Uma parcela no orçamento não é garantia de bons resultados, mas respalda uma pesquisa sonora na montagem, agregando profissionais que possam viabilizar soluções para a apresentação da obra.

Uma pergunta no questionário feita aos entrevistados, “quais são as dificuldades que você costuma encontrar no trabalho com trilha sonora?”, gerou muitas respostas com um viés de lamentações, mas não no sentido de reclamar apenas, e sim para apontar problemas no intuito de desvelar situações incômodas que podem, em trabalhos futuros, ser diferentes.

Flávio Oliveira, em sua entrevista, abarca situações comentadas pelos outros criadores de trilha e, de todos os entrevistados, demonstrou maior desconforto com as dificuldades encontradas. De modo que sua colocação resume alguns pontos citados por outros criadores.

É difícil ensaiar com um aparelho de som precário, mas pior é observar tal precariedade no espaço de apresentação. Oliveira observa que “todos os teatros de Porto Alegre prejudicam qualquer tipo de sonoridade do palco, porque eles trazem sonoridade da rua, uns mais, uns menos, quer dizer, Porto Alegre carece de teatros que tenha vedação sonora”. (OLIVEIRA, 2010)

A interferência sonora na obra teatral acontece em todas as apresentações. Entende-se por interferência algo ligado aos sons involuntários, ao acaso. Porém, a colocação de Oliveira é pertinente e questiona: não se poderia prever e diminuir alguns sons que interferem de forma externa ao teatro, e ter um espaço teatral com melhores condições acústicas?

Outro problema diagnosticado pelos criadores de trilha sonora são os aparelhos de som. Nas entrevistas encontram-se dois apontamentos sobre tal questão: aparelhos inadequados e falta de um profissional que domine o manuseio do mesmo.



O responsável por tais equipamentos no teatro é o técnico de som, o operador é encarregado de manuseá-los. Flávio Oliveira comenta que “os operadores de som são pessoas absolutamente despreparadas... E nós estamos vivendo em uma época em que os shows e apresentações, se tu botar um decibelímetro, tá acima daquilo que satura”. (OLIVEIRA, 2010) O compositor, que trabalha há 47 anos no ramo, deflagra o atual momento de uma execução de som: normalmente os profissionais de som que trabalham no teatro também desempenham sonorização de eventos, shows, formaturas.

Constata-se que “botar som” para uma apresentação de grupo ou banda musical demanda potência do equipamento de som, e também qualidade, mas o enfoque está na potência. No teatro, é necessária uma equalização pertinente com os sons criados. As fontes de produção de som, os alto-falantes, dependendo do trabalho, precisam ser deslocadas para outras partes do espaço teatral. A mudança de local das caixas de som é parte do problema, pois é comum que se tenha aparelhos fixos com pouca margem para alterá-los de acordo com a necessidade da montagem.

No espetáculo *O Avarento*, combinou-se com a equipe que a execução da trilha proposta para a montagem, de efeitos sonoros e músicas gravadas, deveriam ser (a disposição dos alto-falantes) somente por trás dos atores no fundo do palco. Tal decisão faz parte da concepção, não é preciosismo do responsável pelas sonoridades. Nesta montagem os atores cantam em cena sem microfones, e a colocação das caixas de som ao fundo do palco serviria tanto de retorno para os artistas quanto para apreciação do público. A sensação que se propôs, foi misturar os instrumentos gravados com as vozes dos atores, fazendo a sonoridade chegar no público ao mesmo tempo, sem desviar o foco de produção de som da cena.

Esta concepção resultou em uma preocupação a mais, porque em todas as apresentações deslocam-se as caixas de som ou monitores para trás do palco, mas há lugares onde não é possível tal recurso. Seria interessante que o grupo investisse em um material que julgasse adequado e levasse junto com o cenário, mas aparelhos de som de qualidade necessitam de um investimento razoável. O grupo encontrou sua solução no trabalho com as possibilidades (aparatos técnicos existentes) em cada novo local de apresentação, e, se for o caso, alugar o equipamento para determinado edifício teatral. O aluguel de equipamentos sonoros geralmente é feito com profissionais de sonorização de eventos: voltamos a um círculo vicioso.

Vivemos hoje em uma época cuja tendência é vincular alta intensidade sonora como sinônimo de qualidade de som. Na rua ou em veículos automotivos, quanto mais alto o volume do som, melhor. Esta cultura chega ao teatro com os profissionais responsáveis pelos equipamentos sonoros, acostumados com volumes altíssimos e, como diz Oliveira, tem dificuldades em dosar o som no ambiente: “é uma briga para eles saberem onde é que entra com pouco volume, onde é que cresce, quer dizer, ou tu grava, deixa em zero e grava tudo em estúdio como tem que ser, e diz pro cara, olha, tu só vê se o aparelho funciona, tá? Tu só *play* e *stop*”. (OLIVEIRA, 2010) O compositor é veemente porque considera tal problema como crucial no teatro, cita que “qualquer pessoa acha que pode operar a música, e se eu entrar numa sala de cirurgia e quiser fazer uma micro-cirurgia oftalmológica pra retirar uma catarata, eu vou pra cadeia”. (OLIVEIRA, 2010)

Oliveira enfatiza que qualquer pessoa é autorizada por um diretor, ou por um produtor para operar um equipamento de som. Agrega às dificuldades encontradas na execução da trilha sonora teatral: “não existem produtores de teatro à altura dos trabalhos que os diretores e os atores fazem, os produtores executivos, principalmente, não tem noção do tipo de equipamento que vão alugar”. (OLIVEIRA, 2010) A falta de conhecimento sonoro da produção do espetáculo é proporcional à dificuldade de resolver problemas que a execução da trilha carece em um espaço de apresentação.

Então a outra dificuldade é que a acústica dos lugares ela exige que as caixas, ou que os aparelhos de reprodução sonora sejam colocados em determinados lugares. E é muito difícil que uma pessoa como eu, vamos dizer, que estou fazendo o som, a música, enfim, possa dialogar com quem vai colocar as caixas de som onde quer colocar, quer dizer, tu não tens o menor crédito, e aí eu acho que os diretores falham, com algumas exceções é claro, os diretores e os produtores falham. (OLIVEIRA, 2010)

Nesta entrevista, após um parecer vigoroso, o compositor conclui que estas considerações o deixam com sensações ruins: “eu falo um tanto emocionado, estressado, assim, porque parece que voltam as pendências. Existe muito descaso, desrespeito”. (OLIVEIRA, 2010) De fato, isto nos faz pensar sobre o conceito que alguns envolvidos com a arte teatral possuem a respeito da sonoridade. Todos estes problemas fazem parte das relações humanas em uma equipe de trabalho, aliados à falta de recursos ou preparos adequados em uma montagem.

As maiores dificuldades encontradas são sobre a execução da trilha em relação com o espaço de apresentação e vinculadas à questão orçamentária, seja do espetáculo ou dos próprios edifícios teatrais com frágeis infra-estruturas na questão tecnológica do som.

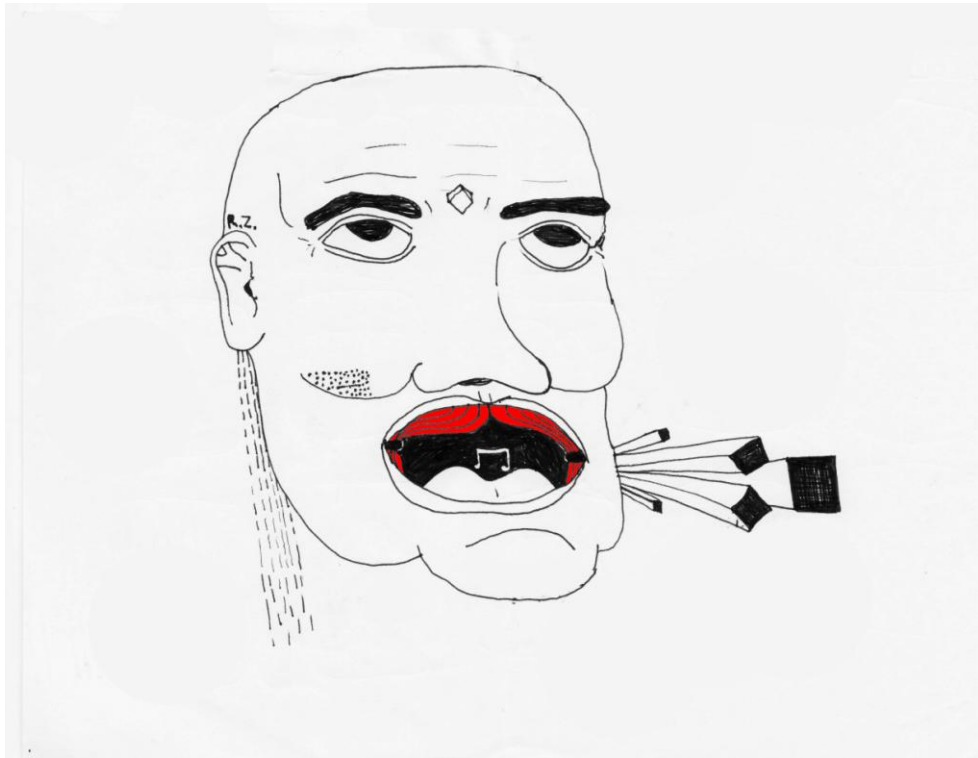
No teatro de rua também encontramos percalços na execução da trilha sonora, como podemos observar no relato de Johann Alex de Souza, ao perceber um problema com a peça já em andamento:

Então a coisa do teatro de rua é importante porque a gente viu que certas coisas não funcionam muito na rua em termos sonoros mesmo, em termos de música. Eu fiz a musica da “Saga de Canudos” que foi a peça anterior de rua do grupo Ói Nós, e a gente colocou vários violões e os violões não aparecem na rua. Eu descobri, não sabia disso, que o violão não adianta, a não ser que tu coloques cinquenta violões, mas eram seis violões com corda de aço, os caras dando “palhetaço” e não se ouvia! Eu assisti várias vezes. Chegava na hora e não se ouvia, rebentava corda de tanto que os caras batiam forte. Então são pequenas coisas assim que a gente vai descobrindo. E daí tu vai descobrindo porque as pessoas gostam de usar mais gaita na rua, porque além da questão cênica tem a questão do volume, que são os instrumentos que aparecem mais. (SOUZA, 2010)

No teatro de rua, temos também a dificuldade de transportar o equipamento necessário, por isso o uso comum de gaitas: por sua intensidade sonora e peso do instrumento. Souza prefere a gaita de oito baixos ao acordeom pela facilidade de carregar. Instrumentos leves de percussão, ou um violino, combinam em vários fatores com um espetáculo teatral de rua.

As dificuldades existem, assim como a superação dos artistas que, em apresentação, procuram não transparecer os percalços encontrados na montagem do espetáculo. Na sonoridade teatral, há ainda a dificuldade pessoal dos atores em relação a um dos mais importantes materiais sonoros de uma encenação: a voz. As inquietações provêm de pouco conhecimento a respeito de suas vozes à falta de treinamento vocal.

### CAPÍTULO 3



Em meu processo de formação teatral (...) percebi o quanto as aulas de música deixavam inibidos grande parte dos estudantes. Eu, que vinha de uma formação musical anterior, habituada a me expressar musicalmente, fiquei inicialmente atônita ao ver pessoas normalmente tão seguras quase entrando em pânico por terem de repetir pequenos trechos melódicos ou rítmicos. A imagem de uma linda aspirante a atriz, que, tremendo e quase chorando, cantou com uma voz sumida, sem afinação nenhuma, nunca me saiu da retina.

Ana Dias<sup>42</sup>

### 3.1 Trilha sonora total e trilha sonora musical

Ao dialogar com os entrevistados, observa-se que trilha sonora não é somente a música do espetáculo. Se a trilha sonora é o som do teatro, o pensamento se estende à voz dos atores. Não que a voz dos atores fique sob responsabilidade do criador de trilha sonora, mas a ciência desta questão é importante para alinhar as músicas propostas, para compreender o timbre de cada ator e mesclar com uma sonoridade possível. O criador de trilha sonora elabora os sons (e músicas) intencionais, que se misturarão com todos os outros sons ali presentes na apresentação como uma composição única.

Enquanto que, para Álvaro Rosacosta, qualquer som do espetáculo faz parte da trilha sonora, Nico Nicolaiewsky descreve de forma parecida que a trilha ou o som do espetáculo é não apenas as músicas, como todos os barulhos e as vozes produzidas em cena. Flávio Oliveira expõe que trilha não é só compor a música de cena, aí entrando a questão da sonoridade, de investigação, de pesquisa. Por sua vez, Gustavo Finkler é conciso, ao responder que trilha sonora é qualquer idéia musical inserida em um contexto artístico. Para Arthur de Faria, dependendo do conceito do diretor, qualquer ambiente sonoro criado com o espetáculo é trilha sonora, enquanto Rafael Ferrari defende que, assim como a música cênica, trilha pode ser uma sonoplastia, pode ser um ruído. Segundo Johann Alex de Souza, o que as pessoas chamam de trilha, ele entende como música de cena, música para teatro, seja ela executada ao vivo ou gravada. Por fim, Adolfo Almeida Jr. conclui que trilha sonora acaba sendo música.

---

<sup>42</sup> DIAS, Ana. Ator, cena e musicalidade. In: CASTILHO, Jacyan (org). *Música e musicalidade no espetáculo teatral*. Revista Vox da Cena, Salvador, BA: Ano I n° 1, março de 2009: 37.

Percebe-se que a trilha sonora está totalmente conectada à música, e, a partir destas respostas, chega-se a duas acepções sobre trilha sonora teatral:

- Trilha sonora total: onde todos os sons no espetáculo fazem parte do conceito.

- Trilha sonora musical: resume-se às músicas cênicas da montagem teatral.

Ao entrevistar os oito criadores, observa-se que Rosacosta, Nicolaiewsky, Oliveira e Finkler se enquadram mais no grupo que concebe a trilha sonora como total, enquanto que Faria, Ferrari, Souza e Almeida estão no grupo de trilha sonora musical. Separa-se desta forma por semelhança em suas respostas, mas é certo que todos não têm um pensamento fechado e respondem, em vários momentos, com posturas que poderiam deixá-los tanto em um lado como em outro. Isto é positivo, é a abertura a novas possibilidades. Não há uma maneira correta.

Uma particularidade destes grupos: os criadores que exercem outra função no teatro, como a atuação, tendem a perceber a trilha sonora como total, enquanto os criadores compositores, a observar uma trilha sonora musical.

Na trilha sonora total, o espetáculo pode ser musical sem ter música nenhuma, quer dizer, as vozes, os sons que envolvem o espetáculo, tudo é uma composição executada frente ao espectador, envolto e participante em seus sons. Há toda uma concepção sonora que pode ser real ou surreal. Por exemplo, a sonoridade do batimento cardíaco pode ser desenvolvida por diversos materiais, tanto por um *sampler*<sup>43</sup> como por uma percussão corporal (batidas rítmicas utilizando apenas o corpo do artista).

Na trilha sonora musical, os mesmos recursos são usados, mas o enfoque está nas canções, nas músicas de ambientação, vinhetas e até efeitos sonoros, a maior preocupação está na execução, se gravada ou ao vivo.

Ambos os grupos estão sujeitos ao acaso sonoro, aos sons involuntários que acontecem em uma montagem teatral. Na trilha sonora total, o incidente sonoro é um som incorporado no espetáculo, agregado de forma positiva ou não, que faz parte de toda a sonoridade do acontecimento. Na trilha sonora musical, o acaso é visivelmente algo incômodo, não que seja agradável ao outro grupo dependendo de qual som involuntário se refere (o toque do celular de alguém na plateia, por exemplo, quase sempre é incômodo), mas partindo de algo

---

<sup>43</sup> *Sampler* é um equipamento eletrônico/digital que consegue armazenar sons em sua memória, podendo executar desde timbres de orquestra a sons da natureza.

aparentemente fechado como canções e vinhetas preestabelecidas, o som involuntário não faz parte da obra.

Um exemplo simples: o ator tosse sem querer ao cantar uma música cênica em apresentação. Do ponto de vista da totalidade sonora o som da tosse faz parte da canção, enquanto que no viés musical, não. Porém, como estamos falando de teatro e não de um show musical, o espectador não sabe se a tosse está incorporada, pois pode ser um som proposto.

As duas posturas se entrecruzam, mas seja qual for o ponto de vista, estão imersas no acontecimento único que é a apresentação teatral. E, deste modo, sujeitas a novos sons em cada dia, que o espectador absorverá como a sonoridade do espetáculo teatral.

Dois dos entrevistados (Johann Alex de Souza e Adolfo Almeida Jr.), no grupo em que se destaca a trilha sonora musical, enfatizam o vínculo da trilha sonora do espetáculo com a música feita para teatro. Pode-se constatar isso nas palavras de Almeida Jr.: “tu podes pegar o *Saltimbancos* e fazer à capela, e daí tá fora não existe trilha, *Saltimbancos* as músicas todo mundo conhece de cor, e tu pode fazer sem nenhum acompanhamento. Aí então tu dispensas a trilha e faz uma peça... Um musical tu pode fazer sem trilha”. (ALMEIDA, 2010) O compositor, desta forma, vincula apenas a parte instrumental da música de teatro à trilha sonora, quando ressalta que um espetáculo musical pode ser feito sem trilha. Pode-se compreender sua ótica observando que o ponto de vista dele é o da composição instrumental, porém o mesmo se contesta em outras questões, dando espaço para a abertura de sonoridades que não a música de cena como parte da trilha do espetáculo teatral.

De forma parecida com Almeida, Johann Alex de Souza nos esclarece este enfoque: “se a gente fosse falar que trilha sonora é tudo o que tem som, então daí o texto também, porque o texto é ouvido pelo espectador”. (SOUZA, 2010) O que se percebe aqui são apenas diferenças de pontos de vista, pois Johann, ao dizer isso, dialoga com um conceito em construção de trilha sonora total em que todo som pode fazer parte da sonoridade da peça teatral.

Talvez um pensamento de trilha sonora total esteja para um processo de criação mais colaborativo, quando o criador fica presente a maior parte do tempo possível com o grupo; assim como a trilha sonora musical esteja para um processo de criação mais independente, onde o criador compõe suas inserções para o teatro dentro de seu próprio ambiente de trabalho, preferindo o contato maior com as diretrizes do diretor da montagem.

Ao buscar adequar o conceito nas semelhanças e oposições, se trilha sonora teatral é todo o som que ali está presente, também se pode dizer que trilha sonora é música, quando o artista se refere à musicalidade do espetáculo teatral, assim como as palavras de Nico Nicolaiewsky:

Eu acho que a música no espetáculo, não que eu já tenha trabalhado isso praticamente com outras pessoas, isso é uma coisa que eu faço, que eu penso no Tangos e Tragédias, que eu acabo repetindo ele tantas vezes ao longo dos últimos vinte e cinco anos, que eu acabo pensando algumas coisas que eu não pensaria em uma primeira vista. É a coisa da musicalidade da própria fala, quer dizer, o ritmo, o tom, a música que tem nos textos, então os textos que eu dou, eu curto eles, na verdade, como uma questão musical. Como uma questão de, quer dizer, a questão musical que são, a entonação dele, se ele é mais grave, ele é mais agudo, os aceleramentos ou desaceleramentos, os tempos, o quanto eu posso aproximar do microfone e falar de uma outra forma, que é uma emissão bem diferente de uma outra, que é mais forte... Pra mim isso tudo, na verdade, é música que é tudo que a pessoa escuta, tudo o que passa pelo ouvido pra mim tá dentro da área da música. (NICOLAIEWSKY, 2010)

A trilha sonora teatral não é mais, nem menos, do que outro elemento na encenação. Parte-se do pressuposto que tudo faz parte de uma composição: os atores, as soluções cênicas, a caracterização através da maquiagem e figurino, a luz, o som, e o que mais vier a fazer parte de determinada montagem. Tudo configura uma única obra. O público faz parte destas relações todas, e também proporciona interações sonoras no meio de seu silêncio, que segundo Cage, não existe. O filósofo italiano Giovanni Piana propõe um pensamento a respeito deste silêncio:

Deveríamos, então, concluir que algo como o silêncio não existe de modo algum e que o mesmo se reduza apenas àquela idéia? [...] O fato de contrapor a tal silêncio a onipresença do som, e além do mais como uma espécie de dado de fato, parece então menos significativo do que poderia parecer à primeira vista. Na realidade, para representar tal *onipresença* rica de sentido nós precisamos dar-lhe uma nova interpretação. [...] Isso significa que o próprio silêncio, em que se configure um único som, na sua precisão e determinação, pode ser concebido como uma espécie de *textura* sonora, como uma *trama de pequenos sons*, como um borbulhar e um murmúrio. Tal *silêncio murmurante* é o *outro aspecto do silêncio*: ele consta de uma espécie de formigar de sons que se encontram no limiar da sensibilidade, que mal são percebidos ou ficam quase totalmente despercebidos, à guisa das coisas que estão no *fundo* e que por isso não são percebidas. (PIANA, 2001, pp. 73-4)

Por que não nos aproximarmos do conceito de Piana sobre esta trama de pequenos sons que configura um silêncio, que mal são percebidos ou ficam quase totalmente despercebidos? Assim como uma plateia que vai a um edifício teatral para assistir a um espetáculo, e procura ficar atenta apenas aos sons emitidos pelos atores na encenação. O som desta plateia ainda existe, estão envolvidos em seu silêncio murmurante.



Trilha sonora no teatro é tudo o que ouvimos no espaço de apresentação da obra teatral em seu acontecimento. Trilha sonora é tudo o que se escuta no teatro, observando-a como as sonoridades ali presentes. Pode-se classificá-la como total ao abranger todos os sons do espetáculo, ou musical quando nos referirmos às músicas cênicas da montagem teatral.

### 3.2 O som da voz

A voz do ator é o som mais importante no teatro. Assim como é importante o som do ator derivado de suas ações corporais. Observando a trilha sonora como toda a sonoridade do espetáculo teatral, a voz do ator é a maior aliada do responsável por criar sons para a cena.

Segundo Silvia Adriana Davini, “a trilha sonora teatral dispõe de materiais como a possibilidade da música, efeitos sonoros e a vocalidade dos atores”.<sup>44</sup> (DAVINI, 2007: 165, tradução nossa)

Todavia, trata-se de um campo onde o criador de sonoridades deve buscar o máximo de conhecimento em cada trabalho, tanto em embasamento teórico quanto no contato com o elenco. A função de preparador vocal é essencial em montagens teatrais atuais. Alguns criadores de trilha, devido sua formação musical e prática com composições destinada aos atores, acabam exercendo também tal tarefa. Entende-se que caso o profissional não efetue esta função, deve dialogar com o responsável por tal preparação no intuito de aproximar os sons propostos da realidade dos atores.

Não é difícil notar que os atores brasileiros geralmente possuem dificuldades com suas vozes em relação à encenação, apesar de compreenderem a importância da voz na cena. Relata a professora da Universidade de Brasília que, no final do século XX, estudantes e professores declaravam que “a preparação vocal é uma instância primordial e inevitável na formação dos atores, mas a quantidade e carga horária das matérias vinculadas à voz na encenação nos planos de estudo dos cursos de artes cênicas eram muito limitadas”.<sup>45</sup> (DAVINI, 2007: 13, tradução nossa)

---

<sup>44</sup> El diseño sonoro en el teatro, que incluye como materiales la posibilidad de la música, de los efectos sonoros y de la vocalidad de los actores, establece una discursividad.

<sup>45</sup> Estudiantes y profesores declaraban en forma unánime que la preparación vocal es una instancia primordial e ineludible en la formación de actores. Sin embargo, la cantidad y la carga horaria de las materias vinculadas a la voz en performance en los planes de estudio de los cursos de artes escénicas eran muy limitadas.

Se, por um lado, a formação acadêmica do ator carece de maior carga horária para o desenvolvimento de sua vocalidade, por outro, os atores poderiam aprimorar mais suas habilidades vocais através de cursos de aperfeiçoamento ou acompanhamento profissional.

Tal quadro é retrato de um teatro que pende ao visual por sua cultura. Os atores possuem grande interesse no trabalho de voz, mas quando chega o momento da preparação, surge o que Davini nomeou de “ansiedade vocal”.

Não é fácil para os estudantes de teatro perceber e localizar suas vozes ou compreender seus comportamentos. Se para uma cultura orientada visualmente o que não é visível não existe, poderíamos inferir que, pertencendo à esfera do acústico, a voz e a palavra proferida teriam sua presença enfraquecida na performance.<sup>46</sup> (DAVINI, 2007: 15-6, tradução nossa)

Ao compreender o espaço que a voz do ator tem na criação de trilha sonora, o profissional responsável pode ajudar a reverter este quadro no tratamento com os atores. Desconstruir a ideia da voz como instrumento é um bom início.

Para o musicólogo e professor de acústica aplicada Johan Sundberg, “um ator usa o órgão vocal para produzir som vocal e fala; um cantor o utiliza como instrumento musical”.<sup>47</sup> (SUNDBERG, 1987 *apud* DAVINI, 2007: 58, tradução nossa) Se a voz é o instrumento, quem é o instrumentista? “Um instrumento é uma ferramenta, uma prótese que utilizamos para um determinado fim e, portanto, não é nem pode ser humano”,<sup>48</sup> (DAVINI, 2007: 84, tradução nossa) argumenta Silvia Davini: “Em si mesmo, nem um instrumento pode ocultar nem um órgão pode revelar nada. É o sujeito quem oculta ou revela; e o lugar do sujeito é o corpo”.<sup>49</sup> (DAVINI, 2007: 85, tradução nossa) A voz não pode ser considerada instrumento do artista a não ser que o mesmo tenha uma concepção cartesiana de separação entre corpo e mente. A voz é o artista, no sentido em que sua sonoridade resulta em toda sua vivência, conectada à suas virtudes e deficiências, sendo o som da voz, o resultado de uma emissão corporal. Todavia, referir-se aos atores em relação à suas vozes como instrumentos, pode ser uma abordagem de fácil compreensão no trabalho com um grupo de pessoas, e as

---

<sup>46</sup> No resultaba fácil para los estudiantes de teatro percibir y localizar sus voces o comprender sus comportamientos. Si para una cultura orientada visualmente lo que no es visible no existe, podríamos inferir que, perteneciendo a la esfera de lo acústico, la voz y palabra proferida habrían visto debilitada su presencia en performance.

<sup>47</sup> Un actor usa el órgano vocal para producir sonido vocal y habla; un cantante lo utiliza como instrumento musical.

<sup>48</sup> Un instrumento es una herramienta, una prótesis que utilizamos para un determinado fin y, por lo tanto, no es ni puede ser humano.

<sup>49</sup> En sí mismo, ni un instrumento puede ocultar ni un órgano puede revelar nada. Es el sujeto quien oculta o revela; y el lugar del sujeto es el cuerpo.

conceituações da prática podem ser aprimoradas com o passar do tempo em um processo de criação, talvez elaborando conversações (do ator em relação à sua voz) de como ser instrumento e instrumentista.

A preparadora vocal do *The Royal Shakespeare Company*, Cicely Berry, aproxima a voz de um fenômeno complexo ao defini-la como: “uma mescla complexa do que ouves, como ouves, e como inconscientemente eleges usar isso que ouves a luz da tua personalidade e experiência; a voz está condicionada por quatro fatores: ambiente, “ouvido”, agilidade física e personalidade”.<sup>50</sup> (BERRY, 1993 *apud* DAVINI, 2007: 60, tradução nossa) Silvia Davini vai além e propõe pensar a voz como uma produção do corpo capaz de gerar significados complexos controláveis na cena, em uma tentativa de superar as noções de voz e corpo dominantes no teatro contemporâneo.

Todavia, o pensamento de Berry é interessante para quem pensa a sonoridade do teatro porque deflagra a ansiedade vocal dos atores, vinculando a vontade individual, o prazer e a autoconfiança. Segundo Davini, a formulação de Berry aproxima-se de uma ideia da voz como uma combinação de alguém que percebe e produz sons.

O ator percebe e produz sons, é co-criador da sonoridade do espetáculo teatral. O responsável pela trilha sonora o auxilia com sons propostos. A fonoaudióloga Lucia Helena Gayotto destaca:

Trabalhar a voz cênica envolve, muitas vezes e ao mesmo tempo, o treinamento de atores que fazem abuso ou mau uso vocal, o trabalho com as necessidades vocais para o palco e a construção vocal do personagem; e isto pressupõe o conhecimento da voz nas circunstâncias cênicas e nos entrecos emocionais específicos às suas cenas. (GAYOTTO, 2002: 23)

A produção sonora do ator se mescla em sua voz cotidiana e sua voz para a cena, “a capacidade de esculpir sonoramente as vontades e necessidades do personagem é vital para o ator” (GAYOTTO, 2002: 41). No trabalho com os atores de *O Avaro*, foram enfatizadas aos atores as propriedades do som: altura, intensidade, duração e timbre. As relações destas propriedades diferenciam-se em cada emissão vocal, e é interessante que o ator saiba diferenciar e conhecer as características de sua voz. O autoconhecimento está conectado com a autoconfiança acima mencionada.

---

<sup>50</sup> La voz es una mezcla compleja de lo que oyes, como lo oyes, y como inconscientemente eliges usar eso que oyes a la luz de tu personalidad y de tu experiencia [la voz] está condicionada por cuatro factores: ambiente, “oído”, agilidad física [y] personalidad.

A fala do ator, o texto pronunciado, faz parte da musicalidade do teatro. Os criadores de trilha sonora que trabalham em suas casas preocupando-se mais com as músicas cênicas perdem este contato direto, mas há um momento em que não é possível desconsiderar a voz: nas canções que os atores cantam em cena.

O criador de trilha, ao estar próximo do ator, adapta a música de acordo com suas possibilidades. Como exemplifica Nico Nicolaiewsky, quando compõe para um ator cantar, ele tem um contato direto através dos ensaios para ver que notas o artista pode alcançar: “não adianta querer fazer uma música lá toda elaborada se o cantor só é capaz de cantar uma coisa muito simples, então é muito preferível fazer uma coisa simples que vá funcionar”. (NICOLAIEWSKY, 2010) Trata-se do trabalho e criação com as alternativas que são melhores para aquele determinado grupo, por isso duas montagens de um mesmo texto ou espetáculo são tão diferentes: pelas propostas da encenação, pelas influências e pela maneira como a equipe trabalha seus defeitos e virtudes.

O cantar em cena tem uma dificuldade extra: a tonalidade. Johann Alex de Souza fala sobre tal questão: “situações em que o cara quer usar um instrumento de percussão acompanhando vozes, não tem o registro tonal ali, daí chega na hora, por exemplo, alguém puxa a canção em outra tonalidade e aquilo desanda, não tem o registro”. (SOUZA, 2010) Um grupo, ao começar a cantar em um tom, tende a seguir até o final com ele. Assume, mesmo que inconscientemente, esta postura. É difícil transpor na hora depois de iniciada canção, a não ser que tenham treinado para isto.

Se o ator compreender as sonoridades à sua volta, contribuirá de forma diferenciada para o espetáculo, cantando da maneira que conseguir. Assim considera Flávio Oliveira, ao dizer que o elenco deve fazer técnica vocal para poder usar a sua voz de ator, não para cantar como um cantor de ópera. O compositor conclui este pensamento com uma frase que resume a função do ator quando executa uma canção em cena: “cantar como um ator que canta”. (OLIVEIRA, 2010)

Muitas montagens atuais tem se utilizado do canto em cena. Independente da faixa etária do público, vale lembrar, por exemplo, que os espetáculos para crianças geralmente costumam ter canções cênicas.

Sobre o canto e as práticas da trilha sonora gravada, se observa como aplicação recorrente no teatro, os instrumentos gravados como base em uma música cênica, e o uso de *playback*

nas canções. Entende-se *playback* como a gravação prévia dos instrumentos musicais e da letra da música cantada que os atores dublam a voz em cena.

Quando se utiliza os instrumentos gravados para o canto ao vivo, a expressão do ator continua latente, e apesar do artista ter de cantar muito corretamente para não perder o andamento, porque o tempo não irá oscilar, há a presença e o contato com o espectador através da ação vocal.

Quanto ao uso de *playback* no teatro onde a voz do ator já está gravada, entende-se que tal prática empobrece o discurso sonoro da encenação e expõe o ator negativamente. O problema é que fica claro ao espectador que a canção não está sendo executada por ele. Há casos emblemáticos onde o profissional responsável, ao lidar com um ator que não canta, grava a música com outro intérprete e o ator dubla ao fingir que canta em cena. Mesmo quando o próprio ator grava sua voz em estúdio, a voz fica diferenciada no momento da execução. A diferença se dá porque sua voz acústica naquele momento reverbera de uma maneira que não será a mesma do timbre captado na gravação. Outro problema é a diferença de intensidade (volume) que há entre a voz acústica e a canção gravada, assim como o posicionamento das caixas de som.

As caixas de som, em palco italiano, geralmente estão dispostas ao lado do palco, na direção dos espectadores (*public adress*). Já que os sons da cena, as vozes e outros materiais sonoros são produzidos no espaço de encenação, quando a sonoridade gravada entra em cena, o foco da emissão vai para onde está a produção do som, neste caso, para os alto-falantes dispostos ao lado do palco.

Como as canções cênicas são práticas comuns, muitos criadores de trilha sonora têm sido chamados para tal função. Algumas vezes, as equipes de produção escolhem compositores que não possuem conhecimento teatral. Deste modo, a preocupação com a sonoridade do espetáculo resume-se às músicas. Um trabalho não nega o outro: é possível contar com um bom profissional que desenhe sonoramente a peça teatral e um bom compositor musical, nas vezes em que um mesmo artista não desempenhe ambas as funções.

### **3.3 A escuta e a sonoridade total**

A execução sonora no teatro interage com a arquitetura do local. Na apresentação, sempre acontecem diversos tipos de sons involuntários, oriundos da prática na cena, dos espectadores, dos outros elementos da encenação e da rua (mesmo dentro do edifício teatral). E, partindo do pressuposto que trilha sonora é o que se escuta em uma apresentação, tais sons fazem parte do acontecimento teatral, único.

Se em um dia de apresentação do espetáculo teatral a música cantada pelos atores ficou mais acelerada que o ensaiado, ou, em uma música para ser executada com violão, flauta e vozes, o ator-músico não achou a flauta na troca de cenas e entrou sem o instrumento para continuar o espetáculo, o público levará a impressão do que aconteceu. Para o espectador que assistiu neste dia em que não havia flauta, a trilha sonora ocorreu da mesma forma.

A sonoridade do teatro é o que escutamos em uma apresentação. Giovanni Piana reflete a respeito da aplicação do verbo:

Nos jogos linguísticos correntes o ouvir representa uma condição necessária, mas não suficiente, do escutar, sendo o escutar nada mais do que uma demora no ouvir que pode assumir muitas formas. E sendo que aqueles jogos linguísticos não sabem nada a respeito da diferença entre o fisiológico e o psicológico, o começo da verbete “Escuta” de R. Barthes e R. Hadas na Enciclopédia Einaudi que diz categoricamente: “Ouvir é um fenômeno fisiológico; escutar é um ato psicológico”, não parece ser de modo algum um bom começo, embora os desenvolvimentos sucessivos sejam certamente ricos de interesse. (PIANA, 2001: 80)

Dois verbos em língua portuguesa remetem à recepção do som: ouvir e escutar. O criador de trilha sonora Flávio Oliveira destaca que, na língua francesa, existem três verbos ligados às sonoridades: “*entendre, ouïr, écouter*, são três nuances, interessante que um deles é *entendre*, que é a raiz de entender, o outro é *ouïr* que é de ouvido mesmo, e *écouter* que é escutar. Existem as diferenças... Mas principal da questão do teatro para mim é a escuta”. (OLIVEIRA, 2010)

A maior diferença entre ouvir e escutar está na atenção, na apreensão. Assim sublinham ditos populares que propagam: eles ouvem, mas não escutam. Independente de como se conjugue o verbo eleito, há o vínculo com a audição, com o ouvido.

Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções. (SCHAFER, 1991: 67)

Nossos ouvidos não conseguem escutar apenas um ator, somos atraídos pelas sonoridades que nos cercam. Todavia, estamos propensos a filtrar apenas determinados sons, na tentativa

de ignorar outras sonoridades à nossa volta. Esta propensão é força do hábito, prática e costume. Ao vivermos em locais onde há muita informação sonora, desenvolvemos intuitivamente uma barreira e ampliamos o silêncio murmurante do entorno.

O fato de habituar-se a poluição sonora não colabora com a prontidão de nosso sentido auditivo. Schafer destaca a necessidade da “limpeza dos ouvidos”, sempre “importante a todos os ouvintes e executantes da música” (SCHAFER, 1991: 67), ou seja, ouvir avidamente os sons do ambiente.

O exercício de abriremos nossos ouvidos para outras sonoridades nos mostra um material presente que não havíamos notado. São sutilezas que aparecem e nos dão novas possibilidades de percepção.

No teatro, os sons presentes podem nos conduzir em uma montagem, se mostrarem relevantes, indiferentes ou incômodos. Dependendo da apresentação, os ruídos da plateia são capazes de aborrecer outros espectadores e tirar sua atenção da obra em cena.

O ruído é subjetivo, está no âmbito da percepção de sons agradáveis e desagradáveis. Para Schafer, ruído é o som indesejável, qualquer som que interfere, destruindo o que queremos ouvir: “para alguém verdadeiramente emocionado com uma música, mesmo os aplausos podem se constituir numa interferência” (SCHAFER, 1991: 69). Estabelece-se desta forma uma incoerência conceitual em seu discurso, pois a reação do espectador em uma apresentação não pode ser pré-determinada.

A percepção do ruído é pessoal, “na realidade, não se trata tanto de tomar sem mais nem menos uma decisão a esse propósito, quanto de esclarecer se, proposta desta forma, ou seja, por meio de uma referência justificativa ao agradável e ao desagradável, tal distinção entre sons e ruídos tenha uma efetiva consistência conceitual” (PIANA, 2001: 111).

Tudo depende do ponto de vista, ou, construindo a frase apropriadamente, ponto de escuta. Reforça Piana:

O ciclo do vento entre as folhas ou a chuva martelante poderão ser chamados preferivelmente de barulhos sem que nesta designação esteja implicada necessariamente uma reação negativa de rejeição ou aborrecimento. Ao passo que o som de uma trompa que foi soprado grosseiramente no nosso ouvido, podemos ainda chamá-lo de som apesar do máximo aborrecimento que pode nos causar. [...] Portanto, pretender que a distinção entre sons e ruídos seja uma distinção inflexível e que a sua justificativa se apóie na natureza do fenômeno sonoro, mais do que na sua elaboração cultural, significa nada mais do que educar para o preconceito. (PIANA, 2001: 112-3)

Os sons do acontecimento teatral compõem a sonoridade total da obra. A trilha sonora que se escuta provém dos mais diversos materiais de produção de som. O som involuntário está presente. Todavia, os sons propostos pela equipe são o foco principal da sonoridade teatral. Não é costume esperar, em uma apresentação, por ser impreciso prever, por exemplo, o aplauso em cena aberta, que seria a reação voluntária do público à cena durante o espetáculo. Porém, o teatro é interação com a plateia, e o elenco, ao exercitar sua escuta, poderá manter a encenação sem que tal ação passe despercebida, lidando com os sons do ambiente.

### **3.4 Criador *versus* executor**

O processo de criação de trilha sonora no teatro pode estar integrado às músicas de cena em um procedimento musical ou vinculado a toda sonoridade que cerca a obra teatral, em um trabalho que denominamos total, completo.

Um pensamento de trilha sonora total é complexo. Não está presente unicamente no papel do criador de sonoridades, ainda que este profissional possa facilitar a interlocução sonora da equipe em um espetáculo teatral.

Um criador não pode, todavia, elaborar uma trilha total, pois não pode prever os sons involuntários. Ainda assim, ao tentar incluir as diversas sonoridades que provém de cada parte da encenação (atores, figurinos, iluminação, cenário, maquinário cênico, palco, plateia, ambiente interno e externo), ou refletir a relação destes em sua trilha proposta (músicas de cena, efeitos sonoros, sonoridades de ambientação, materiais e equipamentos de produção de som), estará em um processo de criação que abrange *quase* todos os sons do espetáculo.

Desta forma, podemos diferenciar um criador de um executor de trilha sonora. Um trabalho por encomenda de músicas está mais para o executor que para o criador de uma sonoridade do espetáculo. Por mais que um compositor crie músicas pedidas por um diretor ou produtor, e que tenha liberdade no arranjo das mesmas, acaba executando um serviço pontual: um número estipulado de músicas. A encomenda pode, inclusive, ser bastante específica, indicando duração, ritmo e até tonalidade.

No trabalho, por encomenda, de músicas para o teatro, o compositor age dentro de um âmbito que lhe é familiar e, de certa forma, confortável: fazer músicas é o seu trabalho. Esta



prática é válida: não é difícil localizar compositores que elaboram, com competência, músicas de cena. Nas entrevistas realizadas, encontram-se artistas que optam, em determinados trabalhos, por tal metodologia.

Ao perguntar aos entrevistados se eles costumam ter contato com os outros criadores de elementos de cena, atores e equipe do espetáculo, no processo de criação, Arthur de Faria respondeu: “não, não muito, deveria até, talvez, mas eu prefiro que o diretor defina para todo mundo. [...] Até muitas vezes o iluminador vem falar pra ver a ideia, pra tentar fechar com a trilha e tal, talvez eu até devesse, mas não... Eu acabo fazendo com o diretor mesmo”. (FARIA, 2010) Arthur prefere, pois, que o diretor dê as coordenadas do processo de criação do espetáculo teatral. Relata, inclusive, o exemplo de um trabalho de criação de músicas para um programa de televisão, e embora possa ter muitas diferenças com relação à criação no teatro, há paralelos comuns em um processo de encomendas de música para utilização em uma obra artística:

A única vez que eu me estressei com uma trilha, foi uma trilha pra uma série de programa de televisão em que o diretor me disse “faz o que tu quiser”, e eu fiz o que eu quis. Aí quando o cara ouviu disse “não é isso”, eu disse “bom, lamento, não é isso não, é isso, vai ser isso, já está pronto, tu me disse faz o que tu quiser, eu fiz o que eu quis, foi o que tu decidiu”. (FARIA, 2010)

Quando o diretor de uma obra teatral solicita um trabalho ao compositor de músicas, deve estar ciente do que quer. Pedir uma determinada canção para a cena e, depois que a composição estiver pronta mudar de ideia, é não só possível como relativamente comum. Nestes casos, quando quem encomenda não soube pedir e, ao receber o que solicitou, queira mudar o serviço, seria justo outro acerto de valores entre as partes envolvidas, pois tal incumbência caracteriza um novo trabalho para o compositor.

Já o criador de sonoridades que está dentro do processo de criação do espetáculo teatral elabora uma identidade junto com a equipe presente. Álvaro Rosacosta cita um de seus trabalhos com trilha sonora que teve participação conjunta do grupo:

No processo criativo de uma linguagem, quando tu não tem uma linguagem e as pessoas todas estão juntas criando isso, é muito... Pra mim é o processo ideal. A nudez foi assim. *Toda nudez será castigada*, todos os dias no ensaio nós vínhamos com propostas sonoras diferentes. A gente procurava trazer elementos novos pra impulsionar os atores. Então eles combinavam no final do ensaio o que iam fazer no outro ensaio, tanto em termos de luz, como de cenário, como de som. Eram todas as áreas trabalhando juntas na composição do espetáculo. Isso durante três meses. Às vezes era só som, às vezes só... Mas o processo nunca ficou abandonado, sempre ia modificando. Tanto é que eu nem sei quando criou a trilha na verdade [...] Foi criada do início ao fim, porque, parece que ela estava pronta já... É uma coisa tão

estranha... Parece, assim que as cenas foram fazendo, essa trilha aqui pela cena, aí quando se costurou tudo começou a botar na ordem, já estava tudo pronto, já estava tudo encaminhado conforme o que se queria. Para mim o ideal é isso, é... Desde o início estar trabalhando junto. (ROSACOSTA, 2010)

Percebe-se que uma trilha que busque contemplar o conjunto sonoro da obra teatral está vinculada a um processo de trabalho em grupo. Por trabalho em grupo, entende-se um processo onde a criação não está centralizada, e o estudo, o improviso e o instante são propulsores de um raciocínio que é dinâmico. Em suma: trata-se de um processo colaborativo.

Em um processo colaborativo “não se pode fixar formas nem metodologias” (FISCHER, 2010: 224). É concordando com tal afirmação que se reflete sobre as etapas e procedimentos de criação de trilha sonora levantadas nesta pesquisa. Em um processo colaborativo, algumas formas servem como inspiração, como construção de conhecimento. Todavia, só na prática se configuram as reais necessidades que direcionam o processo de criação cênica, nesse sentido, as múltiplas experiências agregadas pelos envolvidos a partir de outros trabalhos, proporcionam a incorporação de tais experiências em uma nova abordagem. Por mais que se utilize de uma metodologia conhecida, ela será enriquecida e redescoberta pela equipe em questão.

Neste viés, pode-se citar duas companhias teatrais brasileiras que produziram, com êxito, sonoridades e músicas para a cena a partir de um processo colaborativo: a Companhia do Latão, de São Paulo, e o Grupo Galpão, de Minas Gerais.

Consequentemente, o centro da criação artística da companhia [do Latão] consiste no desvendamento, mediante a dialética. Outra via de pesquisa da companhia que busca instaurar uma cena dialética é a inserção do trabalho musical. Criada também em consonância com a cena, em que o músico-autor participa de todos os momentos da pesquisa e improvisações dos atores, a música segue as mesmas características da dramaturgia em processo, resultado da colaboração de todos os artistas para esse fim. (FISCHER, 2010: 208)

Quando o criador de trilha sonora está inserido no trabalho, suas indicações também servem como um aprendizado para todos os envolvidos, principalmente para os atores que estarão em cena durante a apresentação. O elenco tem que se apropriar dos signos sonoros em uma obra, e, para isso, muitas vezes é preciso trabalhar habilidades com o fim de executar e se relacionar com as sonoridades. Dessa forma, mais uma vez o responsável pela trilha age como interlocutor que media as conversações musicais com o grupo.

Martin Eikmeier, diretor musical da Companhia do Latão, cita que:

A reflexão a respeito do papel da música no discurso teatral é bastante rara, mas se faz absolutamente necessária na medida em que a elaboração da mesma para um enredo teatral divorciada de uma reflexão adequada pode vir a ser um investimento (no escuro) na sua própria decadência. Tendo em vista que a Música é assunto de uma classe de especialistas e o Teatro de outra, a mediação entre os dois passa a ser um problema que poucos se propõem a dedicar. Essa preocupação com o tema alinha-se com o projeto estético da Companhia do Latão, que é antes de tudo colocar os problemas da ordem do conteúdo e da forma para debate. (EIKMEIER, 2009: 17)

Compartilhando conceitos musicais com a equipe, a sonoridade do espetáculo é percebida com maior clareza. No Grupo Galpão, o diretor e preparador musical Ernani Maletta se dedica a estas questões:

No decorrer dos ensaios do espetáculo *Um Molière Imaginário* – que sucedeu *A Rua da Amargura*, estreou em 1997 e foi dirigido pelo ator Eduardo Moreira, um dos fundadores do grupo – houve um rápido e significativo progresso na performance musical dos atores, tanto no aspecto vocal como instrumental, e na sua habilidade de colocar em diálogo a música com a encenação. Assim, para o Galpão, a polifonia vocal, por intermédio do canto coral, tornou-se efetivamente um caminho para estimular a atuação polifônica. Isso porque a execução dos diversos arranjos vocais, criados e trabalhados no grupo, é um exercício usual para a continuidade da sua formação artística, não apenas por alimentar a sensibilidade dos atores no que diz respeito ao seu ouvido musical e ao canto, mas, também, por permitir que eles se habituem a conviver com as várias vozes que a encenação exige, ampliando a sua capacidade de escuta cênica. (MALETTA, 2009: 30)

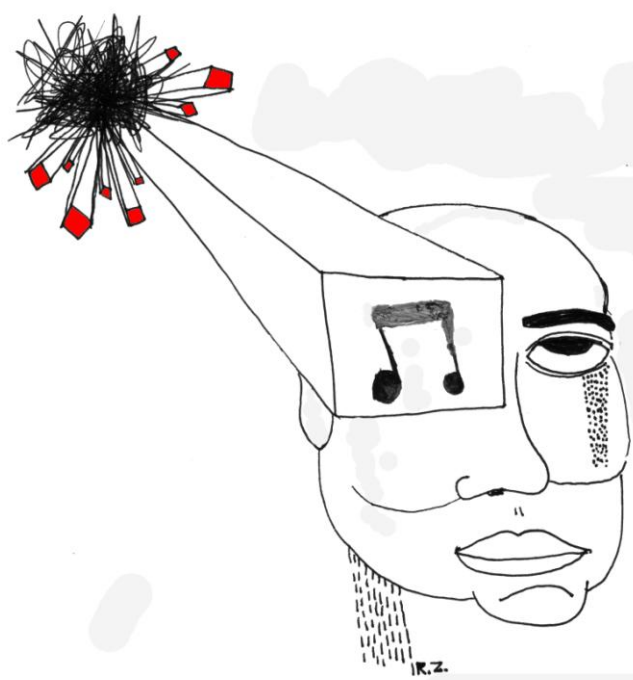
O trabalho com o canto coral realmente colabora para que os atores agucem sua percepção sonora. Constata-se isto na montagem do espetáculo teatral *O Avarento*, em que as músicas cênicas têm divisões de melodia diferentes. Tanto o grupo mineiro como o gaúcho utilizam a música como parte de uma integração dentro de um processo, de um aprimoramento do espetáculo teatral.

Lembra-se a Companhia do Latão e o Grupo Galpão, nestas breves pontuações, por seu trabalho com a sonoridade na cena em um processo colaborativo. Ao dialogar com um trabalho de montagem porto-alegrense, observa-se que há similaridades, mas também diferenças. Não se encontra, nas entrevistas e na vivência do cenário local, processo similar de musicalidade e identidade com um grupo nas companhias gaúchas. Há trabalhos em que se percebe um pensamento voltado para a totalidade sonora, por parte de alguns profissionais, mas em montagens pontuais. O Grupo Ói Nós Aqui Traveiz trabalha com processo colaborativo e é, neste sentido, o grupo local que mais se aproxima dos exemplos paulista e mineiro, no que diz respeito à concepção sonora, em seus espetáculos.

O profissional responsável pelas sonoridades, dentro do processo de criação, é um interlocutor que media as conversações musicais do espetáculo teatral. E vale dizer que a ação teatral pode ser muito musical, mesmo quando não há música.

A trilha sonora está presente em toda sonoridade no teatro. Os signos sonoros são interpretados pelos espectadores e também pelos artistas, através da escuta. Daí a importância de nossos ouvidos na percepção dos sons que nos cercam. A sonoridade proposta pelo criador de trilha se insere neste conjunto auditivo, e em cada apresentação milhares de ondas sonoras se deslocam pelo espaço, formando uma composição. Desta forma, o profissional que presencia e participa do processo de criação com toda equipe de um espetáculo teatral tem, para seu trabalho, material a perder de vista... . A perder de escuta.

## CONCLUSÃO



## Novos horizontes

A plateia entra no espaço destinado à apresentação. Carrega da rua o peso da poluição sonora. As pessoas falam alto umas com as outras para que a conversação seja possível. Às vezes há uma música de ambientação inserida neste momento para que os espectadores possam se acostumar com uma nova proposta sonora. Aos poucos a conversa diminui, uns desligam o celular, outros, ao escutarem músicas características de aparelhos telefônicos móveis desligando, lembram-se também de desligar ou silenciar seus aparelhos. Os três sinais sonoros são executados para lembrar que o espetáculo já vai começar. Silêncio murmurante.

Do outro lado, os atores preparam-se para a apresentação. Últimos minutos. Ouvem-se os sons da plateia, e através da intensidade sonora percebem se a casa está cheia ou vazia. Tal situação influi psicologicamente. Às vezes distingue-se a risada ou voz de alguém. Bebe-se água para hidratar a garganta. Alguns atores aproveitam para fumar um último cigarro, desespero do diretor musical. Transmitem-se boas energias. Ouvem-se os três sinais sonoros seguidos do silêncio murmurante da plateia. O espetáculo começa.

Existe uma infinidade de sons em uma apresentação teatral. Quando começa o espetáculo, surgem as sonoridades propostas e ensaiadas pelos artistas. Estes sons se misturam a outros que ali são produzidos e a troca é intensa. Tudo faz parte da sonoridade daquele acontecimento. Intencional e involuntário.

Os elementos de cena produzem sonoridades também, um figurino que através de sua movimentação emite sons, a iluminação, o cenário e, obviamente, a trilha sonora. Termo confuso devido a suas diversas interpretações, a trilha sonora, no teatro, trata da sonoridade em cena. Não se trata apenas das músicas cênicas, mas também dos sons de ambientações, efeitos sonoros, e todo e qualquer som presente na apresentação, incluindo-se a voz dos atores e os sons do acaso, trazendo o espaço teatral e os espectadores para a discussão.

Na realidade, propõe-se uma reflexão da sonoridade como um todo, inserida no espetáculo teatral. O termo trilha sonora, neste aspecto, pouco importa, e de fato não parece o mais apropriado. Todavia, ao atribuir este nome atualmente a um dos poucos termos exclusivos aos signos sonoros, entende-se que sua abertura é necessária, tanto para um grupo teatral que se utilizará da trilha, como para o criador que será responsável por tal encargo.

As entrevistas trouxeram diversas experiências que serviram para ampliar o debate, em que se observou duas distinções nos pensamentos de criação de trilha sonora, um ligado às

músicas cênicas, e outro que inseria outras sonoridades para o discurso, como uma totalidade de sons.

Um discurso de trilha sonora total traz o acaso e o acontecimento como prerrogativa, não sendo possível prever todos os sons de cada apresentação. Tal afirmação lida com a efemeridade do teatro, onde toda exibição é única. Não se tem como antecipar os sons involuntários, então o papel do responsável pelas sonoridades está na elaboração de alguns materiais sonoros propostos e na articulação da musicalidade do espetáculo com a equipe.

O criador de trilha sonora teatral é um artista híbrido, às vezes mais ligado à música, outras, mais ao teatro. Observa-se a falta de diálogo sobre a temática abordada, logo o criador-compositor acaba desenvolvendo metodologias individuais e tirando conclusões a respeito do trabalho, que, dependendo do caso, podem não contemplar a necessidade do grupo de atores.

O envolvimento do profissional na montagem teatral o distinguirá criador ou executor. Um criador busca dialogar com a equipe e participa ativamente do processo, sua proximidade é fundamental. Já um trabalho de encomendas de músicas está para o lado executor de um responsável pelos sons propostos. Encontram-se montagens em ambas vertentes, mas defende-se o papel do criador de sonoridades presente, por sua mediação dos diálogos musicais e responsabilidade de proporcionar momentos para aprimoramento da escuta dos atores, principalmente.

O ator está presente na trilha sonora, na sonoridade do espetáculo. É salutar que desenvolva percepção dos sons do ambiente e treine sua voz tanto para o canto em cena como para a palavra proferida. Os atores emitem sons não apenas com suas vozes, mas com as relações corporais. O som do movimento, um simples deslocamento no palco pode ser rico em sonoridade. Assim como a respiração, que mostra tanto um envolvimento na obra como o preparo físico do artista.

Há várias funções nesta fronteira teatral-musical. É importante destacar, além do criador de trilha sonora, duas atribuições comuns e suas variações: o ator-músico e o músico-ator. O primeiro é um artista teatral inserido em um contexto musical no espetáculo, seja tocando um instrumento ou cantando. O segundo é um artista musical inserido na obra teatral. Quando um ator toca um instrumento musical, ou interpreta uma canção, não se busca um virtuosismo, e sim competência: que o artista consiga executar a função de forma a contribuir com o espetáculo, integrando a atividade musical à ação cênica. Cantar ou tocar como a personagem

canta ou toca. Da mesma forma, quando músicos são inseridos em uma montagem teatral, não se espera desempenho corporal como os atores que tiveram uma preparação para tal, mas o entendimento que outros signos em sua ação, que não sua sonoridade apenas, serão absorvidos pelo espectador. Sua caracterização como figurino e maquiagem, por exemplo, tem de estar inserida no contexto teatral.

Na trilha sonora teatral, os equipamentos eletrônicos são forte aliados. Podem tornar-se problemas, quando precários. Com músicas cênicas e efeitos sonoros gravados, a montagem fica entregue à qualidade técnica do edifício teatral. A não ser que o grupo leve seu próprio material e tenha liberdade para montá-lo. Nos espetáculos de rua há uma proporção muito maior de sonoridades propostas executadas ao vivo do que gravadas. Nisto, incide em que local ou rua estão, se há prédios na volta, em um fator crucial: reverberação.

O local de apresentação revela todos os materiais que servirão para refletir o som emitido na peça teatral. As paredes, projetadas em um teatro ou improvisadas como postes, árvores, placas e fachadas na rua, podem contribuir com a sonoridade. A melhor forma de testar a reverberação do local é ensaiar, ir para o ambiente e bater palmas, falar. Tudo para que o ator e o espectador possam exercer a mais importante ação a respeito do som: a escuta.

Em uma sociedade que preza pelo visual, a audição é um possível diferencial de referência. Ao participar de uma jornada pedagógica de um colégio privado porto-alegrense no início deste ano, o pesquisador notou um vídeo passado aos professores de título *O poder da visão*. As reflexões iniciais voltaram neste instante ao constatar o fato de uma cultura que valoriza um sentido humano em detrimento do outro, sem perceber que tudo está conectado. O vídeo comoveu a maioria dos participantes, com a ajuda de dois aspectos sonoros: a música de fundo e a voz de um narrador.

Tal exibição falava sobre a importância de observar diferentes pontos de vista na vida, e realmente isso é necessário. Porém isso lembra a citação de Schafer, que o ouvido não é seletivo, as pessoas não possuem pálpebras nos ouvidos como nos olhos, e mesmo ao descansar continua-se a ouvir os sons que cercam a todos. Assim lembra-se que ter um “ponto de escuta” é tão importante quanto um ponto de vista.

Volta-se o aspecto audiovisual do teatro. O criador de trilha, ou o responsável pela articulação dos sons na montagem, assume um papel fundamental em um processo de criação, pois este profissional é a referência sonora e musical dos envolvidos em determinado trabalho.



A trilha sonora teatral, ou a sonoridade do espetáculo, é construída por todos os envolvidos na ação cênica, por seus propositores como o criador de trilha e o diretor, em relação com o acontecimento: interação naquele tempo, momento, edifício, plateia, e demais circunstâncias que produzam, alterem e recebam a vibração sonora.

## REFERÊNCIAS

APPIA, Adolphe. *A encenação do drama Wagneriano*. Tradução de José Ronaldo Faleiro. Urdimento – Revista de estudos em artes cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina: Programa de Pós-Graduação em Teatro, volume 1, número 12. Março, 2009.

BAREA, Pedro. *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 2000.

CAMARGO, Roberto Gill. *A sonoplastia no teatro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.

\_\_\_\_\_. *Som e cena*. Sorocaba, SP: TCM-Comunicação, 2001.

CHAVES, Yedda Carvalho. *Meyerhold na contemporaneidade: algumas reflexões e estudos de caso*. Universidade de São Paulo: Revista Sala Preta – número 5, 2005.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DAVINI, Silvia. *Cartografías de la voz em el teatro contemporâneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

EIKMEIER, Martin. “A música na fase atual do trabalho da Companhia do Latão”. In: CASTILHO, Jacyan (org). *Música e musicalidade no espetáculo teatral*. Revista Vox da Cena, Salvador, BA: Ano I nº 1, março de 2009.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Fapesp, 2006.

FISCHER, Stela. *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz: partitura da ação*. São Paulo: Plexus Editora, 2002.

GUBERFAIN, Jane Celeste. *Voz em cena – volume I*. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987.

HOHLFELDT, Antônio. “Molière, para quem gosta mesmo de teatro”. *Jornal do Comércio*. Porto Alegre, 04, 05 e 06 set. 2009. Caderno Viver, n. 15, p. 2, col. 1.

IGLESIAS SIMÓN, Pablo. *El diseñador de sonido: función y esquema de trabajo*. Madrid, España: ADE-Teatro Nº 101, Págs. 199-215, Julio-Agosto, 2004.

KOWZAN, Tadeusz. “Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo”. In: GUINSBURG, J. (org). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOPES, Sara Pereira. *A construção da vocalidade poética*. Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras, Santa Maria, RS: UFSM, (1), jan./ jun.2003.

MALETTA, Ernani. “Polifonia ensina polifonia”. In: CASTILHO, Jacyan (org). *Música e musicalidade no espetáculo teatral*. Revista Vox da Cena, Salvador, BA: Ano I nº 1, março de 2009.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MOTA, Marcus. *Do ópera Studio de C. Stanislavski aos musicais de Brecht: por uma nova historiografia do teatro*. São Paulo: VI Congresso da ABRACE, 2010.

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

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIANA, Giovanni. *A Filosofia da música*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

PIERCE, John R. *Los sonidos de la musica*. Barcelona, España: Prensa Científica S.A., 1985.

RESINO, Carmen. *Teatro con música*. Madrid, España: Editorial Fundamentos, 2008.

ROLIM, Michele. “Mãe é sempre mãe”. *Jornal do Comércio*. Porto Alegre, 01, 02, 03 e 04 de abril de 2010. Caderno Viver, p. 6.

ROSA, Maria Virgília de Figueiredo Pereira do Couto. *A entrevista na pesquisa qualitativa: mecanismos para validação dos resultados*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SARAIVA, Leandro. “Montagem soviética”. In: MASCARELLO, Fernando (org). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. *Walter Smetak, o alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

SCHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SONNENSCHNEIN, David. *Sound design: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. Saline, Michigan, United States of America: McNaughton & Gunn, Inc., 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

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

VILLAR, Fernando Pinheiro. "PerformanceS". In: CARREIRA, André; VILLAR, Fernando Pinheiro; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, Graciela e ROJO, Sara (orgs). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

### **Entrevistas:**

ALMEIDA JR., Adolfo. *Entrevista concedida a Marcos Chaves* – realizada na cafeteria da Usina do Gasômetro - 3º andar, Porto Alegre: 19 jan. 2010.

FARIA, Arthur de. *Entrevista concedida a Marcos Chaves* – realizada na rádio Pop Rock, Porto Alegre: 15 jan. 2010.

FERRARI, Rafael. *Entrevista concedida a Marcos Chaves* – realizada na cafeteria da Casa de Cultura Mário Quintana - andar térreo, Porto Alegre: 26 mar. 2010.

FINKLER, Gustavo. *Entrevista concedida a Marcos Chaves* – realizada através de correspondência eletrônica, Porto Alegre: 05 fev. 2010.

NICOLAIEWSKY, Nico. *Entrevista concedida a Marcos Chaves* – realizada na casa do artista, Porto Alegre: 22 jan. 2010.

OLIVEIRA, Flávio. *Entrevista concedida a Marcos Chaves* – realizada na casa do artista, Estância Velha: 05 abr. 2010.

ROSACOSTA, Álvaro. *Entrevista concedida a Marcos Chaves* – realizada na casa do artista, Porto Alegre: 14 jan. 2010.

SOUZA, Johann Alex de. *Entrevista concedida a Marcos Chaves* – realizada na Palavraria, Porto Alegre: 01 abr. 2010.

### **Sites consultados:**

BACANTE. Prêmio APACEPE de Teatro e Dança, por Juliene Codognotto, 24 fev. 2010. Disponível em: < <http://www.bacante.com.br/especial/premio-apacepe-de-teatro-e-danca>>. Acesso em: 12 jul. 2010.

CIAOOPS. Premiados do II Festival nacional de Teatro de Goiânia, 26 abr. 2010. Disponível em <<http://ciaoops.blogspot.com/2010/04/premiados-do-ii-festival-nacional-de.html>>. Acesso em 12 jul. 2010.

INFO ESCOLA. Prêmio Shell, por Ana Lucia Santana, 26 nov. 2009. Disponível em <<http://www.infoescola.com/artes/premio-shell>>. Acesso em 27 jul. 2010.

MANAUS ONLINE. Premiação do 6º Festival de Teatro da Amazônia consagra e estimula o teatro local, por Viviane Tavares, 13 out. 2009. Disponível em <[http://www.manausonline.com/exibe\\_noticia.asp?ID=3072](http://www.manausonline.com/exibe_noticia.asp?ID=3072)>. Acesso em 12 jul. 2010.

POPTUDE. Confira os vencedores do 7º Prêmio Usiminas Sinparc, 20 mai. 2010. Disponível em <<http://poptude.blogspot.com/2010/05/confira-os-vencedores-do-7-premio.html>>. Acesso em 12 jul. 2010.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA. Portal Oficial do Governo do Estado do Amazonas. Faltam quatro dias para abertura do 6º Festival de Teatro da Amazônia, 28 set. 2009. Disponível em <<http://www.sec.am.gov.br/noticia.php?xcod=6529>>. Acesso em 12 jul. 2010.

SHELL. Prêmio Shell de Teatro. Disponível em <[www.shell.com.br/teatro](http://www.shell.com.br/teatro)>. Acesso em 24 abr. 2010.

## ANEXO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS  
INSTITUTO DE ARTES – IA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

### **A TRILHA SONORA NO TEATRO**

Marcos Machado Chaves

Orientação: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

#### **QUESTIONÁRIO PARA CRIADORES DE TRILHA SONORA TEATRAL**



- 1- Qual sua formação profissional?
- 2- Há quanto tempo você trabalha criando sonoridades para espetáculos de teatro, e o que o levou a iniciar neste processo?
- 3- Você exerce ou já exerceu outras funções no teatro? De que forma essa experiência influencia ou contribui para seu trabalho como criador de trilha sonora?
- 4- Qual o último (ou atual) diretor e obra (e ano) com que trabalhastes?
- 5- Quais as experiências consideras importante em sua trajetória?
- 6- Você trabalha com criação sonora em outra área artística? Qual a relação (ou diferencial) com a criação de trilha sonora no teatro?
- 7- Como você costuma lidar (trabalhar) com os diretores de teatro?
- 8- Você costuma ter contato com os outros criadores de elementos de cena, atores e equipe do espetáculo no processo de criação?
- 9- Quais são as dificuldades que você costuma encontrar no trabalho com trilha sonora?
- 10- No caso de música cênica, como você procede?
- 11- Você trabalha mais com trilha gravada ou acústica?

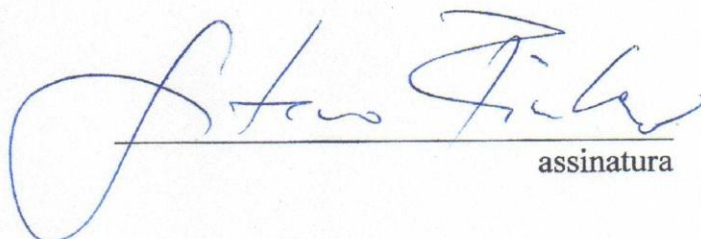
- 12- Qual sua relação com o espaço teatral (espaço de apresentação)? Em que medida o conhecimento sobre o espaço teatral é determinante para o processo de criação?
- 13- Costuma alterar o resultado após visualização em apresentação?
- 14- Sobre sua relação com o espectador, ele é considerado em alguma etapa no seu processo de criação de trilha sonora para o teatro?
- 15- Você observa a reação do espectador após o resultado? Isso influencia na própria trilha ou em suas ideias para trilhas futuras?
- 16- O que é trilha sonora para você? (*ou* O que abarca a trilha sonora?)
- 17- Como você observa os sons involuntários em uma apresentação teatral? (Os sons involuntários e a abertura para o acaso têm alguma relação com a trilha sonora do espetáculo? Em que medida o acaso é previsto?)
- 18- Como você descreveria um processo ideal para criação de trilha sonora no teatro?

ANEXO - Autorização assinada pelo(s) sujeito(s) da pesquisa.

## AUTORIZAÇÃO

Eu, Gustavo Finkler, autorizo a publicação dos dados coletados registrados pelo pesquisador Marcos Machado Chaves durante o desenvolvimento de sua pesquisa agregada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Mestrado, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 11 de maio de 2010.

  
assinatura



ANEXO - Autorização assinada pelo(s) sujeito(s) da pesquisa.

### AUTORIZAÇÃO

Eu, JOHANN ALEXANDER DE SOUZA SCHMITT

autorizo a publicação dos dados coletados registrados pelo pesquisador Marcos Machado Chaves durante o desenvolvimento de sua pesquisa agregada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Mestrado, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 22 de MAIO de 2010.

Johann Alexander Schmitt  
assinatura

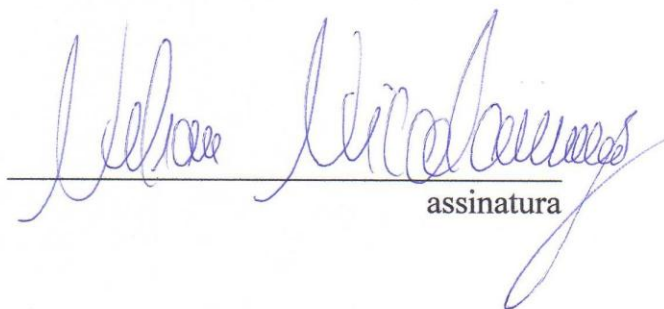
ANEXO - Autorização assinada pelo(s) sujeito(s) da pesquisa.

### AUTORIZAÇÃO

Eu, NELSON NICOLAIEWSKY (NICO)

autorizo a publicação dos dados coletados registrados pelo pesquisador Marcos Machado Chaves durante o desenvolvimento de sua pesquisa agregada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Mestrado, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 23 de MAIO de 2010.

  
assinatura

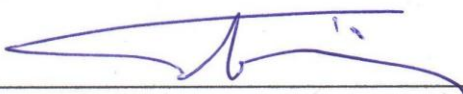
ANEXO - Autorização assinada pelo(s) sujeito(s) da pesquisa.

### AUTORIZAÇÃO

Eu, Gláurio Oliveira

autorizo a publicação dos dados coletados registrados pelo pesquisador Marcos Machado Chaves durante o desenvolvimento de sua pesquisa agregada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Mestrado, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 29 de Junho de 2010.

  
\_\_\_\_\_

assinatura

ANEXO - Autorização assinada pelo(s) sujeito(s) da pesquisa.

### AUTORIZAÇÃO

Eu, ADOLFO SILVA DE ARAÚJO JUNIOR

autorizo a publicação dos dados coletados registrados pelo pesquisador Marcos Machado Chaves durante o desenvolvimento de sua pesquisa agregada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Mestrado, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 22 de SETEMBRO de 2010.

  
assinatura

ANEXO - Autorização assinada pelo(s) sujeito(s) da pesquisa.

### AUTORIZAÇÃO

Eu, Arthur de Faria Silva

autorizo a publicação dos dados coletados registrados pelo pesquisador Marcos Machado Chaves durante o desenvolvimento de sua pesquisa agregada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Mestrado, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 22 de setembro de 2010.



assinatura

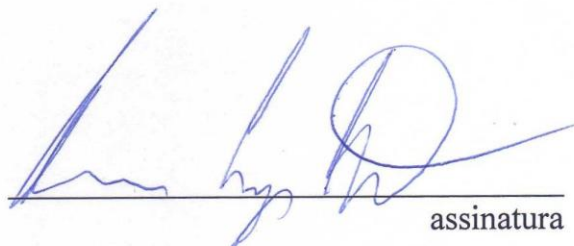
ANEXO - Autorização assinada pelo(s) sujeito(s) da pesquisa.

### AUTORIZAÇÃO

Eu, Alvaro Luiz Rosa Costa

autorizo a publicação dos dados coletados registrados pelo pesquisador Marcos Machado Chaves durante o desenvolvimento de sua pesquisa agregada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Mestrado, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 24 de JANUÁRIO de 2011.

  
\_\_\_\_\_ assinatura



ANEXO - Autorização assinada pelo(s) sujeito(s) da pesquisa.

### AUTORIZAÇÃO

Eu, RAFAEL FERRARI DA FONSECA

autorizo a publicação dos dados coletados registrados pelo pesquisador Marcos Machado Chaves durante o desenvolvimento de sua pesquisa agregada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Mestrado, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 21 de FEVEREIRO de 2011.

Rafael Ferrari

assinatura