

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA**

Luís Antônio Franke

A MÚSICA EM CENA
Estudo da Criação da Trilha Musical e Efeitos Sonoros do Espetáculo: O Sobrado

Porto Alegre, 2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA**

LUÍS ANTÔNIO FRANKE

A MÚSICA EM CENA

Estudo da Criação da Trilha Musical e Efeitos Sonoros do Espetáculo: O Sobrado

Monografia apresentada como requisito para a conclusão do curso de licenciatura em teatro, orientada pelo professor doutor João Pedro de Alcântara Gil.

Porto Alegre, 2009

RESUMO

Descreve o processo de criação da trilha sonora e dos efeitos sonoros da peça teatral “O Sobrado”, extraída do livro “O Continente” que faz parte da trilogia “O Tempo e o Vento” de Érico Veríssimo, realizado em comemoração ao centenário do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, no ano de 2008 com a direção de Inês Alcaraz Marocco

Palavras-chave: Trilha sonora – teatro. Efeitos sonoros – teatro. O Sobrado – peça teatral

ABSTRACT

Describes the soundtrack and sound effects creation process on the play “O Sobrado”, adapted from the book “O Continente”, which is part of the “O Tempo e o Vento” trilogy, by Erico Verissimo, the play was directed by Inês Alcaraz Marocco in the year 2008.

Key-words: Soundtrack – theatre. Sound effects – theatre. O Sobrado - play

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço ao meu mestre maior, José Gabriel da Costa, que é a Luz do meu caminho e a toda a irmandade da UDV. Agradeço ao meu orientador, João Pedro Gil por me fazer acreditar que tudo é muito mais simples do que parece. Aos meus colegas e mentores musicais, Philippe Philipsen, Celso Zanini e Martina Fröhlich sem os quais nada disto existiria. À professora Inês Marocco pelo convite e pela sugestão do tema. À todos os colegas e professores do DAD que me fizeram crescer. Agradeço também à Fernando Rossa Cambará pelo seu inestimável auxílio num momento decisivo. Agradeço à minha esposa Vânia e aos meus filhos Caetano e Luísa por acreditarem em mim e nunca me deixarem desistir e aos quais dedico este trabalho. Nesta mesma linha de pensamento agradeço imensamente à Adriana Sommacal que me faz dar o tamanho certo para cada coisa e a quem também dedico este TCC.

LISTA DE FIGURAS

CERCO	p. 13
FANDANGO	p. 9
INSTRUMENTOS	p. 19
MÚSICA EM CENA I	p. 15
MÚSICA EM CENA II	p. 18
NAU CATARINETA	p. 21
OS SANTOS	p. 20
PARTO	p. 14
XADREZ	p. 8

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	A PEÇA	9
3	PROCESSOS.....	11
4	A CRIAÇÃO DAS CENAS	13
5	O GRUPO DE TEATRO DENTRO DA ACADEMIA	14
6	O NÚCLEO MUSICAL.....	15
7	A MEMÓRIA MUSICAL	16
8	ESCOLHA DE ESTÍLO	18
9	AS LINHAS VOCAIS	19
11	TEORIAS SOBRE MÚSICA E CENA.....	23
12	CONCLUSÃO.....	27
	REFERÊNCIAS.....	29
	ANEXO I - Depoimento de Martina Fröhlich.....	30
	GLOSSÁRIO	34

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é um relato a respeito do processo de criação da trilha musical e efeitos sonoros do espetáculo “O Sobrado”, extraído do livro “O Continente” que faz parte da trilogia “O Tempo e o Vento” de Érico Veríssimo, realizado em comemoração ao centenário do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, no ano de 2008 com a direção de Inês Alcaraz Marocco¹, no qual participei como ator e como co-autor da parte musical e de sonoplastia. Relato aqui esta experiência do meu ponto de vista, e ainda utilizando-me de depoimentos dos outros integrantes do grupo que participaram da criação musical.



2 A PEÇA

No ano de 1895, na cidade fictícia de Santa Fé situada no interior do Rio Grande do Sul, durante a Revolução Federalista lutam de um lado os republicanos, também chamados de “Pica-Paus”, defensores da recém proclamada República e de outro os federalistas, também chamados de “Maragatos”. Na cidade o poder é disputado pelas famílias “Terra Cambará” que são Republicanos e “Amaral” que são Maragatos.

Os maragatos tomaram conta da cidade e o Coronel Licurgo Cambará (intendente municipal) está sitiado com sua família e seus correligionários dentro do Sobrado (casa símbolo do poder, erguida sobre as terras de Pedro Terra, pai de Bibiana Terra, avó de Licurgo). Dentro da casa, além de Licurgo e da velha Bibiana, estão Alice (esposa de Licurgo, grávida de nove meses), Maria Valéria (irmã de Alice que nutre uma paixão secreta por Licurgo desde a infância), Florêncio (pai de Alice e Maria Valéria), os filhos de Licurgo e Alice (Toríbio de 10 anos e Rodrigo de 9 anos), Fandango (velho capataz e braço



direito de Licurgo), Tinoco (correligionário de Licurgo e ferido gravemente durante o cerco ao Sobrado) e alguns peões republicanos.

Num clima de muita tensão, sitiado dentro do Sobrado junto com sua família e seus correligionários, sem água e praticamente sem comida, Licurgo é instigado por sua cunhada Maria Valéria a pedir trégua aos Maragatos para que se possa chamar o médico da cidade a fim de atender Alice que está prestes a dar à luz, e também para cuidar dos ferimentos em Tinoco que está ferido gravemente. Licurgo é irredutível e brada orgulhoso que nunca vai pedir favor a nenhum maragato. A trama vai se desenvolvendo num clima de crescente tensão, onde o medo da morte e as

lembranças estão sempre presentes. A ingenuidade das crianças e a ludicidade de Fandango atenuam por vezes o clima de tensão. Ao final, no exato momento em que Licurgo, vencido pela pressão e pelos insistentes apelos de Maria Valéria, diz que vai pedir a trégua, surgem os brados vindos das ruas em volta do Sobrado anunciando a chegada das forças republicanas e a conseqüente fuga dos maragatos.

3 PROCESSOS

O processo de criação cênica foi longo e desenvolvido ao curso de nove meses, passando por diversas etapas. Para que se possa compreender a introdução da música e efeitos sonoros nele, é necessário detalhá-lo.

Em março de 2008 aconteceram as inscrições para a seleção do elenco. Vinte alunos do Departamento de Arte Dramática participaram do processo de seleção que teve a duração de duas semanas. A seleção tinha como objetivo a integração entre o grupo e a observação da disposição individual para o trabalho. Foram diversos jogos teatrais com improvisações em duplas e coletivas. Parte do grupo era formada por alunos que cursavam o quinto semestre e que já tinham tido a oportunidade de trabalharem juntos em aula e a outra parte era formada por alunos que estavam ingressando no departamento e sem experiência teatral anterior. Após duas semanas de expectativa, todos os que participaram foram selecionados. A proposta da diretora era a de uma seleção natural. Como se tratava de um trabalho que ocorreu paralelo as atividades do DAD, porém dentro da academia, a idéia da professora era a de contar com pessoas que realmente quisessem estar participando deste processo e com toda a disposição para tanto. Estávamos conscientes que trabalharíamos por três horas diárias, sem perspectiva de cachê, sem um texto dramático, sem saber qual seria o processo de criação, sem previsão de data de estréia, sem patrocínio, sem nenhum apoio externo e com a incumbência de resolver e achar a solução para todas estas questões dentro do próprio grupo.

A motivação dos alunos a participarem do projeto foi primeiramente a confiança que tínhamos na diretora em razão do seu histórico, e em segundo lugar pelo tema escolhido e seu autor: "O Sobrado" extraído da obra "O Continente" da trilogia "O tempo e o vento" de Érico Veríssimo. Isto nos bastava. Era por demais instigante, pelo valor histórico e cultural da obra e pelo desafio de criação e montagem inédita no nosso teatro.

A proposta da diretora Inês foi de que trabalhássemos um primeiro período (aproximadamente dois meses) utilizando as técnicas de Jaques Lecoq, com o trabalho de Máscara Neutra que consiste numa máscara de fisionomia simples e simétrica, sem conflitos, que propõe ao ator ampliar todos os seus sentidos, encontrando a essência das ações e das situações. Através do silêncio, ela se relaciona com todo o universo

presente. A Máscara Neutra não é um personagem, é um estado que se apóia na calma e na percepção, fontes de vida para todas as outras Máscaras. Através dela o ator entende o que é um corpo decidido, presente, vivo dentro de um estado de representação, sempre a partir de improvisação, buscando o envolvimento com a sensação do “deixar acontecer”, do “não racionalizar”, do “não pensar”, e principalmente do “não representar”. Um envolvimento diferenciado, na busca de um aprofundamento maior dos atores com o trabalho proposto.

Minha primeira experiência com a Máscara Neutra foi extremamente agradável. Senti-me confortável com o rosto encoberto. Não precisar revelar a face me dava uma sensação de segurança. Trabalhávamos cenas com os seguintes temas, “um dia na cidade grande” ou “subindo uma montanha que treme” por exemplo. A idéia era a de deixar o corpo falar, fluir, acontecer. O tempo exíguo fez com que apenas degustássemos do processo, acredito que com bem mais tempo conseguiríamos colher um resultado de maior consistência.

Tivemos uma pausa no processo em decorrência de um acidente com a diretora e aproveitamos o período para ler a totalidade da obra. Quando retomamos após vinte e poucos dias, a seleção natural começara a acontecer. Saíram cinco pessoas que já estavam envolvidas com outro trabalho proporcionando uma dinâmica diferenciada ao grupo.

Na retomada iniciamos o trabalho com os quatro elementos (terra, água, fogo e ar). Cada um deles possui uma característica específica e a transposição desta estimula o corpo do ator a expressar-se de maneira fora do seu cotidiano, buscando encontrar gestuais condizentes com a energia que cada elemento oferece. O estímulo era proposto por frases como *“Você cava a terra, você é a terra, você não deve representar alguém cavando... você esta na água, você é a água... você esta numa floresta queimando, você é o próprio fogo... você está no vento, você é o vento...”*¹

No desenvolvimento surgiram cenas interessantíssimas, outras nem tanto. Ficou evidenciado que a necessidade de um trabalho corporal prévio é fundamental para a aplicação destas técnicas.

¹ Trecho proferido pela diretora da peça durante os ensaios.

4 A CRIAÇÃO DAS CENAS

Respeitando a ordem cronológica do livro, formamos pequenos grupos que se encarregavam de cada parte da história e a apresentavam ao grande grupo. Por vezes fizemos algumas trocas de atores para experimentar como funcionava. Na mesma cena testávamos vários atores para o mesmo personagem.

Não sabíamos ainda qual seria o espaço cênico, porém pensávamos em aproveitar o máximo



possível nossos corpos como recurso. Os corpos ganharam significado de diversos elementos como escada, parede, cama e outras coisas. O que importava não era a figura que o corpo representava, mas sim a intenção que ele daria a ela.

5 O GRUPO DE TEATRO DENTRO DA ACADEMIA

A intenção buscada pela diretora foi a de criar um grupo uno, coeso, inteiro, com um trabalho de base coletivo, formativo e evolutivo, onde cada um percebe e conhece cada vez mais o outro. O objetivo é o da criação total, do texto dramático, dos elementos cênicos, da elaboração das cenas, da música original, dos efeitos de sonoplastia, enfim, que toda a concepção do espetáculo provesse do resultado do trabalho de base que o grupo produzisse.

Éramos alunos dirigidos por uma professora e executamos um trabalho que, embora fosse paralelo ao currículo, ocorreu dentro da academia. O que nós



vivenciamos foi o desenvolvimento de um trabalho acadêmico, artístico, de criação de dramaturgia, de criação de uma trilha musical própria, de construção de um ator consciente de suas possibilidades de expressão, do reconhecimento e

valorização da nossa cultura, da formação de futuros profissionais da arte teatral com base num processo de criação coletiva e integrada.

6 O NÚCLEO MUSICAL

Desde o início da concepção para a montagem de “O Sobrado”, a diretora Inês Marocco tinha em mente a execução musical feita ao vivo. O núcleo musical foi composto pelos atores Celso Zanini, Philippe Phillipsen, Martina Frohlich e por mim.

Celso tem formação instrumental de violão, Philippe tem domínio do acordeon e também toca violão, eu e Martina temos formação em grupos vocais.

O primeiro passo foi a escolha dos instrumentos que seriam utilizados, necessariamente todos acústicos, e preferencialmente seriam sobre os que tivéssemos algum domínio. Surgiram diversas propostas e dentre elas o violino por sua sonoridade

apurada e sensível, porém descartamos esta utilização pela falta de domínio do instrumento pelos componentes do grupo. Tínhamos então o Violão que poderia ser tocado tanto por Celso, quanto por Philippe



que também tem intimidade com a Gaita (Acordeon). Martina tinha alguma experiência com o Bombo Legüero³. O Metalofone⁽⁴⁾ que tem a mesma escala musical dos instrumentos de teclas, também poderia ser tocado por Philippe. E para as linhas vocais que surgiriam apenas mais à frente, tínhamos a possibilidade em todos os componentes.

7 A MEMÓRIA MUSICAL

As referências dramatúrgicas que utilizamos para melhor elaborarmos nosso processo criativo foram o filme “O Sobrado” dirigido por Walter Jorge Durst em 1956, e a minissérie televisiva “O Tempo e o Vento” da TV Globo de 1985. Na série da TV Globo, a música de Tom Jobim foi extremamente marcante, pois ultrapassou os limites da TV e seu tema “Passarim” se perpetuou na música popular brasileira .

Esta referência musical esteve presente por um bom período nas nossas criações de cena e tivemos que passar por um processo de quebra de referencial para podermos começar a criar uma sonoridade própria, com raízes mais gaúchas e ao mesmo tempo inédita.

No início, após o desapareço da musica de Tom Jobim, começamos a trazer musicas tradicionalistas (Chuleeiro, Boi Barroso, Pezinho, etc.), porém a diretora dizia querer este tipo de som, mas não estas musicas folclóricas, batidas, e ainda considerando que muitas delas foram compostas bem depois da época em que se passa a história. Philipe Philipsen explica o início desta parte do processo:

“Bueno, peguei a Milonga, mais clássica possível e percebi que ela estrutura na base do Lá Menor com uma quebra pro Fá e novamente descida pro Mi, que faz parte da estrutura do Lá Menor. Aí eu e o Celso definimos o tom (Lá Menor) e começamos a brincar em cima dessa base (Lá, Fá, Mi) e improvisar. Isso foi dando certo musicalmente, mas foi difícil acertar o “tom” da música com o “tom” da cena...demorou para acertarmos nesse sentido. Fomos descobrindo a medida, percebendo como improvisar na música enquanto os atores improvisavam a cena.

Aos poucos, com os atores “se acostumando” a ouvir a música que era tocada, e conforme esta música foi sendo estabelecida, e, portanto, repetida, ela foi “entrando” na cabeça dos atores e virando parte das cenas. Durante um ensaio, deixando fluírem os dedos nas teclas do acordeon, toquei algo que a Inês (diretora) disse: Gostei do que tu fizeste agora! E respondi que estava tentando lembrar para não esquecer, e assim fiz até capturar a sequência melódica novamente. Era o surgimento do tema principal, criado exatamente com era feito durante a cena: tentativa, erro, repetição, escolha”.

Durante o desenvolvimento do processo musical surgiram diversos questionamentos quanto a potencialidade de criação estar sendo feita por atores e não por músicos profissionais. Estas dúvidas foram sendo superadas pela criatividade demonstrada através de uma metodologia de investigação, tentativa, erro e acerto.

“Na música tudo começa de forma desorganizada e arrebatadora. Com o tempo a poeira vai baixando e as coisas começam a sentar. As formas aparecem. A música finalmente nasce. Mas ela nunca deixa de crescer, porque sempre estamos amadurecendo alguma idéia.” (Celso Zanini)

8 ESCOLHA DE ESTÍLO

Dentro dos estilos regionais pesquisados encontramos na milonga o que mais se aproximava da história a ser contada.

Segundo Tasso Bangel no livro “O estilo gaúcho na música brasileira”:

“A Milonga descende da habanera/lundu com traços fortes da influência negro/hispânica. A característica marcante da Milonga está no baixo ou bordões do violão, que soam como baixo-obstinado em tonalidade menor. A sincopa larga do baixo e a languidez melódica traduzem a presença do negro nesse gênero de música.

A Milonga é gaúcha pampeana e comum ao Brasil, Argentina e Uruguai.

A Milonga é composta em diversos andamentos. É viva, quando dançada, e lenta e sonhadora, quando executada para ambientação de declamação (payada).”



No prólogo escolhemos este estilo para a contextualização em forma de “causo” feita pelo personagem Fandango no início da peça.

9 AS LINHAS VOCAIS

Quando começaram a surgir os temas instrumentais, e também suas diversas variações que ocorriam junto aos improvisos de criação de cena, tanto eu, quanto Martina começamos a cantarolar outras variações ainda, sobre as melodias criadas.

Nisso pudemos verificar a importância da utilização do recurso vocal como um instrumento tão importante quanto os demais, isto é, enriquecendo a trilha sonora, criando atmosfera, evidenciando sentimentos. Destes experimentos não planejados, surgiram as linhas melódicas do tema da personagem Alice, do enterro da criança e também do desabafo da personagem Bibiana quando moça.

No tema de Alice, o violão pontua de forma a conduzir a um estado de apreensão, até o momento da revelação de que a criança está morta e enterrada no porão. Neste momento entram as vozes em “bocca chiusa”(5) como que precedendo



um desabafo, que na segunda repetição(6) já vem em forma de voz, num Ô,Ô,Ô cantado num tom grave e na terceira volta dividindo as vozes quando uma canta no grave (Celso) e outra no agudo uma oitava acima (eu). Finalizamos com mais três repetições no acorde, invertendo a sequência, porém mantendo

sempre o grave, sem a colocação do agudo e terminando novamente em “bocca chiusa”. Quando a voz cessa, o violão toca acordes completamente dissonantes e em desafinação proposital a fim de remeter ao delírio de Alice e seu estado completamente perturbado pela morte da criança. Conforme o depoimento de Martina para este trabalho, ela relata que: “...nesta cena , o bumbo leguero faz uma marcação constante, que traz peso e remete a batida de um coração (no caso, o de Licurgo) que tem o fardo de enterrar a própria filha recém-nascida, ao mesmo tempo em que a utilização do metalofone (no único momento em que é utilizado na peça) traz uma sonoridade de

delicadeza e fragilidade infantil. Em um improviso, cantei a melodia que o Philippe executava no metalofone, fora de cena. A idéia permaneceu e eu desenvolvi o canto a partir do eco do corredor do Memorial (Memorial do Rio Grande do Sul, onde a peça foi apresentada). A interpretação é de forma visceral, um grito que surge das entranhas uterinas e se perde num espaço frio e vazio. É Alice que perde sua criança, é seu desespero, é o desespero das mães do mundo e ao mesmo tempo, é o coração enrijecido de Licurgo que grita por dentro e silencia por fora.”

No enterro da criança, enquanto Licurgo cava a sepultura no porão, ouvimos além da tristeza implícita nos acordes do violão e das retumbâncias cadenciadas do bombo leguero, um canto de lamento profundo, vindo de longe (entoado por Martina que interpreta a própria Alice) e acompanhado pelas mesmas notas do Metalofone. Quanto mais Licurgo cava, mais próximo e mais alto torna-se o canto. É quase um choro (do verbo chorar) cantado, é um verdadeiro lamento, é a filha morta em meio a toda crueldade da guerra e com o peso do orgulho ferido daquele marido que não pediu trégua aos maragatos nem para salvar a própria filha.

Já no desabafo de Bibiana, o violão vai num crescendo que acompanha planos e articulações dela para o futuro com relação à conquista do Sobrado. Quando ela começa a concluir seu pensamento, entram as vozes (eu e Philipe), primeiramente em uníssono e na terceira volta do acorde dividindo-se comigo mantendo e grave e Philipe cantando uma oitava acima, causando um efeito que auxilia a deixar no ar, em suspense, as intenções de Bibiana como na seguinte frase: “vou conquistar o Sobrado, vou retomar as terras de meu pai!” (Bibiana)

Para a cena dos “santos” na igreja, no início do espetáculo, optamos por uma linha de canto gregoriano que fazia alusão em sua letra ao apego pela terra pátria. Cantado à capela,



utilizamos cinco vozes femininas e uma masculina que cantava fora de cena (eu), dando o tom grave que remete a esse estilo musical. A letra retirada dos versos iniciais

de O Continente foi sugerida por Martina que também criou a melodia. “Generatio preterit, et generatio advenit, terra autem in eternum stat”, tradução: Geração vai, geração vem, mas a terra sempre permanece.

Nossos instrumentistas são atores da peça, quando não estão tocando, estão atuando. Raríssimos são os momentos em que os dois, Celso e Philippe estão



fora da cena e da música. Construimos as cenas e as trilhas numa sequência que possibilitasse que ora um, ora outro, estivesse presente na música, e muitas vezes os dois ao mesmo tempo. Porém, o inverso também ocorreria. Pois seria

muito difícil passarmos a peça inteira sem que houvesse algum momento em que todos os músicos necessitassem estar em cena ao mesmo tempo. Sabíamos que isto significaria não ter música instrumental neste momento, mas também precisávamos saber como funcionaria. Um dos poucos momentos em que isto ocorre momento se dá durante a cena da Nau Catarineta, em que os homens (peões e Fandango) juntam-se ao redor do fogo e jogam cartas, vangloriam-se dos seus feitos guerreiros, desabafam suas vontades, discutem, cobiçam e aquietam-se diante da declamação de uma trova. Tudo isto com a intenção de quebrar o clima pesado de morte que ronda a casa dentro e fora dela. A música nesta cena se transformaria em um elemento poluente, desnecessário, competindo com as falas, uma vez que a trova, por si só constitui-se de sons e ritmos quase melódicos. Ao final da cena é entoado um cântico ao fundo, dizendo as mesmas frases e ressaltando a musicalidade da trova.

10 O VENTO E A SONOPLASTIA

De que maneira poderíamos contar uma história em que o vento está sempre presente, tanto pelo frio do inverno, quanto pelo significado de sua presença que traça um paralelo com a gelidez da morte, ou ainda pela compreensão dos mais velhos ao dizerem “parece que o vento maneia o tempo” (Bibiana). Tentamos utilizar nossas vozes, mas soava falso. Era quase como um “búúú” para assustar uma criança. Pensamos em usar gravações com o som do vento, mas não queríamos utilizar nenhum recurso tecnológico, que não fosse acústico. Foi então que Martina trouxe mangueiras sanfonadas, estas que são usadas para conduzir fios de eletricidade na construção civil e que cortadas em pedaços de pouco menos de um metro, ao segurá-la em uma das extremidades e fazendo-a girar, emitiam um som muito interessante, quase assustador. Ao variarmos as velocidades do giro, e colocando várias mangueiras girando ao mesmo tempo tínhamos o som que mais se aproximou daquilo que imaginamos e até em alguns momentos superando o que esperávamos. Utilizamos o recurso do vento ao longo de todo o espetáculo. Ele dava o tom dramático, prenunciava a tensão, a escuridão, era a própria presença da morte.

Para as cenas em que tínhamos a presença do personagem Tinoco foram usadas garrafas vazias nas quais se usava o recurso de assoprar o seu interior, provocando um som que remetia a uma sensação de suspense. Eram sopros intercalados, ora mais longos, ora mais curtos. Pedacos de papel amassado sendo esfregado na parede também provocavam uma sensação de mal estar em quem assistia a cena. Quanto ao sino da igreja, acabamos por resolver pela simplicidade. Depois de pesquisarmos a possibilidade de ter um sino real e de constatar que para o som ser verdadeiro, necessitaríamos de um sino imenso, o que era completamente inviável (e que seria lindo apenas cenograficamente), optamos então em utilizar dois pratos de bateria, suspensos com cordinhas pelas mãos, que ao se chocarem provocavam um som que imitava as badaladas de um sino.

11 TEORIAS SOBRE MÚSICA E CENA

“Os aspectos musicais de um espetáculo teatral, especificamente em suas noções de ritmo e de dinâmica, são ainda hoje considerados como elementos ornamentais ou complementares da composição, relegados a segundo plano, como constituintes da poética do espetáculo. Entretanto, estes aspectos são ferramentas de produção de sentido, que permeiam, muitas vezes de forma intuitiva, o processo de composição da cena.” (CASTILHO, 2008, p. 20)

Refletindo acerca da música na cena teatral fica evidente a estreita ligação entre estas duas modalidades de arte. Jacyan Castilho (2008) em seu artigo “A musicalidade da cena”, enfatiza a importância do ritmo como produtor de sentido, “criador de poiesis, articulador de movimento” tanto na música quanto no teatro. Sendo assim, nos adverte da importância de considerá-lo como um fator estruturante do fenômeno cênico.

Mário de Andrade, falando a respeito da história da música diz “(...) os elementos formais da música, o som e o ritmo, são tão velhos quanto o homem. Este os possui em si mesmo, porque os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo. E a voz produz o som.” (ANDRADE, 1944, p.68).

E do que é feito o teatro se não de voz, ritmo, corpos que se movem na intenção de comunicar-se?

Diz ainda Jacyan Castilho “Talvez por estar tão intrinsecamente ligada à percepção sensório-emotiva, a questão da musicalidade no espetáculo cênico – sua definição, análise, procedimentos para criá-la – tenha ficado, ao longo da história no teatro ocidental, relegada a segundo plano. O fato é que não há muita literatura crítica a respeito (...)” (CASTILHO, 2008, pg.21)

A autora também nos mostra que os elementos que compõe a música: melodia, que é a combinação de sons consecutivos ou sucessivos; a harmonia, que é a combinação de sons simultâneos para produzir acordes e a utilização sucessiva de progressões de acordes; e o ritmo, que se refere à ordenação de sons no tempo, são conceitos que também se aplicam ao teatro.

Segundo Romes Pinheiro (2008) no seu Trabalho de Conclusão de Curso – A presença da música no ensino de teatro – a música tem uma característica

sensibilizadora, tem pulso, tem ritmo, auxiliando o andamento da cena teatral, especialmente as que contenham “um elevado número de ações coordenadas”. (CASTILHO, 2008, p.17)

Na criação de uma trilha sonora, seja para um filme ou para o teatro, o movimento da música criada e as imagens que esta música acompanha, devem estar intimamente relacionados, e o resultado estético é tanto melhor quanto maior a sincronização entre música e imagem. O acompanhamento musical deve refletir da melhor forma possível o clima emocional do filme ou cena, nos diz F. Rawlings (1982, p.37). O autor diz que a atmosfera de um filme ou cena é criada a partir dos acordes de abertura da trilha sonora, e a escolha dos instrumentos utilizados tem grande importância na criação desta atmosfera.

“A atmosfera é, assim, criada desde o princípio e a assistência fica desde logo preparada para a ação subsequente, que se desenrola dentro do teatro”. (RAWLINGS, 1982, p. 39)

Rawlings (1982) enfatiza que o tema musical reforça a associação entre a música e a pessoa, entre o tempo e o lugar. Uma vez estabelecida esta associação, uma melodia recorrente pode ser utilizada para evocar automaticamente climas emocionais que vão desde a nostalgia até a ironia. Ressalta que o êxito em criar um acompanhamento musical depende do gosto pessoal do compositor e aconselha que a simplicidade seja o guia.

O compositor baiano Luciano Salvador Bahia num relato de sua experiência como compositor para teatro e dança reconhece como fundamental para este tipo de trabalho, um profundo envolvimento.

“Ou a cena te toca pessoalmente, te emociona de alguma forma, ou é melhor que você, amigo músico, fique longe dela (...) ou o músico se sente integrado em um processo maior onde a música é uma das parcelas, ou terá sempre uma sensação de “estranho no ninho” durante o processo de montagem, seja de uma peça ou de uma coreografia.” (CASTILHO, 2008, pg.42)

O compositor diz ainda que a música ao vivo no teatro valoriza o espetáculo desde que os atores estejam aptos a executá-la.

“Sem dúvida, as intervenções vindas da cena, da coxia, feitas pelo próprio elenco, quando conseguem atingir a sonoridade esperada por todos é muito mais charmosa. Faz o teatro se distanciar orgulhosamente do cinema, essa arte tecnológica por natureza, e nos damos conta de que tudo está ali, na nossa frente (ou as vezes um pouco escondidinho), e a característica “aqui-e-agora” do teatro ganha um brilho especial.” CASTILHO, 2008, p.49)

Para a criação musical de “O Sobrado” foi necessário que nos remetêssemos a música característica gaúcha, de origem latina, mas não tradicionalista, nem folclórica. Buscaríamos uma música inspirada nestas raízes, mas com características próprias. O estilo de música gaúcha teve influencia dos portugueses com sua cultura européia/árabe, dos missionários e bandeirantes, dos espanhóis fixados na Argentina, Uruguai e Paraguai, e dos negros e índios Charruas, Minuanos e Guaranis.

“Essa foi uma condição sui generis para a história da nossa música (brasileira), pois deu ao Rio Grande do Sul a condição de tornar diferenciada a sua música dentro do território brasileiro.” (BANGEL, 1989, p.15)

“No cruzamento das diversas raças que viriam a formar o estilo gaúcho, a canções de ninar e as cantigas infantis tiveram certamente uma destacada influência, uma vez que a mãe transmitiu ao filho a sua origem musical, e este aprendeu do pai ou ouviu na infância outras canções.” (BANGEL, 1989, p.16)

Os principais instrumentos utilizados na música gaúcha são: a gaita (acordeon), o violão e o bombo legüero. A melodia no estilo gaúcho é simples e intuitiva “construída por graus conjuntos, intervalos harmônicos, usando com frequência a escala descendente”. (BANGEL, 1989, pg. 29)

“O violão é o centro de cor do som no estilo gaúcho. A gaita canta e floreia. O bombo marca, divide e subdivide o compasso com seu som grave e seco (...) o assovio e o tilintar de esporas personalizam o timbre gaúcho.” (BANGEL, 1989, p. 31)

Tasso Bangel destaca como principais formas musicais gaúchas: as toadas, as trovas, as rancheiras, os xotes, as polcas, as valsas, as milongas, os bugios, as vaneras, os rasqueados e as chimarritas.

Além da inspiração musical gaúcha, na cena dos “santos” utilizou-se o canto Gregoriano. Segundo Mário de Andrade “O Gregoriano se utiliza de um canto declamatório, fundado em acentos de intenção intelectual ou expressiva. Identificável, pois, ao movimento das frases faladas”. (ANDRADE, 1944, p. 38)

O autor relata que as primeiras manifestações da “música dramática” no cristianismo era em Gregoriano. E que com estas melodias buscavam uma música mais sutil e deixa “gradativamente de ser sensação para se tornar sentimental” (p. 34).

“(...) enquanto os povos antigos conceberam o som como elemento sensitivo, o cristianismo o empregou como elemento pelo qual a alma comovida se expressa em belas formas sonoras” (ANDRADE, 1944. p. 35).

Jacyan Castilho, no artigo já citado da revista Repertório, se pergunta: “porque um espetáculo “soa”, “ressoa”, provoca ressonâncias (afetivas) e outro simplesmente... não?” E conclui afirmando que cada espetáculo tem uma “musicalidade”. “Melodia, harmonia e ritmo, inseparavelmente interligados, definem, portanto, “como” os sons são arranjados, de forma a compor um conjunto, um agrupamento. Este “como” faz toda a diferença. (...) A estruturação da obra musical depende, então, da habilidade do compositor em “jogar” com as propriedades do som, do ruído e do silêncio”. (CASTILHO, 2008, p. 22-23)

12 CONCLUSÃO

No processo de criação de trilha musical e efeitos sonoros do espetáculo “O Sobrado”, observa-se a importância do grupo de compositores estarem completamente imersos na construção do espetáculo em si, uma vez que eram atores do mesmo. Tal imersão foi fundamental para a criação da atmosfera e a sincronização entre a música e as cenas, conforme indica Rawlings: o que auxilia no aprimoramento estético do espetáculo e afeta o espectador, evocando nele sensações e sentimentos, ora criando tensão, ora suavizando a tensão, imprimindo força ao ritmo do espetáculo, conduzindo ao passado (memórias de Maria Valéria, de Bibiana e de Alice), à situação (o vento) e à ação.

Diferentemente do que geralmente ocorre, não eram compositores chamados para criar uma trilha para um espetáculo, eram sim, intrinsecamente parte dele. A relação entre música e cena se deu sempre numa via de duas mãos, aonde as cenas conduziam a criação musical e onde o contrário também aconteceu por diversas vezes. A música, mesmo que de maneira inconsciente, penetrava nos atores e estes foram criando suas ações conduzidos por ela.

A decisão da diretora Inês Marocco quanto à música do espetáculo ser ao vivo, sendo executada pelo elenco em cena ou fora dela, favoreceu a presença e o brilho do teatro conforme nos fala Luciano Bahia, além de contribuir para a estética da peça.

A gaita, o violão, o bombo legüero, instrumentos típicos da música gaúcha, foram naturalmente utilizados para reforçar a época e o espaço onde a história se desenrola. O Metalofone foi acrescentado por ter uma sonoridade que remete à delicadeza e a infância. A Milonga foi a forma que, por sua plasticidade, mais se adequava as variações cênicas. Como nos diz Tasso Bangel: a Milonga, composta por vários andamentos, é viva e se adapta para ser executada como ambientação.

Para a cena dos “santos”, a utilização da voz à capela com o canto Gregoriano trouxe, logo nas primeiras cenas, a presença de sentimentos fortes, despertados pela guerra, o medo, a busca de proteção na espiritualidade e a falta de controle sobre o nosso destino.

Durante o processo de criação, também nós, necessitamos conviver e superar alguns impasses com relação as dúvidas sobre a própria capacidade criativa. A super segurança de uns, versus a incerteza de outros. Eu estive entre “os outros” em muitos momentos, mas à medida que a confiança da diretora alicerçava a liberdade criativa de meus colegas e o resultado começava a aparecer, também me permiti deixar fluir a criação, e à isso e a eles (Inês, Celso, Philipe e Martina) sou imensamente grato.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Pequena história da música. São Paulo : Martins, 1944.
- BANGEL, Tasso. **O estilo gaúcho na música brasileira**. Porto Alegre: movimento, 1989.
- CASTILHO, Jacyan. A musicalidade da Cena. Revista **Repertório Teatro e Dança**. Salvador: UFBA, ano II, nº 11, 2008.
- FREIRE, Sérgio. Uma arte sonora absoluta que não se chama música segundo Kurt Weil (1925). **Revista em Pauta**. vol.15, nº 24.
- PINHEIRO, Romes. **A presença da Música no Ensino de Teatro**. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Trabalho de conclusão de curso.
- RAWLINGS, F. **Como escolher música para filmes**. Lisboa: Prelo. [1982].
- RÜDGER, Alexandre Cintra Leite; LIMA, Sônia Regina Albano de. Ensino musical para o desenvolvimento da expressividade e coordenação corporal de atores. **Revista Música Hodie**. vol.7 nº 02, 2007.
- VERÍSSIMO, Érico. **O continente 1**. 44.ed. Porto Alegre: Globo, 2001. 2 v.
- VERÍSSIMO, Érico. **O continente 2**. 35.ed. Porto Alegre: Globo, 2001. 2 v.

ANEXO I - Depoimento de Martina Fröhlich

O processo musical de O Sobrado aconteceu na medida em que o espetáculo foi se configurando esteticamente e as necessidades para criar as ambiências das cena começaram a surgir. Os recursos usados em cena foram escolhidos a partir tanto do que os atores poderiam executar, quanto pela sonoridade que os instrumentos representam, imaginariamente e culturalmente.

Base sonora do espetáculo: VENTO

TUBOS PARA ELETRICIDADE (“CANOS DO VENTO”)

O Philippe surgiu um dia com um material que já vi muitas vezes ser utilizado em diversas performances teatrais, especialmente de rua, que são tubos (mangueiras sanfonadas flexíveis) para fiação elétrica. Ao soprá-los ou girá-los, eles produzem um som peculiar, geralmente utilizados como sonoplastia em peças humorísticas, como observei. O som se dá por meio do ar que passa no cano e produz sons médios a agudos, assim como grandes ventanias que “uivam”. Pensamos que seria uma boa alternativa para a execução ao vivo do vento, já que buscávamos instrumentos de ar (flautas, ou outros criados por nós) para representar o vento que se agita. O vento é a figura que permeia a trilogia de Érico, a verdadeira “trilha” da obra.

Os tubos foram uma solução barata e relativamente prática. No Sobrado, eles tomaram outra dimensão de que seu uso habitual. Adquirimos uma grande quantidade de canos para dar a idéia de um “vendaval” em cena. De um som sonoplástico, passou-se a obter um ambiente sonoro.

Descobri que a largura dos tubos não influenciava em sua afinação, mas sim somente seu comprimento. Cortei-os então em diversos tamanhos, para obter variações na ventania. Outra coisa que constatei foi que cada canos possui cerca de três ou quatro notas diferentes, dependendo da velocidade que se giravam eles.

A execução do vento se deu por meio dos atores girarem os tubos nas coxias. Isso exigiu para os atores atenção no uso do espaço, já que os canos poderiam bater nas paredes, ou em algum outro colega que estivesse passando (como muitas vezes aconteceu). Esse foi o maior inconveniente do uso deles.

A quantidade de canos usados em cena e a velocidade em que eram girados deram dinâmica ao vento em volume e altura, respectivamente. Exemplos são os momentos em que entravam o coro de mulheres fazendo uma transição de cena, então utilizávamos o máximo possível de canos (de acordo com os atores disponíveis para execução) e muito intensamente, provocando um som intenso e agudo, como uma ventania muito veloz. Em outra cena, a de Fandango e dona Bibiana, utilizei um só cano, girado de uma forma em que o som ficava com uma dinâmica mais repetitiva e artificial, simbolizando um vento que “estava louco” assim como as “caduquices” da velha.

FLAUTAS e FOLHA DE PAPEL EM SUPERFÍCIE ÁSPERA:

Foram utilizadas duas flautas, com variação máxima em dois tons, que entraram na cena em que pesa ainda mais o clima na casa dos Terra-Cambará, que é a cena do velório, e que permanecem aumentando em força, na cena da discussão entre Licurgo e Maria Valéria, para finalmente chegarem em seu ápice de agitação, como se fossem provocadas pela própria situação da cena do tiroteio. Na cena da discussão, também acabou entrando outro elemento trazido pelo Philippe que eu também havia utilizado em uma cena, que é o esfregar uma folha de papel ofício em uma parede da coxia. Esse recurso trazia um efeito de vento batendo em árvores, e o utilizei somente nessa cena para trazer ainda mais à tona o atrito dos protagonistas da peça.

BUMBO LEGÜERO

O tambor legüero, ou o seu outro nome argentino, tambor criollo, pelo que sei é uma herança espanhola que se adaptou à cultura gaúcha. Por ser um dos poucos elementos percussivos do folclore gaúcho e pela sua forte, grave e bela sonoridade, trouxe-o para a encenação. A sua utilização, em maior parte, deu-se por criação de quem o executava, com toques simples que geralmente apareciam, em menor intensidade, nas cenas tristes e pesadas e em maior intensidade nas cenas de ação, como as de tiroteio e no final. Foi pela sua sonoridade e impacto que ele se aliou à cena, e não por uma execução virtuosa e nem pelo seu uso cotidiano na música gauchesca, com exceção da cena de Liroca no campanário, onde introduzi um toque de chacarera argentina, que acelerava à medida em que a ação progredia em tensão.

CANTOS EM GRUPO

Sendo cantora de um grupo vocal, bolei algumas melodias simples para o espetáculo, para serem cantadas “à capela”. Por esse motivo, me propuseram também que eu auxiliasse coordenando a execução dessas canções, atuando como uma espécie de “regente”. Fiquei um pouco atordoada com a tarefa, pois não sabia bem como conduzir o trabalho e me pesava a tal responsabilidade. Ficava acanhada em dizer que um colega estava desafinando, mas com o tempo fui ganhando prática e licença para isso, e cada vez mais incentivando os colegas a “soltarem suas vozes”.

CANTO DOS SANTOS:

Para essa cena, necessitávamos de algo que ressaltasse a forte presença imagética dos santos e o ambiente da igreja que se formou. Pensei então em bolar um cântico que lembrasse músicas sacras antigas, canto gregoriano, dentro do que a minha ignorância e o meu imaginário permitiam. Pesquisei alguma coisa, mas não me satisfiz. Pensei então na possibilidade de usar um texto relacionado com o livro, que fosse representativo, como se aqueles santos subliminarmente entoassem uma mensagem para todos que presenciavam o ritual da representação de O Sobrado. Foi então que peguei justamente o verso bíblico que abre o “Tempo e O Vento” (nada mais emblemático) e pedi para um parente meu, grande conhecedor da bíblia, para que traduzisse para o latim. Criei uma melodia que me remetia a um estado quase meditativo, mas ao mesmo tempo nostálgico, um clima ao mesmo tempo leve e pesado, um clima de igreja. Criei algo simples, que pudesse ser executado tranquilamente pelos atores, e que pudesse ser repetido, como um cântico meditativo, uma oração. Aconteciam variações tonais (segunda voz) no momento em que os santos “viravam guerreiros entocaiados”, para trazer uma mudança climática, e na saída deles de cena, fazendo um desfecho a três vozes, simples, mas bastante eficiente e bonito.

CANTO DAS TRÊS MENINAS:

Na cena da Nau Catarineta, os peões da casa estão em um clima de distração para contornar o cansaço e a fome que os assolam. Por fim, o personagem Fandango recita antigos versos portugueses que trazem à tona lembranças nostálgicas e lugares distantes aos quais aqueles homens se “transportam”. O último verso traz o seguinte texto:

Uma sentada a coser

A outra na roca a fiar

A mais formosa de todas

Está no meio a chorar

Tentamos em algumas improvisações materializarmos essa imagem pela presença das mulheres, mas não ficamos satisfeitos. Então eu inventei uma melodia simples, que lembra uma cantiga de roda ou um canto infantil antigo. Quatro atrizes o executavam na coxia, e no caso do Memorial do RS, no corredor, aumentávamos a intensidade ao repetir o canto, aumentando o eco da canção e presentificando cada vez mais àqueles rudes homens um lugar onde pudessem ter algum conforto para os seus corpos cansados.

GLOSSÁRIO

1-**Inês Alcaraz Marocco** - professora titular do Departamento de Arte Dramática (DAD-UFRGS).

2- **Jacques Lecoq**- é um dos mais importantes pedagogos de teatro do século XX. A sua praxis e o seu “olhar” tem como epicentro a arte do movimento. A sua escola Internacional que fundou em Paris (1956) é mundialmente conhecida. A visão e metodologia que desenvolveu difundiu-se pelo resto do mundo (escolas em Bruxelas, Londres, Madrid, Genova, entre outras).

3-**Bombo Leguero**- é um instrumento de percussão do tipo membranofone, originário da Argentina. Seu nome, legüero, vem do fato de que este instrumento pode ser ouvido até duas léguas de distância (ou aproximadamente 5 quilômetros). É produzido a partir de um tronco de árvore oco (geralmente corticeira), revestido com pele curtida de animais, como cabras, vacas ou ovelhas. Derivado do velho tambor militar europeu, possui um arranjo de anéis de couro nas extremidades para a fixação da pele esticada. Faz parte da música folclórica da Argentina (zamba, chacarera, etc.) e foi popularizado por músicos como Los Fronterizos, Carlos Rivero, Soledad Pastorutti e Mercedes Sosa. (fonte: Wikipédia)

4-**Metalofone** - O metalofone propriamente dito é um instrumento com lâminas feitas de metal, dispostas como as teclas de um piano, com ou sem ressoadores, e com um abafador de pedal. As baquetas em geral apresentam cabeças duras em madeira, borracha ou metal, conforme o efeito desejado. A sua extensão geralmente é de três oitavas, de F_{á1} a F_{á4}. (fonte: Wikipédia)

5-**Bocca chiusa** - é um termo em italiano, que significa cantar com a boca fechada. Caracteriza-se por cantar com a boca fechada transferindo a ressonância para a região nasal.

6-**Repetição** - na música, significa retornar ao compasso inicial.