

## **A DIVERSIDADE EM UMA ESCRITA DESCOLONIZADORA DE PARTITURA PARA A CENA COM BASE NO CONCEITO BRASILEIRO DA MACRO-HARMONIA**

Marcello Amalfi<sup>1</sup>

**Resumo:** Congregar toda a diversidade de narrativas dos elementos que constituem uma encenação dentro de um mesmo grau de relevância em um plano gráfico unificador o suficiente para que elas possam ser registradas, analisadas e reencenadas é de fato um grande desafio. Nesta jornada pioneira alguns aprendizados foram fundamentais. A descoberta da possibilidade para transdução do sistema de harmonia funcional foi providencial, porque trouxe para a abordagem da encenação todo um sistema de registro e análise eficiente, objetivo e concreto, ao qual foi possível agregar elementos não contemplados na partitura musical tradicional, os elementos não acústicos. Já a ideia de uma elasticidade da performance e a adoção do tempo como eixo horizontal foram essenciais para que a partitura conseguisse expressar simultaneamente a evolução das narrativas de elementos com naturezas diversas, como a narrativa da música, da luz, do figurino, da expressão corporal, do texto falado e interpretado, entre outras. No texto são apresentados novos conceitos como marco cênico, cenário sonoro, foco sonoro, pleonasma sonoro, e macro-harmonia. Por fim, a partitura da cena aqui proposta deve ser vista como uma ferramenta que foi testada em dezenas de montagens teatrais durante décadas, passando por constantes análises e aprimoramentos, sempre motivados por questões surgidas nos palcos. Ela se apresenta como uma proposta, uma possibilidade, um início de debate, e não um encerramento da questão.

**Palavras-chave:** Macro-harmonia; Sonoplastia; Partitura; Diversidade; Decolonialidade.

---

<sup>1</sup> Pós-doutorado na Universidade de São Paulo intitulado *Macro-harmonia: uma proposta de formação para compositores de música das artes da cena*; Pós-Doutorado na Universidade de Brasília intitulado *Música das Artes da cena: reflexões e caminhos para sua criação*. Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo / Universidade Paris VIII (doutorado sanduíche), com a tese *A escuta do inaudível*; Mestrado em Artes na Universidade de São Paulo intitulado *A Macro-harmonia da Música do Teatro*. Em 2022 concorreu ao prêmio Grammy (arranjos vocais na categoria Melhor álbum do ano) e teve uma trilha sonora exibida no Festival Internacional de Cinema de Cannes com um filme em realidade virtual. Em 2023 foi premiado pela APCA (Ass. Paulista de Críticos de Artes) com o filme *Paixões Recorrentes*, dirigido pela cineasta Ana Carolina. É idealizador e Diretor do Coral da América Latina, do Memorial da América Latina desde 2023. O Curso que coordena foi reconhecido como o Melhor Curso Superior de Produção Fonográfica de 2023 (Guia da Faculdade do Estadão). Professor Substituto na Universidade de Brasília (2022-2022). Professor MS3 na Universidade de São Paulo (2021-2022), onde atua como orientador de Pós-Graduação desde 2023. Atua no Centro Universitário Belas Artes desde 2021, sendo Coordenador do Curso de Tecnologia em Produção Fonográfica, bem como membro do CONSU Conselho Universitário. Currículo completo plataforma lattes: <http://lattes.cnpq.br/4127717243845193> Contato: [maestroamalfi@gmail.com](mailto:maestroamalfi@gmail.com)

## DIVERSITY IN A DECOLONIZING WRITING OF MUSICAL SHEET FOR THE SCENE BASED ON THE BRAZILIAN CONCEPT MACRO-HARMONY

**Abstract:** Bringing together all the diversity of the narratives from the elements that constitute a performance, within the same degree of relevance, in a graphic plan that is unifying enough to record, analyze, and re-enact them is indeed a great challenge. In this pioneering journey, some fundamental lessons have been learned. The discovery of the possibility for transducing functional harmony system was providential, because it brought to the staging approach a whole system of efficient, objective and concrete recording and analysis, to which it was possible to add elements not contemplated in the traditional musical score, the non-acoustic elements. The idea of the elasticity of the performance and the adoption of time as a horizontal axis were essential for the score to be able to simultaneously express the evolution of the narratives from elements of different nature, such as the narrative of music, light, costume, body expression, spoken and interpreted text, among others. The text introduces new concepts such as scenic landmark, soundscape, sound focus, sound pleonasm, and macroharmony. Finally, the score proposed here should be seen as a tool that has been tested in dozens of theatrical productions over decades, undergoing constant analysis and improvement, always motivated by issues from the stage work. It is presented as a proposal, a possibility, the beginning of a debate, not the end of the matter.

**Keywords:** Macro-harmony; Sound design; Sheet music; Diversity; Decoloniality.

## Introdução

Prezadas leitoras e leitores, saudações musicais! Compartilho neste texto alguns dos pensamentos que estruturaram algo que vem sendo colocado em prática e aprimorado há anos, uma escrita descolonizadora de partitura para a cena com base no conceito brasileiro da macro-harmonia. Não almejo disciplinar regras, estabelecer padrões, apontar novos paradigmas. Longe disso, este é um relato pessoal, um depoimento sincero sobre algumas das descobertas e aprendizados proporcionados pelas experiências de criação coletivas das quais tive a honra participar, onde conheci pessoas do Brasil inteiro que, logo descobri, seriam meus professores, verdadeiros mestres nas mais diferentes áreas de atuação, do cenário à luz, do figurino ao texto, do corpo e da dança, da pena, e tantos outros que tiveram a generosidade de presentear-me com a sabedoria preciosa que utilizo para tecer a teia de conhecimentos que me sustenta neste ofício ao mesmo tempo tão apaixonante quanto desafiador.

Um aspecto fundamental dessa jornada é que o saber conquistado sempre esteve atrelado a um processo descolonizador, mesmo antes de eu sequer ouvir falar neste termo, porque apesar do ensino formal da música no país estar subordinado teoricamente a sistemas e conceitos desenvolvidos originalmente na Europa, a minha prática como criativo dos sons e toda a pesquisa e aprendizado que dela emanam tem ocorrido principalmente em palcos, picadeiros e telas brasileiras, ao lado de artistas brasileiros e, mais importante, para atender demandas próprias de um fazer artístico identitário e nacional no qual estou inserido há mais de trinta anos.

Vale ressaltar, também, que o caráter pessoal adotado na escrita se deve ao fato de que o início desta jornada, período que corresponde a maior parte das montagens teatrais mencionadas, foi quase que exclusivamente calcado em experiências práticas por mim vividas, e colocá-las em outra perspectiva ou fazer uma escrita em terceira pessoa eliminaria a perspectiva que foi fundamental para o processo iniciado quando eu era ainda um pré-adolescente. Analogamente, inserir citações de autores e textos com os quais eu iria ter contato apenas em um momento posterior com o intuito de qualificar o texto de alguma maneira, não seria apenas artificial, mas de uma má fé acadêmica que eu jamais aceitaria.

O fato é que, hoje, cerca de trinta anos desde as primeiras incursões e elocubrações que culminariam com o desenvolvimento do sistema macro-harmônico, desvelar a história do processo que originou uma proposta de partitura para a cena com base nas práticas teatrais brasileiras apresenta-se como um caminho natural de todo este processo. O texto pretende colaborar com a discussão a respeito do tema partitura para a cena, ao abordar a criação de uma ferramenta (não a única possível, obviamente) em plena utilização, que se prova a cada empreitada não apenas funcional, mas extremamente conectada com a atualidade. Uma ferramenta que já colaborou com a criação de sonoridades em dezenas de espetáculos nos quais tive a honra de participar, e que vem aos poucos sendo utilizada também por admirados colegas de ofício nesta atividade a qual tenho tanto amor, a composição musical no universo cênico.

### **O texto na mão, as anotações de processo e a parceria com os demais criativos**

Observando o panorama atual, é curioso pensar que na época em que comecei a compor sonoridades para a cena, eu não tinha conhecimento algum sobre cursos ou bibliografias dedicadas ao assunto, a despeito de ter nascido e ainda morar no bairro de maior tradição teatral da cidade de São Paulo, o Bixiga, e de frequentar as plateias e camarins de companhias e artistas de primeira linha do teatro nacional, como o TBC, Ruth Escobar, Teatro Mars, o CPT, o Teatro Oficina.

Conforme imagino ter acontecido com outros novatos que se encontravam em início de carreira, logo que ingressei como profissional no universo teatral reconheci a necessidade de arquitetar, dentro das minhas possibilidades e limitações, estratégias para lidar com as diferentes demandas técnicas e artísticas que surgiam a cada nova montagem em que colaborava. Todavia, naquele horizonte tão novo quanto amplo, por onde eu deveria começar a apoiar tais estratégias?

Depois de uma longa e infrutífera procura (lembramos, ainda na época pré-internet) por livros e autores que discorressem profundamente e de maneira

específica sobre processos de composição da música na cena, entendi que o único caminho disponível seria me valer de conhecimentos com os quais já estivesse razoavelmente familiarizado. No meu caso, a prática de conservatório onde os sons são compreendidos e organizados com base nas relações que estabelecem entre si durante a execução de uma peça musical. Naquele caminho, a estratégia adotada foi buscar operar adaptações de regras e conceitos musicais para executar trabalhos no universo cênico, com o intuito de, aos poucos, desenvolver um sistema teórico prático particular cujo objetivo único seria apoiar as minhas próprias atividades profissionais no teatro.

O direcionamento para desenvolver um sistema auxiliar imediatamente me colocou em um lugar diferente, um lugar de escuta qualificada e pesquisa com um propósito muito bem definido, o que colaborou substancialmente com o meu desenvolvimento e desvelou coisas que, de outra maneira eu possivelmente não perceberia. Um bom e significativo exemplo de como esta mudança de ponto de vista promoveu muitos ganhos consecutivos foi que daquele lugar eu finalmente enxerguei a importância de participar dos processos de elaboração de espetáculos em sua integralidade e não apenas durante a preparação de cenas com músicas, o que fez com que eu passasse a estar presente em todos os ensaios que conseguia.

Por estar frequentando mais intensamente a rotina de ensaios pude observar, dentre outras coisas, que a maior parte das companhias teatrais com os quais eu colaborava tomava como ponto de partida para os espetáculos falas e didascálias contidas nos textos e roteiros que montávamos, e que os artistas envolvidos anotavam nas suas cópias orientações e informações que surgiam durante o processo. Apesar de surpreso, reconheci que tal prática não era algo essencialmente novo para mim, o que me inspiraria a tentar adotar um procedimento musical que já utilizava havia muito tempo, porém, com as partituras dos corais nos quais eu cantava, as anotações de processo.

De fato, fazer anotações em partituras musicais quando se canta em corais é na verdade algo comum e extremamente útil durante as preparações dos concertos. Elas podiam trazer orientações extras sobre as dinâmicas de execução da peça musical, adaptando a escrita original da editora para a realidade expressiva desejada pelo grupo, o que ocorre, por exemplo, quando a

escrita de um trecho indica uma execução com pouca força e a pessoa que está regendo o grupo entende que é preciso cantar ainda menos forte do que está acontecendo no ensaio, e pede para que determinadas pessoas façam uma anotação e não cantem durante o trecho em questão, a fim de que o grupo chegue na dinâmica idealizada. Um ponto que chamou minha atenção de maneira especial é que um coral que ensaia algum concerto com movimentações cênicas habitualmente faz anotações como “neste momento andar até o centro do palco”, “após a saída do solista retirar-se pela coxa esquerda”, “neste trecho aguardar o regente dar a indicação para começar a cantar”, “esperar solistas terminarem sua frase”, justamente um aspecto no qual as anotações nas partituras muito se aproximavam das anotações dos artistas nas montagens teatrais. Ainda durante a primeira montagem teatral para a qual fui convidado eu começaria a anotar tudo sobre o espetáculo que estávamos montando em uma cópia impressa do texto que passei a carregar o tempo todo. Desta maneira, a cópia anotada passou a funcionar como o meu guia pessoal, o meu diário de produção, o meu MAPA DO ESPETÁCULO. As minhas anotações pessoais de processo traziam informações que não eram específicas da execução das sonoridades, e por vezes eram a respeito de momentos nos quais eu sequer tocava, como por exemplo, os movimentos de luz, as relações entre os personagens, a importância de certos posicionamentos de objetos em cena, a intenção de um personagem para com o outro, seu estado de espírito. Informações importantíssimas para a encenação que naturalmente passei a utilizar como referencial nos processos de criação das sonoridades nos espetáculos que trabalhei desde então.

A lógica de pensar as sonoridades a partir de um conjunto de informações que não estava restrito aos eventos sonoros faria com que eu progressivamente me aproximasse dos outros criativos e participantes durante as montagens, e que passasse a vê-los como meus PROFESSORES DE TEATRO.

Com a relação já estreitada fui capaz de compreender que cenógrafos, iluminadores, coreógrafos, diretores, autores, atuantes, todos que de uma forma ou de outra estavam envolvidos na criação do espetáculo eram, na verdade, COAUTORES e igualmente REALIZADORES das músicas, pois na minha

concepção as sonoridades não estariam estrutural e simbolicamente completas se não estivessem em cena se relacionando com os demais elementos que eles criavam, que eu considerava integrantes da minha composição, incluindo aí os elementos de natureza não acústica.

## **A necessidade de desenvolver uma partitura para a cena**

A prática da inclusão de elementos não acústicos nos processos de composição musical no universo teatral rapidamente revelou a carência de uma plataforma comum a todos os elementos da cena, capaz de prover uma estrutura na qual eu pudesse dispô-los e analisá-los em pé de igualdade, tal qual já fazia com os elementos em partituras musicais de Pixinguinha e de Beethoven, por exemplo. Ficou evidente durante os ensaios dos espetáculos que seria preciso ir para além daquilo que a minha cópia anotada do texto comportava, e desenvolver uma PARTITURA PARA A CENA.

A tarefa autoimposta de reunir em um mesmo pé de igualdade todos os elementos de uma encenação se valeu da fricção gerada pelas diferenças e similaridades que naquele momento eu consegui imaginar entre uma possível partitura para a cena que eu começava a esboçar em minha mente, e a partitura musical existente, que eu conhecia bem. Por exemplo, imaginava que elas seriam diferentes naquilo que tange o tratamento das questões envolvendo o tempo e a sua grafia. Por outro lado, imaginava também que poderiam ser similares ao reunir em um mesmo plano elementos com diferentes naturezas, posto que eu já planejava que a luz, o figurino, a voz, o texto, e a música estariam dispostos na partitura da cena em uma estrutura similar a disposição de instrumentos como violino, tímpano, voz, piano, teremim e órgão em uma partitura orquestral.

## **A elasticidade da performance e a improvisação livre de Hermeto Pascoal**

Me pareceu natural que o primeiro item a ser estabelecido no processo de criação de uma partitura para a cena deveria ser o tempo, e que ele deveria ocupar o eixo horizontal dela. Afinal, assim como ocorre com todas as notas de uma sinfonia, todos os elementos de uma encenação inexoravelmente progridem juntos sobre um eixo único do tempo cronológico da sua execução, independentemente das possibilidades de alteração da sincronicidade poética e a do relógio, que afinal não precisam necessariamente caminhar juntas em nenhuma das duas realizações. Entretanto, apesar do tempo poder ser disposto na partitura da cena da mesma maneira que está no meu modelo de referência, a partitura musical, eu ainda precisaria resolver a questão da grafia síncrona de elementos de naturezas diversas que não caminhavam em uma mesma medida de fluxo temporal. O jeito era revisitar como eu havia aprendido a grafia do tempo na partitura musical para verificar se existia algum paralelo possível que pudesse resolver esta questão.

Recordo que por volta dos onze anos de idade eu já sabia ler partituras, e havia tocado em audições de alunos. Isso tudo ocorrera no Conservatório Musical Alberto Nepomuceno, onde me ensinaram que em uma partitura o tempo da realização de uma música progride no eixo horizontal com orientação da esquerda para a direita, sendo organizado através de fórmulas e barras de compasso, e metrificado por indicações de andamento que podem ser correlacionadas em uma tabela que lista batidas por minuto.

O aprendizado e a prática no conservatório musical me ensinaram que apesar da leitura de partituras parecer algo aprisionador para alguns, é preciso ter parcimônia para não ajuizar essa questão de forma incauta. Bastou começar a conhecer o seu funcionamento para entender que alguém propondo uma realização artística a partir da leitura de partituras não significa necessariamente o prenúncio de uma apresentação engessada. A prática me mostrou que ao executar partituras tenho liberdade plena para inserir o que identifico como respirações poéticas, que se materializam através de variações de andamento, suspensões e rallentandos, além de uma vasta gama de recursos expressivos

que podem ser colocados em prática para garantir que a realização esteja sempre subordinada a minha expressão. Na época, a possibilidade de implementação destas variações evidenciara algo que posteriormente identifiquei como a ELASTICIDADE DA PERFORMANCE, a saber, a capacidade de uma realização artística ter o tempo e espaço alterados até o limite da sua expressão simbólica. Aprendi também que, no caso de certas realizações musicais coletivas, como as orquestrais por exemplo, deve-se considerar que apesar de um número grande de instrumentistas participando, há uma centralização do conduzir a execução. Consequentemente, a elasticidade desta performance permanece subordinada a expressão individual da figura centralizadora em questão, normalmente identificada como maestro/maestrina ou regente.

Mais adiante, quando tinha por volta dos dezesseis anos, a minha prática artística teria uma reviravolta irreversível, que ditaria os rumos do que eu iria fazer nas décadas seguintes. Uma transição iniciada quando minhas apresentações deixaram de acontecer exclusivamente no conservatório e com caráter amador, ganhando outros palcos e assumindo um caráter profissional. Aliás, duas outras categorias de palcos, por assim dizer, o que fez toda a diferença durante o percurso.

A primeira categoria foi a dos palcos do universo musical nos quais começava a viver as primeiras experiências artísticas semiprofissionais, ainda participando de bandas de garagem com outros adolescentes do bairro. Não tardaria para eu conhecer a obra do músico brasileiro Hermeto Pascoal, que muito me influenciaria, e que seria a porta de entrada para começar a me envolver com grupos que praticavam a chamada IMPROVISAÇÃO LIVRE. As apresentações em barzinhos e casas noturnas no bairro do Bixiga fariam com que eu passasse a considerar os palcos como uma verdadeira escola, uma extensão das aulas do conservatório musical, um lugar chave onde eu iria aprender e me aperfeiçoar naquela nova forma de pensar e executar música, a qual não era dependente da tradicional partitura para ser concretizada.

No tocante a condução do tempo nas apresentações musicais cunhadas sobre a insígnia do que entendíamos ser improvisação livre, não obstante esporadicamente ocorressem breves momentos em que todos intuitivamente

acompanhavam algum dos participantes por força de uma espécie de magnetismo inerente a própria realização artística, na maior parte do tempo nós músicos do grupo mantínhamos o coletivo como verdadeiro maestro/maestrina regente da apresentação, o que nos colocava em um estado avançado de atenção e sensibilidade expressiva. Era algo como uma porosidade artística onde a expressão simplesmente perpassava a todos, o que suscitava algo que identifiquei como um RESPIRAR POÉTICO COLETIVO.

Pouco tempo depois de ingressar no circuito de bares e casas de shows paulistanas eu começaria a simultaneamente trabalhar no universo das artes cênicas, passando a receber paralelamente convites para operar compondo e tocando em palcos de teatros como músico dos espetáculos. Ainda nos primeiros ensaios voltados para a criação de cenas, eu pude reconhecer algo similar ao respirar poético coletivo que eu já praticava com os músicos na improvisação livre, o que me pareceu um forte indício de que existiria, de fato, algum caminho para grafar a música e os demais elementos da cena em uma mesma grade de progressão temporal, bastando apenas encontrá-lo.

### **Os marcos cênicos funcionando como barras de compasso**

Conforme a rotina de ensaios de cenas com elencos foi se intensificando eu aprendi que, diferentemente do que eu experienciava na música, em uma encenação teatral o tempo não podia ser pré-estabelecido por um símbolo localizado em um ponto especificado de um extenso e regulado mapa do tempo como ocorre com uma nota que está grafada na partitura musical.

No tocante a condução do tempo nas apresentações teatrais, a prática nos palcos do Bixiga me ensinaria que em uma encenação ela é majoritariamente descentralizada, fluindo entre elenco, músicos, operadores de luz, contrarregras, enfim, entre todos os participantes, podendo até mesmo chegar a ser conduzida pela plateia. Além disso, aprenderia também que a duração das cenas nunca deve ser algo engessado, meticulosamente previsível. Eventos que dificilmente podem ser quantificados, como a reação de um personagem, uma troca de olhares, uma descoberta de algo, podem ser

determinantes para a velocidade do fluir da história que está sendo ensaiada ou apresentada, e interferir diretamente na expressão poética de uma cena

Especificamente este fluir da encenação chamaria muito minha atenção, a priori, porque diferentemente do que acontece na música, ele não poderia ser determinado pela progressão dos tempos em uma partitura ou pelo correr dos segundos em um relógio. Era fruto da sucessão de eventos encadeados em uma efêmera, singular e intrincada organicidade temporal que resultava da sobreposição planejada de acontecimentos dos diferentes elementos que agiam na construção da cena. Para me organizar durante os ensaios e montagens de peças, a depender do destaque e relevância que alguns destes eventos adquiriam no discurso do espetáculo, eu passei a classificá-los como MARCOS CÊNICOS, e a destacá-los em descrições detalhadas anotadas nas minhas cópias dos textos.

A lida em diferentes montagens me ensinaria que a configuração dos marcos cênicos poderia variar muito de uma companhia teatral para a outra. Por vezes eles eram um encontro de personagens, uma despedida, uma entrada em cena, uma saída, um olhar, um levantar-se de uma cadeira, uma palavra dita. Em certas ocasiões eles foram movimentos de luz, mudanças de cenário, sonoridades e músicas. O que os distinguiu dos outros acontecimentos na encenação era o teor de importância que lhes era atribuído em relação ao discurso apresentado pelo todo. Desta maneira, aprendi que em uma encenação não precisaria necessariamente seguir o tempo cronológico do relógio, e tampouco o das figuras musicais com duração convencionalizada como semínimas, colcheias, semicolcheias. Fazendo um retrospecto, observei que de fato isso nunca havia ocorrido. Em todas as montagens que eu tinha trabalhado foram os marcos cênicos que constituíram a verdadeira escala temporal adotada nos ensaios e na realização dos espetáculos. Foi então que eu conjecturei atribuir-lhes na partitura da cena que estava desenvolvendo uma função similar a das barras de compasso na partitura musical, e com isso consegui avançar consideravelmente na questão da grafia da progressão do tempo da cena.

## **Porque deixei de falar paisagem sonora e adotei o termo cenário sonoro**

Durante o processo de montagem de um espetáculo que ficaria em cartaz no porão do Centro Cultural São Paulo, um local bem alternativo, por assim dizer, ocorreu um episódio muito significativo de aprendizado para mim, que muito contribuiu com o desenvolvimento de uma partitura para a cena. Ainda na etapa de pré-produção do espetáculo me informariam que a montagem não contaria com cenário físico, e quase que imediatamente eu propus que a concretização deste elemento em cena poderia ser realizada pelos sons, algo que há muito tempo eu esperava a oportunidade adequada para experimentar na prática.

Para tanto, esquematizei criar para o espetáculo dois planos sonoros independentes, que iriam partir de duas fontes distintas. Um deles teria a sua fonte (uma caixa de som) posicionada de forma velada ao fundo do local da encenação, e a sua função seria colocar em cena a imagem sonora de um lixão, uma faixa de som contínua que começaria praticamente imperceptível ainda quando o público estivesse adentrando a sala de espetáculos, e que no decorrer da encenação iria sutilmente progredindo em direção a um verdadeiro caos sonoro urbano ao final da apresentação. O outro plano sonoro teria a sua fonte mais próxima da ação, e seria destinado a reprodução de peças musicais que interagiriam de maneira mais pontual.

Em um dos ensaios, enquanto eu explicava ao grupo detalhes sobre como faria a construção do primeiro plano, a imagem sonora do lixão, alguém utilizou para se referir ao material que eu estava preparando o conceito paisagem sonora, algo muito conhecido no universo musical, difundido sobretudo pelo pesquisador canadense R. Murray Schafer á partir do final da década de 1970. Aquela era a primeira vez que ouvi falarem sobre ele em um ensaio teatral, e me causaria certa surpresa, pois em minhas lembranças da escola de música ele era habitualmente relacionado a questões de ecologia dos sons, algo posto pelo ambiente, como os sons de uma floresta, ou de um centro urbano. Me pareceu um pouco inadequado, mas a questão não me chamou a atenção naquele momento. E passamos a chamar o que eu estava criando de paisagem sonora.

Ao propor a criação dos diferentes planos sonoros, imaginava que a elaboração do primeiro seria algo bem simples, basicamente realizar um deslocamento até o aterro sanitário mais próximo, registrar a paisagem sonora do lugar, e posteriormente preparar a sua reprodução em cena durante o espetáculo. Porém, ainda enquanto pesquisava aterros em que pudesse gravar, me ocorreu que simplesmente reproduzir uma fotografia sonora poderia não ser suficiente para que o primeiro plano sonoro acrescentasse na cena a carga simbólica narrativa que eu almejava. Na minha concepção, quando estivesse se aproximando do final do espetáculo ele precisaria ressoar as mudanças ocorridas nos outros elementos durante a encenação – movimento que eu identificava em minha prática como fazer uma CURVA SIMBÓLICA. Entretanto, em um registro linear como a fotografia sonora de um lixão isso simplesmente não aconteceria, a não ser que eu alterasse a curva de volume da faixa a partir de um determinado minuto para alcançar tal efeito. E foi neste momento do processo que me vi em um impasse: caso optasse pela alteração da fotografia sonora originalmente captada no lixão, ela continuaria sendo uma paisagem sonora?

Minha análise foi a seguinte: se eu estivesse colaborando naquele espetáculo como um cenógrafo que lida com materiais táteis, me deslocasse até um lixão e tirasse uma fotografia para posteriormente ampliá-la a fim de posicioná-la ao fundo da área de encenação, eu estaria escolhendo o ângulo de onde registrei a imagem, a nuance de luz, o pedaço da imagem que iria ampliar, em qual suporte ela seria ampliada, enfim, estaria fazendo uma série de escolhas que estariam interferindo no resultado do processo. Concluí que neste caso, eu estaria produzindo um cenário de lixão, e não uma paisagem de lixão. Naquela situação, a questão semântica, a meu ver, fez toda a diferença, pois ela descreveu o processo de produção, o grau de interferência do artista. Assim, um cenário idealizado de lixão, mesmo que executado a partir de um registro fotográfico da sua paisagem, deveria ser tratado como uma criação, visto que ele era algo construído a partir de escolhas, e não a exibição de um registro documental inalterado. Quando percebi que ao produzir o primeiro plano sonoro eu atuaria como um cenógrafo, uma vez que o que escutaríamos seria o resultado de escolhas estéticas e simbólicas tomadas durante o processo, e que

eu ainda acrescentaria outros sons que originalmente não faziam parte da paisagem sonora do lixão, ficou claro para mim que aquilo que estava entregando para o espetáculo não era um registro de paisagem sonora. Foi então que passei a identificar aquele tipo de contribuição que faço no universo teatral de CENÁRIO SONORO.

A questão seguinte seria resolver como deixar evidente que um conjunto de sons era o primeiro plano sonoro e o outro era o segundo?

## **O foco sonoro**

As fronteiras que separam uma cadeira de um armário em uma cena teatral onde reproduzimos um lixão são facilmente reconhecíveis pelos limites visíveis destes objetos. Exceto, naturalmente, quando se quer esconder tais limites. Em última instância, são fronteiras físicas destes objetos. Pouco se escreve sobre isso, mas curiosamente, os sons (objetos sonoros) também possuem entre si fronteiras físicas. Todavia, elas se encontram em um plano invisível a olho nu, sendo estabelecidas por parâmetros como frequência, harmônicos naturais e alguns outros que só podem ser observados visualmente através de equipamentos de análise e medição, ou ainda, constatados através dos efeitos físicos visuais que provocam em corpos que vibram sob sua influência em alguma medida. No fim, concluí que a distinção entre um plano sonoro e outro não seria funcional se ocorresse apenas no âmbito dos fenômenos físicos de natureza acústica. Foi preciso encontrar outra perspectiva.

A esta altura, segundo os companheiros de montagem (a meu ver, meus professores de teatro) eu já estava alcançando um relativo êxito ao fazer a música em cena se relacionar diretamente com um personagem, notadamente quando o personagem estava só no palco, ou quando estava no foco da encenação. Um êxito alcançado independentemente de o diálogo ocorrer no plano físico visual ou no plano imaterial e simbólico, ou mesmo do fato da conexão ser estabelecida naquele momento, antes ou depois dos sons ocuparem o espaço cênico. Entretanto, a dificuldade persistia em situações nas

quais tínhamos dois personagens concomitantes no palco. Como demonstrar qual estava em diálogo direto com a música, e qual não estava?

Uma das soluções a que cheguei com a ajuda dos companheiros, depois de muitas tentativas e erros nos ensaios, foi conectar um movimento visualmente detectável na cena com um movimento sonoramente detectável nos sons através da sincronicidade destes eventos. Por exemplo, se tenho em cena os personagens 1 e 2 em uma sala, conversando sentados em um sofá, e me foi solicitado narrar para a audiência o exato momento no qual 2 se apaixona por 1, como poderia fazer isso? Para este tipo de situação, um caminho que se provou eficaz seria começar a cena em silêncio. Enquanto o personagem 1 estivesse falando seu texto, 2 permaneceria em silêncio, olhando para o chão. A partir de uma fala específica de 1, exatamente o mesmo momento em que 2 levantaria seu olhar para 1, eu iniciaria uma música que levasse para a cena a ideia do amor, e em seguida os dois permaneceriam imóveis enquanto a música continuaria tocando por mais um breve período. A lógica de aliar o movimento em uma narrativa visual com um movimento em uma narrativa sonora eu chamei de FOCO SONORO.

### **O pleonasma sonoro, A transdução poética, e a técnica de pintura renascentista chiaroscuro aplicados ao plano narrativo das sonoridades da cena**

Apreendi logo nas primeiras colaborações em montagens teatrais que era possível reconhecer diferentes planos narrativos apresentados pelos elementos que fazem parte de uma peça teatral da mesma maneira que reconhecemos os diferentes planos narrativos em uma peça musical como uma fuga, por exemplo, sem a necessidade destes planos narrativos serem coincidentes com os planos físicos do posicionamento de seus agentes no palco. Por exemplo, em uma realização musical podemos ter um trompete que fisicamente se posiciona ao fundo do palco no primeiro plano narrativo de um concerto enquanto os violinos que o acompanham estão dispostos à frente da orquestra; paralelamente, no universo teatral podemos ter dois casais no palco, um mais ao fundo e outro na

boca de cena, e ainda assim colocar o casal que está ao fundo no primeiro plano narrativo.

Com o decorrer do tempo, a ideia de considerar o plano sonoro como uma camada narrativa, e a partir disso pensar na relação que ela estabelece com as demais narrativas colocadas em jogo durante a encenação (do texto, da luz, do cenário, do movimento etc.) me auxiliaria a desenvolver uma série de novas ferramentas composicionais específicas para as sonoridades da cena, bem como, a adoção de técnicas e conceitos pré-existentes em outras linguagens para operarem no universo teatral, algo que curiosamente eu faria antes mesmo de conhecer alguns deles.

A primeira vez que me recordo de algo neste sentido ocorreu enquanto eu estudava em uma escola pública na rua Treze de Maio, coração do Bixiga. Deveria ter por volta de quinze anos e já tocava violão há cerca de cinco, o que me fez ser escolhido como encarregado dos sons pelos colegas da turma. Enquanto ensaiávamos a entrada solene de um rei que lentamente atravessava a cena (uma área improvisada do pátio da escola) usando uma coroa e um manto real para finalmente sentar-se no trono, os colegas da sala que iriam interpretar o Rei, a Rainha e o Príncipe sugeriram que eu utilizasse uma gravação da tradicional clarinada real, ou algo equivalente. Entretanto, naquele momento eu já conseguia perceber que aqueles sons, com todo o seu poder de narração e influência no discurso da cena, estariam em algo que depois de alguns anos chamaria de PLEONASMO SONORO, ou seja, estariam repetindo uma informação que já estava sendo apresentada por outros elementos da cena. Me lembro ter argumentado que a clarinada funcionaria como uma grande placa de seta apontando para o rei com os dizeres "vejam, este é o rei!!!". Além de não ter utilidade, ela poderia ser uma distração para a audiência, o que certamente prejudicaria o discurso cênico. Apesar de muita conversa, naquele dia não conseguimos chegar a um consenso. No dia seguinte, em conversas com os estudantes encarregados de preparar a cenografia, eu observei que, quando desejavam destacar algum dos elementos do cenário discutiam diretamente a questão das tonalidades das cores, no sentido de dar maior ou menor destaque para uma cadeira, para uma mesa, para uma estante em relação a cor predominante no plano de fundo da cena. O meu raciocínio foi: se eles utilizam

a questão do contraste da cor para destacar visualmente um elemento do cenário, por que eu não transfiro essa lógica para a narrativa dos sons com a qual eu contribuo nesta mesma cena? Seguindo aquela linha de pensamento intuí, por exemplo, que ao colaborar para que o personagem do rei parecesse estar muito triste em cena eu não deveria utilizar uma música triste para evitar o pleonasma sonoro, mas sim uma música alegre ou no mínimo neutra, pois dessa maneira conseguiríamos gerar um contraste de narrativas que iria ressaltar a tristeza do rei frente a alegria expressa pela música.

Alguns anos e muitas montagens depois eu perceberia que ao proceder daquela maneira estava operando muito próximo da CHIAROSCURO, a técnica renascentista pertencente ao universo da pintura. Através da chiaroscuro os artistas definiam em suas pinturas os objetos representados sem usar linhas de contorno em todo o perímetro, mas principalmente pelo estabelecimento de contraste entre as tonalidades do objeto e do fundo, como é evidente em obras de Michelangelo Merisi de Caravaggio (1573-1610). Quando eu aplico a chiaroscuro no universo teatral, me valho da mesma lógica dos pintores, porém, opero tal técnica em outros materiais poéticos, contrastando a camada narrativa dos sons com outras camadas narrativas presentes na encenação (da luz, dos movimentos, do figurino, do cenário, do movimento etc.), o que me permite atribuir a personagens qualidades inesperadas, estabelecer múltiplas relações, contrapor, comentar criticar, sublinhar, enfim, uma gama de possibilidades que eu poderia colocar em cena atuando de maneira focalizada sobre a narrativa de um único elemento, ou mesmo, sobre o discurso da cena de maneira global.

A este processo de adaptação de uma técnica ou conceito de outra linguagem ou atividade artística para a minha atividade como compositor de música na cena atribuí o nome de TRANSDUÇÃO POÉTICA.

## **A harmonia funcional da música para a análise das cenas de um espetáculo**

Com o avanço das experiências em montagens teatrais, pude perceber que o ganho da capacidade para atribuir pontualmente significados transitórios

a conjuntos de elementos de uma cena possibilitaria criar os já identificados marcos cênicos, o que viabilizaria que eu colaborasse nas montagens através da instauração de sequências de momentos em que predominassem este ou aquele tom na encenação, a depender da atribuição que escolhia, ou mesmo, que dialogasse simbolicamente com os momentos instaurados pelos demais elementos da cena. Não tardaria para que eu fizesse uma correlação direta entre as sequências de cenas no espetáculo teatral e uma sequência de acordes em uma grade orquestral.

Tal correlação apontaria o caminho para operar uma nova transdução, agora de um sistema fundamental para a música ocidental há muitos séculos, a harmonia funcional. Se fez necessária a análise detalhada de pontos chave a fim de verificar se de fato a transdução seria possível, e se a harmonia funcional teria uma aplicação prática no ofício de compositor no teatro, que ao final das contas, era o que procurava alcançar.

Quanto a identificação do material, observei que ao passar por uma transdução poética o sistema da harmonia funcional continuaria operando no caráter simbólico de entidades as quais iria organizar, que originalmente no universo musical eram acordes formados por diferentes sons, e que no universo teatral teriam como seus paralelos os momentos de simultaneidade poética formados pelo conjunto das narrativas de diferentes elementos da cena, ou seja, os marcos cênicos.

Quanto a classificação do material, de acordo com a harmonia funcional no universo musical, os acordes estão descritos em um sistema já estabelecido, e são classificadas a partir das sensações que suscitam enquanto momentos do discurso da obra musical, como por exemplo repouso, afastamento, tensão. Em sua transdução para o universo teatral as classificações permaneceriam extremamente aderentes a identificação e classificação dos marcos cênicos.

No universo musical, os movimentos entre um acorde e outro são denominados cadências, igualmente classificados a partir de seu impacto no discurso da obra, porém, enquanto caminho percorrido. Expectativas quanto a saída e a chegada deste caminho, bem como o seu percurso e eventuais desvios, estabelecem uma intrincada teia de possibilidades, os quais são planejadas e apresentadas com objetivos de provocar na audiência sensações

de engano, conclusão, suspensão, entre outras. Nesta perspectiva, a transdução do sistema da harmonia funcional para o universo teatral encaixou como uma luva no universo teatral, tanto no ponto de vista da descrição das cadências quanto nos mecanismos de planejamento e análise dos caminhos do discurso da obra.

Por fim, a análise inicial quanto a transdução do sistema de harmonia funcional do universo musical para minhas atividades no universo teatral revelaria uma grande quantidade de paralelos e similaridades, que representariam um indicativo de ganho considerável em termos de prática composicional. No futuro, esta transdução seria a base para uma série de descobertas que culminariam, em alguns anos, com a criação do SISTEMA MACRO-HARMÔNICO. De imediato, ela finalmente possibilitou o estabelecimento dos saberes que faltavam para uma adequada representação da perspectiva de verticalidade dos elementos na partitura da cena que estava em processo de desenvolvimento.

### **A diversidade da partitura macro-harmônica**

O exemplo a seguir é de uma cena hipotética, com caráter ilustrativo, que não resume as possibilidades da partitura macro-harmônica enquanto ferramenta, e tampouco revela todo o seu potencial, reservando-se apenas a perspectiva de uma demonstração conceitual e didática de suas potencialidades. Os elementos transcritos são apenas alguns daqueles que estão elencados no decorrer do texto, de forma sucinta, não obstante pudéssemos ampliar a quantidade de elementos ou mesmo aprofundar em detalhamento qualquer um deles.

**Figura 1**

**CENA 01: Início** Autor : Luiz G.  
Montagem: Trio da Serra  
Transcrição: Maestro Amalfi

**partitura macro-harmônica**  
**ESPETÁCULO: O REI DO BAIÃO**

	Abertura da cortina	Entrada do Rei	Rei se senta	Entrada da Rainha	Rainha se senta	
Personagem- Rei		Entra pela porta esquerda.	Caminha em direção ao trono	Fica parado em frente ao trono,	Sentado - Fala Texto 01 (feliz, ganho)	Começa a falar com a rainha, Texto 02
Personagem- Rainha					Entra pela porta Direita	Caminha em direção ao trono
Luz	começar no escuro total e evoluir até ambar 45%	Transição do âmbar para o azul 35% enquanto o rei caminha		<b>%</b>	Ir para ambar 70% e permanecer assim que a rainha se sente	
Cenário	Sala do trono	<b>%</b>		<b>%</b>	<b>%</b>	
Música	Tema 01 - abertura da cortina - evoluir até entrada do rei	Tema 02 - até o rei ficar parado			Tema 03 - aguardar a rainha andar para começar a tocar, até rainha sentar	

### Considerações Finais

Desde que passei a fazer elocubrações teóricas e experimentos práticos tocando nos palcos paulistanos a partir das demandas que surgiam nas montagens teatrais, e igualmente, na preparação dos concertos musicais de improvisação livre, a combinação de conhecimentos e experiências destes dois universos foi capaz de me ensinar um tipo de saber que acredito ser especial, uma terceira coisa a qual imagino que jamais teria acesso por outros caminhos.

O desenvolvimento de um modelo de base para uma partitura macro-harmônica certamente foi um destes saberes extremamente relevantes e de forte impacto nos processos de composição das sonoridades de espetáculos teatrais nos quais estive colaborando. Na medida em que estabeleceu uma superfície de análises, estudos e experiências, transformou-se em um denominador comum

para a diversidade de elementos da cena no qual puderam finalmente ser descritas, analisadas e resolvidas questões de apresentação e representação simbólica de maneira isonômica, independentemente da natureza dos elementos nela simultaneamente representados. Além disso, a partitura macro-harmônica pavimentou o caminho para uma jornada que levaria ao desenvolvimento de um sistema macro-harmônico que, apesar de não ser abordado com profundidade neste texto, no decorrer dos anos sustentou dezenas de processos criativos de sonoridades em montagens teatrais pelo país, continuando a ser fonte de interesse para meus estudos, servindo de objeto para um mestrado, um doutorado e dois pós-doutoramentos.

Que o modelo de partitura da cena aqui proposto seja utilizado, debatido, aprimorado por muitas mãos e corações.

## REFERÊNCIAS

AMALFI, Marcello. **A Macro-Harmonia da Música do Teatro: A relação criativa entre o compositor Jean-Jacques Lemêtre e a Encenadora Ariane Mnouchkine**. São Paulo: Ed. Giostri, 2015.

Cage, John (1996). **Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music**. Middletown: Wesleyan University Press. ISBN 0-8195-5285-2.

David Landau & Peter Parshall; **The Renaissance Print**. Yale: 1996, ISBN 0-300-06883-2

SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada et al. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

Recebido: 10/06/2024

Aceito: 12/06/2024