

Os elementos da trilha sonora do teatro musical brasileiro aplicados ao violão

Palavras-Chave: Música para teatro, Musical brasileiro, Ópera do Malandro

Autores(as):

Gabriel Vera Machado Mello, IA – UNICAMP

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco, IA - UNICAMP

INTRODUÇÃO:

Um dos sintomas contemporâneos do consumo musical — acentuado pelos fones de ouvido, plataformas de streaming e, mais recentemente, pela pandemia da Covid-19 — é o isolamento do ouvinte. Tal isolamento se manifesta tanto na escuta individualizada (Ruiz, 2015, p. 77) quanto na substituição de espaços coletivos de reflexão e corporeidade por interações digitais, muitas vezes marcadas por bolhas de afinidade e rarefação da experiência popular. A música popular brasileira, nesse contexto, corre o risco de se esvaziar enquanto prática de experiência física-coletiva — justamente o que, em outro momento, a aproximava da vida comum e a distinguiu da tradição elitizada da música de concerto.

Esta pesquisa *investiga de que maneira o arranjo musical pode, no contexto do teatro musical brasileiro, operar como ponte entre a cena teatral e o cotidiano*, ativando dimensões sensíveis, críticas e coletivas da recepção — aproximando a arte do público e o público de si mesmo. Para investigar essa hipótese, propõe-se o estudo do *violão como agente dramaturgico* na peça *Ópera do Malandro* (Chico Buarque, 1978). A escolha do violão se deve à sua centralidade cultural e afetiva na canção popular brasileira — além do seu destaque na malha orquestral original da peça —, bem como à sua capacidade de produzir sentidos musicais complexos¹ e com enorme capacidade expressiva.

A pergunta que orienta este trabalho é: *como o violão, por meio do arranjo de música popular, pode contribuir para o discurso cênico e ampliar a comunicação com o público?* No teatro, pensar o corpo do ouvinte como receptor afetado é fundamental, sobretudo quando esse corpo responde à presença de outro — o do ator em cena. Autores da cena como Leda Maria Martins (2021), cuja obra investiga os tempos e corpos da cena e da escuta, aproximam-se de Vladimir Safatle (2022) ao enfatizar o caráter sensível, histórico e performativo da recepção e

¹ O pesquisador Salinas Sánchez (2007) relata que Hector Berlioz (1803-1869), um dos mais importantes compositores do Romantismo, definiu o violão como uma “pequena orquestra”, destacando a transferibilidade dos motivos idiomáticos do instrumento para a orquestra. Outros importantes compositores, inclusive da música brasileira, como João Bosco (1946-), compartilham desta visão – como observado nas entrevistas de João Bosco à Chico Saraiva (Saraiva, 2018).

motivam, neste trabalho, a adoção de uma abordagem estética no tratamento do arranjo das canções — em contraste com a semiótica da canção, mais comum na Academia — por considerá-la mais pertinente ao problema investigado.

Para responder à questão proposta, foram desenvolvidos arranjos autorais a partir das canções do espetáculo, com foco em sua função dramática, seus efeitos na cena e, sobretudo, na experiência estética do ouvinte. Tratando-se de uma pesquisa prática, o arranjo neste contexto é mais que objetivo e/ou resultado funcional, é dispositivo metodológico: forma de investigação da recepção do teatro musical brasileiro a partir da prática musical e suas infusões no corpo (sensibilidade) do público.

Na construção dos arranjos, foram articuladas análises dramatúrgicas da peça em questão com referências da música como linguagem (Silva, 2014; Saraiva, 2018) à prática artística do arranjo autoral (Jardim, 2016) e à filosofia da estética autônoma (Safatle, 2022). O objetivo é repensar formas de presença, afetação e subjetivação em cena, propondo caminhos renovados para a criação interdisciplinar entre música, texto e corpo na contemporaneidade, a fim de *democratizar* (através do corpo, que é comum) e *coletivizar o consumo artístico* — reafirmando o potencial da arte em provocar escuta, reflexão, afeto, desafeto e transformação da sensibilidade.

METODOLOGIA:

Para investigar a capacidade do arranjo violonístico de operar como dispositivo dramatúrgico e ativar experiências sensíveis e coletivas de escuta no teatro musical, esta pesquisa adota uma abordagem *teórico-prático-crítica*, que articula análise dramatúrgica, escuta dirigida, criação artística e reflexão estética. O trabalho consistiu na elaboração de *quatro arranjos autorais* para violão solo (2) e acompanhador (2) a partir de canções da peça *Ópera do Malandro* (Chico Buarque, 1978), selecionadas com base em sua *função dramática na narrativa* e no potencial de tensionamento entre texto, corpo e música. Cada canção foi analisada em três esferas complementares:

1. **Contexto cênico-narrativo** (localização na dramaturgia e papel no arco da cena ou da personagem) e **exigências da cena para com a canção** (de expressão, sensibilidade e recursos dramáticos motores);
2. **Elementos musicais estruturais da canção original** (melodia, harmonia, forma e textura no arranjo original), destacando o que o violão deveria preservar da malha orquestral original e o que deveria propor de novo/transformar;
3. **Potencial expressivo e performativo do violão** como instrumento solista narrativo ou acompanhador estético no caso em questão.

A análise resultou na construção de uma *tabela dramatúrgico-musical* (Tabela 1), que orientou as decisões composicionais dos arranjos e fundamentou sua função estética e cênica. Neste momento, os pesquisadores recorreram às suas anotações da pesquisa anterior, intitulada “A composição de música popular no teatro musical brasileiro: um estudo de caso de ‘Ópera do Malandro’ de Chico Buarque” bolsa CNPQ, quota 2023/2024, que os auxiliou intimamente no entendimento das exigências dramáticas dos arranjos e possibilidades musicais. A obra selecionada é emblemática no contexto de investigação devido ao seu caráter político e de convocação do ouvinte à valorização da cultura nacional e à resistência à repressão cultural e precarização do trabalho durante os períodos do Estado Novo (1937-1945) e da Ditadura Militar (1964-1985) – temáticas que perpassam pelo cotidiano nacional ainda hoje e têm potencial de reflexão sobre os costumes e a vida pessoal do público.

Por fim, os arranjos foram submetidos a ensaios quinzenais com uma cantora convidada e apresentados em contextos performativos, com atenção à *reação sensível do público*. A recepção foi registrada por meio de escuta qualitativa e observações em um diário de campo, reforçando o caráter processual e prático-crítico da pesquisa. Assim, o método se consolida na tensão entre análise, criação, experiência e reflexão, sob o recorte de quatro canções da peça original, deslocando o arranjo do lugar de meio técnico para o de *ferramenta estética de produção de sentido e afetação*.

Tabela 1 – Análise das Canções

CANÇÃO	EU LÍRICO/ CONTEXTO EM QUE APARECE	CONSIDERAÇÕES PARA A SELEÇÃO	RESSALVAS / DECISÃO MUSICAL E ESTÉTICA DOS PESQUISADORES	ESCOLHIDA
Teresinha	Teresinha / ATO 1, CENA 3 (p. 83) – Teresinha revela aos seus pais seu casamento com Max	Interessante para que se explorem diferentes estados psicológicos da personagem a partir da forma A, A'' e A''', referentes à contação de diferentes causos amorosos.	Arranjo original permeado por cordas fazendo notas longas (legato), desafio de se pensar nessa atmosfera para violão (os pesquisadores, porém, consideraram interessante a busca pela proposição de soluções violonísticas para este aspecto, como o tremolo ou escala de tons inteiros) / Aplicar, em cada variação de A, um diferente tratamento estético em relação ao arranjo original, de modo a conduzir corporalmente o espectador ao mesmo estado de corpo da personagem. [...]	SIM/violão solo
		etc.		

Fonte: Tabela Própria (2024)

RESULTADOS E DISCUSSÃO:

1- O exemplo de *Teresinha*. Debruçando-se sobre as análises de Jardim (2016), os pesquisadores buscaram “a elaboração de imagens sonoras a partir da decodificação dos textos poéticos das canções” (JARDIM, 2016, p. 50). Este caminho conduziu-os a explorarem a capacidade discursiva do violão nas correspondências com as exigências da cena. Segue a partitura de *Teresinha* (Figura 1) marcada com a legenda:

Quadrado azul: elementos que foram preservados do arranjo orquestral original;

Quadrado laranja: elementos adaptados do arranjo orquestral original aos idiomatismos e possibilidades do violão;

Quadrado verde: elementos inseridos de acordo com as exigências dramáticas e desenvolvimento emotivo da cena;

Quadrado roxo: elementos que foram inseridos a fim de quebrar a linearidade estética do arranjo, geralmente nas transições das seções A, A'' e A''', sugerindo implicações emotivas da personagem e/ou cena e buscando reconfigurar a sensibilidade do público.

Figura 1 – Arranjo original de *Teresinha* analisado

2- O exemplo de *Uma Canção Desnaturada*

No arranjo de “Uma Canção Desnaturada”, buscou-se colocar a forma musical em tensão com os gêneros populares envolvidos na peça. A proposta estética foi inspirada na noção de *estética autônoma* (Safatle, 2022), aplicada aqui em chave pedagógico-performativa. Para Safatle (2022), a *estética autônoma* é uma experiência estética que rompe para com seus próprios modos habituais de reconhecimento, inscrevendo-se corporalmente como desconforto e emancipando o público ao desautomatizar seus sentidos e seu cotidiano, provocando o pensamento crítico sob seu contexto pessoal. Assim se daria, então, a reconfiguração de sua sensibilidade. No teatro, foi observado pelos pesquisadores que a *estética autônoma* poderia provocar um impulso coletivo, do qual o discurso verbal da cena posterior tomaria posse e racionalizaria numa camada dialética, conferindo outra densidade reflexiva ao público e aproximando-o afetivamente da cena.

Pensando o conceito da *estética autônoma* no violão acompanhador, os pesquisadores recorreram a recursos que romperiam com as estruturas harmônicas e idiomatismos estilísticos do gênero da canção, como contrapontos com intervalos dissonantes, modos dissociados no uso de contracantos, modos da escala menor alternados na formação de acordes, *voicings* com intervalos de segunda (*clusters*), modulações sequentes para estremecer a tonalidade. Dessa maneira, a música não ilustraria a cena, mas a comporia com sua própria linguagem, provocando fricção através de conformidades e quebras de expectativa com os gêneros musicais, os eu-líricos e seu estado emocional e com o discurso do autor. Esta escolha visou provocar uma correspondência entre o estado sensível do público e o estado sensível da personagem/ator, conectando-os corporalmente com mais eficiência (empaticamente) do que fariam as correspondências entre códigos de significação, como o melotexto e a prosódia, utilizadas por Tatit [2002]). Dessa hipótese, surgiu a introdução composta para o arranjo de *Uma Canção Desnaturada*.

No processo, também foram transcritos alguns motivos e movimentos musicais de outros arranjos notórios da mesma música, e alguns deles tiveram trechos adaptados para o arranjo produzido, como a segunda modulação da gravação de Laila Garin para o documentário *Chico: Artista brasileiro* (direção de Faria Jr. e Vasconcelos, 2013), e a premissa de subir meio tom a cada seção do arranjo, tensionando a escuta.

Figura 2 – Trecho da primeira modulação do arranjo de *Uma Canção Desnaturada* (final da introdução e início do verso):



Fonte: Partitura própria (2025)

Figura 3 – Trecho final do arranjo de *Uma Canção Desnaturada* (baixarias em linguagem de choro):



Fonte: Partitura própria (2025)

Com as modulações propostas pelos pesquisadores, o arranjo final perpassa pelos tons: Cm, C#m, Dm, Ebm, Em. Ainda no arranjo de acompanhamento, outros estudos bibliográficos foram importantes, como as

entrevistas de Guinga a Saraiva (2018), em que ele fala das incursões da experimentação estética no momento de compor. Ao final do arranjo, a inserção de baixarias que lembram a linguagem do violão de sete cordas no choro auxilia esteticamente a ambientar a dramaticidade, em contraponto com a forma musical tensionada da introdução e o gênero do tema, que é uma valsa (gênero em compasso 3/4) (Figura 3), gerando uma dialética entre o desafeto corporal provocado pelas dissonâncias e o final afetivo do choro – que é um gênero enraizado culturalmente no contexto da peça em questão. Segue link para apreciação do arranjo na íntegra – gravação realizada com cantora convidada Ana Luiza Feldberg: <https://youtu.be/7bjiBqLHipE?si=ITLulABcPn3IDHqw>

CONCLUSÕES:

Os arranjos demonstraram que o instrumento musical, inserido na lógica dramaturgica com fundamentos cênicos e estéticos, pode assumir um papel que ultrapassa a simples redução orquestral ou o acompanhamento funcional da canção. Ao integrar a concepção de estética autônoma (Safatle, 2022) à prática do arranjo — em contraponto à semiótica da canção (Tatit, 2002) — propõe-se um modelo em que a forma musical atua como dispositivo de reconfiguração sensível: afeta o público corporalmente, empatiza-o com a cena e mobiliza sensações que, por vezes, estão silenciadas pela linguagem ou pelo cotidiano, possibilitando uma compreensão íntima da cena.

No estudo da música para teatro, é fundamental adotar perspectivas interdisciplinares, já que a cena articula texto, corpo e som em dialética constante. Este trabalho, ainda em construção, convida à continuidade do método e à ampliação do repertório investigado, reafirmando o valor da prática artística e da pesquisa interdisciplinar na produção de conhecimento com impacto não apenas acadêmico, mas também no trabalho dos artistas e na recepção do público.

Os quatro arranjos realizados nesta Iniciação Científica apontam para o potencial do estudo em sugerir vias de democratização e coletivização da experiência artística no teatro musical brasileiro, aproximando obra e ouvinte — um dos desafios centrais da arte contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- BUARQUE, Chico. *A Ópera do Malandro*. São Paulo: Planimpress – Gráfica e Editora Ltda., 1978. 248p.
- Chico: Artista Brasileiro. (documentário). FARIA JR., Miguel; VASCONCELOS, Diana. NETFLIX, 2013. Acesso em: 10/11/22 às 13:46.
- JARDIM, Gil. *O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical*. São Paulo: Revista USP, n. 111, out/nov/dez 2016. P. 45-58.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- ÓPERA DO MALANDRO. Chico Buarque (compositor). Diversos Intérpretes. Sérgio Carvalho (produtor). Polygram/Philips: LP(1979) / CD(1993).
- RUIZ, Téó. *A autoprodução musical: ou navegando e carregando a banda nas costas com uns gigabytes a mais*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- SAFATLE, Vladimir. *Em um com o impulso*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2022.
- SALINAS SÁNCHEZ, Ricardo A. *La influencia de la ópera en la interpretación y repertorio de la guitarra en el siglo XIX*. Tese de Licenciatura – Escuela Nacional de Música, UNAM, 2007.
- SARAIVA, Chico. Violão canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil. Edições Sesc; 1ª edição. São Paulo, SP, (27 julho 2018). 244p
- SILVA, Samuel da. *O violão acompanhador: os arranjos do disco Afro-Sambas de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música – Rio de Janeiro, 2014
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002. 322 p. ISBN 8531402484.