

Seminários: Sons em Performance

A música-mídia no espetáculo
teatral *Búffalo's Show*

*Media music in the theater
spectacle* *Búffalo's Show*

Doriedison Coutinho de Sant'Ana

Doutorando em Metafísica pela UnB. Mestre em Artes - Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Musicoterapia pela Universidade Federal de Pelotas, RS (2005). Graduado em Música - Bacharel em Composição – pela Universidade Federal de Minas Gerais (2003). Atualmente, é Pesquisador CNPq em Transdisciplinaridades no LECA – Laboratório de Experimentação e Criação em Artes Cênicas, Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4811889759850106>

Resumo

Este artigo é sobre o processo composicional e as escolhas sonoro/musicais realizadas na montagem do espetáculo *Búffalo's Show*, da Cia Folgazões, 2019, Vitória-ES. A peça conta a história ficcional do herói do velho oeste, Buffalo Bill. Procedimentos técnicos cinematográficos do faroeste norte-americano e do *spaghetti western* da década de 1960 foram reutilizados na encenação, cenografia, iluminação, figurino e música. Será feita uma descrição dos efeitos sonoros que revelam o *foley* do cinema. Também será analisada a música composta originalmente para a montagem e suas relações com a música de Ennio Morricone composta para a trilogia dos dólares e *Era uma vez no Oeste*, do cineasta Sérgio Leone. Pretendo demonstrar como a ironia apresentada no texto foi dialogicamente aproveitada na composição dos efeitos sonoros e na música, por meio de recursos de orquestração, melodias e progressões harmônicas. O objetivo é mostrar como os elementos sonoro-musicais se apresentam como mídias, cujo propósito é estabelecer uma via direta e fácil de comunicação com o espectador, buscando provocar certas sensações através dos códigos instituídos pela indústria cultural. Além disso, será mostrado como aconteceram as escolhas e decisões sobre os efeitos sonoros e como ocorreram as transposições dos códigos musicais de Morricone para a música de *Buffalo's Show*.

Palavras-chave: Música, Sons, Mídia, Composição.

Abstract

*This article is about the compositional process and the sound/musical choices made in the assembly of the show *Búffalo's Show*, by Cia Folgazões, 2019, Vitória-ES. The piece tells the fictional story of the wild west hero Buffalo Bill. Technical cinematographic procedures from the North American western and the spaghetti western from the 1960s were reused in staging, scenography, lighting, costumes and music. A description will be made of the sound effects that reveal the foley of cinema. The music originally composed for the editing will also be analyzed, as well as its relationship with the music by Ennio Morricone composed for the trilogy of *Dollars* and *Era Once in the West*, by filmmaker Sérgio Leone. I intend to demonstrate how the irony presented in the text was dialogically used in the composition of sound effects and music, through orchestration, melodies and harmonic progressions. The objective is to show how the sound-musical elements present themselves as media, whose purpose is to establish a direct and easy way of communication with the spectator, seeking to provoke certain sensations through the codes established by the cultural industry. In addition, it will be shown how the choices and decisions about the sound effects happened and how the transpositions of the musical codes of Morricone to the music of *Buffalo's Show* took place.*

Keywords: Music, Sounds, Media, Composition.



Vídeo do espetáculo¹

Introdução

As linguagens teatral e cinematográfica são distintas em muitos aspectos – nos elementos estruturais, nas técnicas de montagens e compartimentalização das fases de montagem, no aproveitamento e distribuição dos eventos cênicos no espaço/tempo. A maneira de determinar elementos cenográficos e cores das indumentárias, de desenhar luzes para as cenas, de produzir efeitos sonoros – sonoplastia no teatro e *foley* no cinema –, se difere à medida que eles são postos em uso ora no teatro, ora no cinema. Por outro lado, percebemos semelhanças existentes em outros aspectos estruturais, como, por exemplo, naqueles elementos que lhes são peculiares, como atores/atrizes, diretores/diretoras. Estão entre os elementos constituintes de ambos, a música e os sons, com as suas propriedades constitutivas. As diferenças e semelhanças entre eles nos fornecem ideias interessantes para o uso de elementos de um no outro. O foco deste trabalho é sobre as possibilidades de transposição das formas de utilizar música e som no cinema para o teatro.

A música e o som, como signos da linguagem teatral ou cinematográfica, funcionam como dispositivos midiáticos na propagação das muitas ideias e mensagens a serem difundidas entre os espectadores. Um breve olhar sobre a música

¹ https://www.youtube.com/watch?v=_jxCQ_WIDD8

e o som por meio da semiótica pode nos ajudar a entender a função sógnica da música e dos sons. A partir dos conceitos desenvolvidos na Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce, percebemos que os parâmetros musicais – ritmo, melodia, harmonia, dinâmica de intensidade – e a música, assim como som e suas dimensões – timbre, altura, intensidade –, funcionam como objetos que têm certo conceito intrínseco (signo) e que produz no expectador certo significado (interpretante). Além disso, o uso da música e som como signo, não oferece descanso à fruição, tornando-se um processo contínuo de ressonância, onde as imagens (interpretantes) geradas pela fruição do conceito (signo) presente no som e na música (objeto) gerariam outras novas imagens em sucessão. “Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu *interpretante*) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu *objeto*), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*.” (PEIRCE, 2010, p. 74 *apud* OLIVEIRA, 2017, p.78 e 79).

Como mídia, a música e suas propriedades, os sons e suas dimensões, os instrumentos musicais, exercem papel de transmissores das mensagens elaboradas pelos escritores e diretores de cinema e de teatro. Nesse *status* (de mídia), quaisquer componentes da mídia musical, sonora, instrumental, poderiam ser aproveitados como objetos de manipulação por parte do compositor, desenhista sonoro/sonoplasta, diretor. As escolhas do material sonoro e/ou musical podem ser impulsionadas pelo anseio de transmitir algo – icônico, indicial ou simbólico – convencionado pela cultura, e que é inserido na narrativa do filme ou espetáculo teatral pela arbitrariedade do roteirista/dramaturgo. Por meio dessa estratégia, provoca-se a identificação do fruidor com o material exibido na mídia por meio da expectativa. O espectador que escuta a trilha sonora, encontra, a partir disso, um estado de conforto perceptivo, por estar identificado com os elementos estruturais da música – melódicos, rítmicos, harmônicos, dinâmicos, timbrísticos. O uso de certas combinatórias – linhas melódicas, progressões harmônicas, dinâmicas de intensidade, tipos e qualidades de instrumentos determinados na música-mídia –, são reconhecidas pelos expectadores porque estão de acordo com o seu condicionamento cultural, aprendido e hábito social. De acordo com a “teoria da expectativa” de Leonard B. Meyer, isso se dá porque

As tendências, conscientes ou inconscientes, naturais ou aprendidas, tendem a seguir um curso ordenado e predeterminado segundo padrões já incorporados. Quando o curso normal de uma tendência é alterado ou interrompido ele se torna consciente e origina a –expectativa|. A princípio, qualquer tendência é uma expectativa, contudo, grande parte delas segue seu curso normal e se mantém em um nível inconsciente. [...] É importante destacar, contudo, que a criação de expectativas em música está sempre condicionada à familiaridade do ouvinte com o gênero, período, estilo do compositor etc.” (OLIVEIRA, 2017, p. 43).

Portanto, quando a questão se refere à produção do sentido musical, o fruidor, na postura de audiovisualizador de uma música fílmica ou cênica, percebe referências e mensagens intencionalmente impressas na mídia pelo compositor, diretor e dramaturgo/roteirista. Muitas vezes os referenciais ficam embutidos na mídia como *physical or technical medium*² que, de forma mais sutil, promovem o seu reconhecimento por um ouvinte mais atento.

Objetos sonoros – musicais ou não – que produzem efeitos de som como *technical medium*, funcionam como transmissores de conteúdos extra-musicais, pois trazem para a mídia fílmica ou teatral, conteúdos externos por verossimilhança entre a percepção natural e a midiática, provocando a sua identificação. “Quanto mais a percepção das mensagens artificiais se parece com a percepção da própria realidade, mais fácil é para o receptor decodificá-las e compreendê-las” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 30), ou seja, mais rapidamente o fruidor irá perceber, decodificar e compreender as mensagens da mídia musical/sonora pretendidas pelo diretor, compositor, sonoplasta ou *sound designer*. Rodríguez (2006) afirma que o aumento da capacidade de produzir mensagens verossímeis à realidade é consequência do aprimoramento cada vez mais profundo das técnicas que envolvem a elaboração dos códigos cinematográficos. A consequência disso é que o espectador terá uma fruição mais rápida das mensagens produzidas devido à sua simplicidade e universalidade. Esse aspecto de mídia do som e também da música, corrobora com o teatro e o cinema nas transmissões de mensagens específicas.

Adorno e Eisler (2007) não consideravam os filmes produzidos para o cinema nos anos de 1940 como produto exclusivamente artístico. Eles compreenderam essas produções como uma forma tecnológica de utilização de recursos de comunicação preparados e organizados para difundir as pretensões mercadológicas da indústria cultural. Neste contexto o som e a música, compostos e/ou escolhidos, e utilizados como elementos imprescindíveis às narrativas audiovisuais, apresentam-se como mídias, cujo papel é de conferir a essas narrativas certos códigos consensualmente estabelecidos, com o intuito de transmitir significados previamente pretendidos.

No cinema, sons e músicas são arbitrariamente escolhidos, desde da trilha musical, até o mais ínfimo efeito sonoro, como o de um sibilar de vento. No teatro, a música e sons de um espetáculo também resultam de combinações

2 “são as substâncias como também os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia — o corpo humano; tinta, pincel, tela; mármore, madeira; máquina fotográfica; televisor; piano, flauta, bateria; voz; máquina de escrever; gravador; computador; papel, pergaminho; tecidos; palco; luz, etc. o uso dos meios físicos para criar uma pintura a óleo — a aplicação de tinta através de um pincel ou outro instrumento numa tela esticada no chassis — resulta na constituição dos *materiais* do signo pictórico: cores, linhas, formas e textura(s) numa superfície mais ou menos plana. Esses materiais representam a “modalidade material”, na terminologia de Lars Elleström (2009a), da mídia “pintura” (no sentido coletivo da palavra).” (CLÜVER, 2012, p.9).

artísticas pensadas para a cena teatral, como afirma Radicetti (2020, p.157), mesmo que ruídos externos, sirenes, trânsito, tosses, espirros, arrastar de cadeiras, bocejos, choros de bebês, etc, interfiram instantaneamente na percepção sonora dos expectadores. Esta e outras semelhanças entre as linguagens supracitadas tornou possível a transposição das ferramentas de mídia, de *physical or technical medium* do cinema para uma formulação dos elementos sógnicos na construção da trilha sonora de *Buffalo's Show*.

A transposição das técnicas de elaboração de códigos musicais da linguagem cinematográfica, especificamente do gênero *spagetti western*, para um espetáculo teatral trouxe novas formas de percepção e de escolhas de materiais sonoros e musicais para composição. A possibilidade de utilizar a música como mídia dentro de um espetáculo, destacou e reforçou o potencial comunicativo do signo-música e signo-som dentro da linguagem teatral. Colocar o teatro e cinema em paralelo, para daí extrair ferramentas de uma para a criação em outra, não tem o objetivo de comparar as suas estruturas, tampouco coloca-las em confronto ou considerar importante uma mais que a outra. Ao contrário, a pretensão é demonstrar como a reutilização de recursos cinematográficos de composição de música no teatro acontece por meio de um processo criativo musical, que só é possível com um estudo bifocal e profundo sobre as estratégias tecnológicas e midiáticas das duas linguagens. O que temos a ganhar com isso é o aumento das possibilidades de fazer música/som através de um processo dialógico entre linguagens.

Portanto, neste artigo, farei uma análise dos elementos sonoros e musicais trazidos especificamente da trilogia dos dólares e do filme *Era Uma Vez no Oeste*, de Sergio Leone, com o intuito de apresentar, através disso, recursos técnicos responsáveis por conferir à música a característica de mídia. Antes, será importante discorrer sobre o que é o espetáculo *Buffalo'Show*, seu histórico e sobre a influencia recebida do faroeste norte-americano e do *spaghetti western* em outros setores da linguagem teatral, como na encenação, na cenografia e na atuação.

O espetáculo

Buffalo's Show é uma montagem teatral livremente inspirada na vida de William Frederick Cody, o Buffalo Bill (1846-1917). Nascido no Condado de Scott, em Iowa, Cody recebeu o apelido de Buffalo Bill devido aos seus feitos como grande matador de búfalos. Mas foi por causa da criação de um show que retratava o Oeste Selvagem, o *Buffalo Bill's Wild West Show*, que ele se tornou famoso. No show, Buffalo Bill oferecia ao público números variados, ousados e com características heróicas, que incluía desfiles de cowboys, participação de índios americanos, exímios atiradores e ainda, números com turcos, árabes, mongóis, cossacos, todos vestidos tipicamente. Entre as atrações do show estavam tam-

bém Jane Calamidade e Touro Sentado, chefe indígena que viveu no século XIX.³ Foi esse grande e famoso show de entretenimentos que serviu de inspiração para o tema do espetáculo.

Buffalo's Show se passa no velho oeste norte-americano, especificamente em Iowa, no final do século XIX e início do XX. Algumas de suas características estilísticas foram buscadas em documentários sobre a época, nos filmes de *western* norte-americanos e do *spaghetti western* de Sergio Leone. O trio de personagens é formado por: Buffalo Bill: 71 anos, norte-americano, lendário caçador de búfalos, ator e produtor de shows sobre o Oeste Selvagem; Basil Zaharoff: 68 anos, turco de ascendência grega, comerciante e empresário; Cabocla: 40 anos, norte-americana descendente de brancos, negros e índios, que vive com Buffalo Bill.

O texto conta a história fictícia de um Buffalo Bill lendário, um herói esquecido, desvigorado, vivendo um cotidiano de rotinas monótonas, sem grandes feitos e sem brilho. Nesse contexto, ele nem atirava mais, mas comia, andava e dormia de posse de uma arma velha e sem utilidade. Bill passava os dias deprimido, sob os cuidados de Cabocla – personagem inventada especialmente para a dramaturgia. O tipo de relação que ela tem com Bill, não é bem definida pelo autor. Na trama ela é a filha legítima de Touro Sentado.

E segue a trama. Certo dia, Bill é surpreendido pela visita de Basil Zaharoff, um velho conhecido que chega presenteando-o com uma arma que funciona. Zaharoff é “comerciante” e sócio da fabricante e distribuidora de armas *Maxim*. Através de um discurso malicioso, sobre defender o estado de Iowa dos índios selvagens, ele convence Buffalo Bill a ser o defensor do povo, candidatar-se ao governo de Iowa e a reviver o Buffalo's Show (show fictício do *Buffalo Bill's Wild West Show*). A sua pretensão, na verdade, era alcançar um poder político às custas da popularidade de Bill e assim, concretizar sua ambição pelo comércio ilegal de armas e enriquecimento ilícito. O “turco de berço” não é o que parece, ele utiliza artimanhas, seduções e discursos enfeitados sobre atos heróicos em defesa do povo para lançar seus logros. O espetáculo *Buffalo's Show* é um alerta sobre a manipulação da opinião pública através dos meios de entretenimento e de como a arte pode ser usada para transmitir mensagens de manipulação revestidas de formas artísticas.

O dramaturgo Dúlio Kuster Cid conta que a ideia de escrever uma peça que falasse sobre a história de um herói do velho oeste, inspirado em Buffalo Bill, surgiu das suas inquietações a respeito de questões sociais, políticas e culturais que, na atualidade, assolam o mundo e o Brasil. Tais questões, Segundo o autor estão ligadas especialmente ao

3 **BUFFALO BILL.** In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Buffalo_Bill&oldid=58717665>. Acesso em: 7 nov. 2021. «William “Buffalo Bill” Cody». World Digital Library. Consultado em 2 de junho de 2013. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/11200/>. Acesso em: 7/11/2021.

aumento de sentimento de violência que vem acontecendo no Brasil e no mundo, esse sentimento de intolerância com o diferente, na defesa de um pensamento egemônico, como se o certo fosse ter uma forma de pensamento e condenar as demais. Isso tudo associado também com essa obsessão com armas, o armamentismo, etc. (CID, 2019).

Dos filmes de *western*

A partir dessas inquietações a diretora Nieve Matos lançou a ideia de usar como modelo para a dramaturgia, a estética do *western* (faroeste) dos filmes para o cinema de característica popular. De acordo com a diretora “a intenção não é um espetáculo que copie uma obra cinematográfica, mas a gente está brincando com a linguagem do faroeste, trabalhando com a voz do ator, trabalhando com a dublagem dos filmes, como chega pra gente.” (MATOS, 2021). Uma mostra das “brincadeiras” feitas no espetáculo é a utilização de coloridos nos elementos técnicos do espetáculo – figurinos, cenário, objetos cênicos e no desenho de luz. A saturação de cores é uma característica dos filmes de faroeste norte-americanos.⁴



4 As cores dos QR Codes deste artigo, foram escolhidas como referências estilística de cores utilizadas por Sergio Leone nos seus filmes de *western*. De acordo com “ao invés do colorido saturado, marca registrada dos westerns norte-americanos dos anos 1950, Leone privilegiou tons de terra e cores desbotadas. Marrom, vermelho-escuro, branco encardido e cinza-chumbo predomina tanto nas locações internas quanto nas externas.” (CARREIRO, 2011, p.41).



Figura 1: Cores do espetáculo.

Do faroeste norte-americano

Nos filmes de faroeste, as histórias se passam num “Velho Oeste” norte-americano, apresentado como um território inóspito, um lugar “sem lei”, onde a “lei do mais forte” prevalece e o sistema de legislações que regem as condutas sociais é precário. Nos filmes de faroeste, relacionamentos são estabelecidos por meio da imposição de poder, quase sempre por meio de violência, assassinatos, genocídios e todo o tipo de barbáries. No velho oeste a premissa sempre será vencer a todo custo, demonstrar força, e se for possível, subjugar aqueles considerados mais fracos, muitas vezes com muita crueldade e sem piedade. Essas mídias de “*far western*” possuem esses códigos claros de comunicação, de fácil apreensão, já estabelecidos desde suas primeiras produções pela indústria do cinema norte-americano.

Do spaghetti western

O gênero *western* em território norte-americano, atingiu enorme repercussão pública de audiência nas telonas entre os anos de 1930 a 1950, até o seu declínio a partir da década de 1960. Enquanto o gênero encontrava a decadência em meio as produções norte-americanas, foi em território italiano que o faroeste alcançou novo formato e novamente reconquistaria o público popular nos cinemas pelo mundo. Isso aconteceu por consequência das ideias inovadoras do cineasta italiano Sergio Leone, que na década de 1960, iniciou a sua ascensão ao reconhecimento como director dando início, com maestria, ao terceiro ciclo de produção em busca de gêneros fílmicos populares do Cinecittà⁵. Os

5 Em 1937, “Cinecittà nasceu de uma estratégia política de Benito Mussolini. Financiando a criação de uma rede de estúdios de filmagem, em moldes parecidos com Hollywood, Mussolini tentou usar o cinema como propaganda para perpetuar-se no poder, além de garantir a criação de uma indústria de entretenimento que pudesse render dividendos – econômicos e políticos – ao governo fascista.” (CARREIRO, 2011, p. 31). A estratégia deu certo até a queda de Mussolini do poder em 1945. Anos depois, as produções de filmes feitos em território italiano quase →

modos de produção do Cinecittà voltados para a popularização de formas prontas de fazer cinema, não intimidaram Leone na busca de recursos poéticos novos e revolucionários para a produção da sua primeira trilogia dentro do gênero *spaghetti western*. Dos filmes de faroeste de Leone, o recurso poético da continuidade intensificada⁶, por exemplo, serviu de inspiração para trabalhar a dilatação dos tempos de cena do espetáculo *Buffalo's Show*, considerando, certamente, as diferenças proporcionais de dilatação e compressão de tempo entre o cinema e o teatro.

As ironias

A narrativa de *Buffalo's Show* está repleta de ironias. Elas se inscrevem em muitos elementos da composição de cena. Matos (2021) ressalta que “a pegada que a gente definiu, foi trabalhar o tom mais irônico da dramaturgia, dentro dessa linguagem do banguê-banguê”. A cenografia, por exemplo, mostra o contraditório através de uma ironia situacional/observável⁷. Observa-se um cenário com ambientação dupla, que mostra de um lado, a casa e o cotidiano esquecido do herói, e do outro, “esconde” o espaço dos shows, dos feitos heróicos, dos anos de “defensor das famílias de bem” como “matador” de búfalos e de índios. Segundo o cenógrafo Leonardo Magalhães (2019)

a história passa basicamente em dois ambientes, que é a casa do Buffalo e o circo, a lona em que o show é realizado [...] A gente foi buscar soluções em cenários móveis [...] fomos usar plataformas que giram, que a gente tenha um cenário com **dupla face**. De um lado a gente tem um ambiente... e gira, no outro... no outro espaço a gente tem um outro ambiente [...] a gente vai ter o circo com alguns **truques** que vão acontecer no show do Buffalo. (grifos nossos).

pararam devido à intensa crise financeira do mercado cinematográfico. “Para conseguirem se auto-sustentar, os produtores independentes que atuavam em Cinecittà (não apenas italianos, mas também franceses, alemães e espanhóis) bolaram um sistema de produção que privilegiava dois fatores: (1) o aluguel das instalações de Cinecittà para filmagens de produções estrangeiras; e (2) a produção em larga escala de filmes baratos, de apelo popular, seguindo regras rigidamente codificadas” (CARREIRO, 2021, p. 32) e baseados em ciclos temáticos que duravam até quando a “fórmula” de narrativa começava a decair, medido pelos níveis de audiência nas salas de cinema. O início do ciclo Cinecittà se deu com o gênero *film fumetto* que são os melodramas românticos, o segundo foi o “sandália-e-espada” ou peplum e o terceiro, o *Spagetti Western*.

⁶ “O conceito de continuidade intensificada surgiu da constatação de que, a partir dos anos 1960, os diretores de cinema passaram a utilizar um repertório cada vez mais amplo de recursos narrativos e estilísticos, intensificando a poética do cinema em direção a uma experiência fílmica cada vez mais visceral.” (CARREIRO, 2011, p. 25). Para melhor entendimento sobre o conceito de “continuidade intensificada”, ler CARREIRO, Rodrigo Octávio d’Azevedo. **Era uma Vez no Spaghetti Western: estilo e narrativa na obra de Sergio Leone**. 2011, p. 25 a 30.

⁷ Acontece numa situação observável, sem a presença de uma pessoa sendo irônica. (ALAVARCE, 2009)

Na outra face do cenário, no “circo” onde o show acontece, no “lado oculto” e esquecido da vida de Bill, revigorado após o encontro com Zaharoff, são apresentadas as atrações falsas (truques) de tiro ao alvo, com o maquinário quase à vista, revelando sutilmente a manipulação dos objetos cenográficos usados como alvo. O cenário foi pensado para reforçar a “dupla face” dos poderes ironizados na dramaturgia, de como o dinheiro, mentiras e promessas falsas podem mudar (“virar”) a vida de uma pessoa rapidamente, e em muitos aspectos.



Figura 2: A dupla face do cenário.



Cena da virada do cenário⁸

Como objeto de cena, a arma de fogo é um signo marcante. Ela é usada e mostrada como um objeto indicial, com mais de uma possibilidade de interpretantes. O *physical medium* arma de fogo, sustenta a ironia de um objeto de madeira que é visto literalmente pelo público como arma de brinquedo, mas é utilizado como símbolo de ataques, de mortes, de poder, de crueldade, de violência. Um objeto, capaz de causar massacre e morte, mostrado pela mídia teatral como “brinquedo”.

A ironia está presente também na construção dos personagens e nas relações entre eles. Os personagens foram elaborados pelos atores do espetáculo com características semelhantes às atuações dos atores de filmes de faroeste, como as vozes que imitam as dublagens para o português brasileiro. Uma característica importante é a indefinição do bom e do mal no personagem do herói. No desenrolar da dramaturgia, em certo momento, fica difícil atribuir ao Bill a característica do herói bondoso. Nos filmes de Sergio Leone, já não há uma distinção clara entre o herói bom e o bandido ruim, pois se configurava

8 <https://www.youtube.com/watch?v=gzwXHHVJmSQ>

num “tempo e um lugar onde o herói era tão mau, egoísta, ambicioso e amoral quanto o vilão que procurava destruir” (MANCINI, 2011, 173).

O tipo de relacionamento não clarificado entre Buffalo Bill e Cabocla provoca alguns interpretantes possíveis dessa relação. Essa índia Cabocla, ainda que seja um baluarte para o idoso Bill, inseguro e sem coragem, será sempre considerada “a empregada”. Ao imputar a uma índia – no contexto social norte-americano do século XIX – o papel de cuidadora de um herói renomado e “cara pálida”, o autor pretendeu ressaltar a oposição ao pensamento hegemônico das classes que se consideram privilegiadas. É uma reflexão sobre a tomada de consciência das inúmeras formas de epistemicídio promovidas pelas classes ditas “privilegiadas”. Cabocla é um signo importante no espetáculo, que carrega a mensagem de força e luta dessas classes sociais sobrepujadas por poderes opressores.

A interação entre Zaharoff e os outros personagens – Buffalo Bill e Cabocla – também é repleta de ironias. Com Bill, a sua relação representa o contraste clássico entre o embusteiro e o ingênuo. Enquanto os ardis de Zaharoff são aos poucos revelados para Cabocla (e para o público), Bill permanece sem enxergar as embustices do “comerciante” de armas. Disso, percebe-se uma hierarquia instituída entre Zaharoff, Cabocla e Bill construída pela ironia. O público vê que, no contexto relacional da encenação, existem “aqueles que a usam [Zaharoff], depois aqueles que a ‘pegam’ [Cabocla e público] e, no fundo, aqueles que não a ‘pegam’ [Bill]” (HUTCHEON, 2000, p.37º, *apud* ALAVARCE, 2009, p. 4, grifos nossos).

Até aqui, foram elaboradas algumas reflexões sobre aspectos fundamentais do espetáculo, apoiados nos pilares técnicos da encenação, cenografia e atuação. Agora, seguirei o trajeto em direção às discussões sobre música e sons, que formam, junto aos outros pilares, mais um pilar técnico fundamental na construção do espetáculo. Portanto, daqui para frente, a conversa será somente sobre a música e o som, e sua aplicabilidade no espetáculo *Buffalo’s Show*.

Em busca do *sound*

Escolher entre uma estética musical e outra a ser utilizada num processo composicional para espetáculos teatrais é uma tarefa que necessita, entre muitos fatores, de uma escuta atenta sobre materiais sonoros e musicais capazes de cumprir com eficiência o propósito de sua utilização. Não há espaços para “achismos” sobre o uso desse ou aquele som, instrumento musical ou objetos quaisquer que emitam som e possam ser utilizados numa forma de música. A procura pelo *sound* ideal deve ser feita por meio da pesquisa e da análise, com certa cautela e esmero. Mas por onde começar a busca, e como procurar? Muitas vezes, mesmo depois de longas caminhadas em direção ao tal *sound* ideal, não

9 HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

encontramos tão facilmente a via que nos leva à resposta para essa questão. Durante algum tempo, o caminho que nos conduz ao encontro do material sonoro/musical final pode ser largo e cheio de diversidades e possibilidades. É necessário manter a atenção aos vieses que intervêm na busca e interferem no encontro. A confusão inicial pode provocar desânimo e até a desistência do labor por uma pesquisa engajada e interessada. O interesse é primordial. A busca interessada, por sua vez, vai estimular a perseverança na procura, o prazer pela experiência e a atenção aos detalhes. Tais fatores são fundamentais para alcançarmos a situação ideal ou, pelo menos, aproximada, da melhor escolha.

Compondo a música: inventando formas e ordenando estruturas

O exercício da composição nos exige fazer escolhas, porém, muitas dessas escolhas não são definidas apenas pelo afã da invenção, por pura vontade de criação ou desencadeadas apenas pelo impulso da inspiração. Também é necessário análise e elaboração de estratégias de invenção, que nos permita decidir entre um material sonoro e outro. A obra, *a priori*, nos chega à razão por meio da ideia, que certamente acontece por causa de um estímulo qualquer – inspiração e/ou trabalho sobre algum material. Esse princípio nos leva a formular imagens daquilo que, para nós, será a obra. Tais “esboços” imagéticos, surgem, em muitas ocasiões, como causa da leitura de um poema ou livro, da apreciação de alguma paisagem, por assistir certo gênero fílmico ou da escuta de música ou estímulos sonoros de características variadas. A partir disso iniciamos um processo árduo para traduzir as imagens que pré-formamos em música ou em formas sonoras que nos pareçam representar nossas alegorias mentais. O trabalho é organizado utilizando técnicas de composição musical que aprendemos e aprimoramos por meio do estudo e das vivências – ousadas ou comedidas. Porém, o processo composicional também acontece por meio da experimentação, da tentativa – as vezes intuitiva, outras vezes calculada – sobre o material sonoro. Enfim, o caminho para atingir a forma pretendida exige, por um lado, o esforço aplicado e dedicado à experimentação e tentativa e, por outro, a aplicação de técnicas específicas adquiridas pelo estudo da composição de música.

Os efeitos sonoros do cinema e os códigos musicais de Ennio Morricone utilizados no espetáculo *Buffalo's Show*

A escolha pelo gênero *western* como estética a ser adotada na construção da dramaturgia do espetáculo *Buffalo's Show*, surgiu logo nas primeiras reuniões de mesa por sugestão da diretora Nieve Matos, em comum acordo com o elen-

co e a equipe técnica. A ideia de compor uma forma de música para o espetáculo que trouxesse na sua poética os códigos já estabelecidos no cinema e, mais especificamente, nos filmes do *spaghetti western*, surgiu logo em seguida e veio acompanhada por minha admiração e inspiração anteriores pelas obras musicais de Ennio Morricone. Tudo isso, apoiado na necessidade de estudo mais profundo sobre o assunto. A admiração, inspiração e a apreciação, por puro entretenimento, das obras de Morricone, não seriam suficientes para o trabalho que me propus a realizar. Após leitura e discussão sobre o texto da peça, percebi claramente uma conexão possível entre as estratégias criadas por Morricone para a trilogia dos dólores de Sergio Leone e o motivo condutor na narrativa do dramaturgo e da diretora de *Buffalo's Show*. Nesse espírito de admiração, ispiração, acompanhados da pesquisa e análise, surgiram os primeiros “rabiscos” de motivos, orquestrações, ritmos, harmonias. Foi um processo assertivo, sem muitos desvios de ideias. Após definir os códigos, materiais sonoros e elementos estruturais a serem utilizados, a música começou a se formar. As escolhas não foram árduas e as tomadas de decisões sobre o material musical foram suaves. Os códigos musicais inovadores de Ennio Morricone se tornaram fonte de observação importante, fundamental, para a composição da trilha musical.

Morricone contribuiu de forma excepcional para que as ideias renovadoras de Sergio Leone no gênero *western* se tornassem um marco para o jeito de fazer faroeste no cinema.

Entre os compositores italianos de grande talento que naqueles anos assinaram trilhas musicais inesquecíveis – Armando Trovaioli, Nini Rosso, Riz Ortolani, Luiz Bacalov, Carlo Rustichelli, os irmãos De Angelis – o nome que se destaca entre todos é o de Ennio Morricone. Foi Morricone a propor primeiro, a inventar aquela sonoridade particular que, conjuntamente com a fórmula de direção de Sergio Leone, constitui o próprio D.N.A., o código genético do western-Spaghetti. Como cada western à italiana deve a sua existência a “Per un pugno di dollari”, do mesmo modo cada trilha sonora musical descende, representa variações sobre o “mesmo tema” do mesmo filme. (BIANCHINI, 1979, p. 75 *apud* MANCINI, 2011, p. 171).

Muitas informações sobre os procedimentos técnicos de Morricone, embutidos nas trilhas musicais dos filmes de Leone, funcionaram como uma espécie de manual de instruções para a criação das estratégias composicionais da trilha musical de *Buffalo's Show*. A importância do estudo da orquestração e da utilização de ferramentas estilísticas, como recurso da orquestração, na descrição das características heróicas, rústicas, melodramáticas, dos personagens e das situações, foi apenas uma entre outras informações técnicas fundamentais.

Um músico que queira fazer boa música de filme não deve se especializar somente em música clássica ou sinfônica, velha ou nova, não

deve ser somente um músico pop, um entusiasta do jazz ou do rock. Ele deve se especializar em tudo e também ser capaz de fundir gêneros diferentes. (MORRICONE, 2007, p. 35 *apud* MANCINI, 2011, p. 174).

A imersão na busca pelo conhecimento sobre uma variedade estilística de músicas é fundamentalmente necessária para tomadas de decisões eficientes a respeito de certas mídias musicais no lugar de outras. Após essa pesquisa, a atividade da orquestração deve acontecer, pois ela chega como uma “arrumação” necessária para dar sentido de totalidade à forma. A orquestração é a efetivação da característica multisensória da forma musical. É por essa ação sensória múltipla que o público procura, ainda que sem perceber, pois necessita dela para a compreensão sintestésica da obra.

No cinema, criamos um tema porque o público precisa seguir um fio condutor. Eles precisam escutar a sucessão distinta e característica de sons que estão por trás dele. Mas, além dessa necessidade, está o fato muito limitante de que o compositor ao piano pode fazer o diretor ouvir nada mais do que o tema. Se o compositor é um bom orquestrador, mas um péssimo pianista, quando finalmente no estúdio de gravação o diretor escuta a música que foi realizada, ele pode se maravilhar com um resultado que não esperava, com as cores que a orquestra dá ao tema. Se em vez disso, ao contrário, o compositor o for... muito bom pianista mas não um bom orquestrador, o diretor vai ficar desapontado porque o tema que ele gostou ao piano, agora já não gosta mais. (MORRICONE; MICELLI, 2013, p.6)¹⁰

O processo de elaboração da sonoplastia foi em direção a uma releitura estilística da utilização dos sons no cinema. O desejo foi, portanto, pela pretensão de usar no teatro as formas de criação de *foley* do cinema, aproveitando para enfatizar com esse uso, o exagero dos volumes (intensidade) dos efeitos sonoros – sons e ruídos – dos objetos reais. O motivador veio, mais uma vez, da narrativa de Sergio Leone para a trilogia dos dólares e *Era uma Vez no Oeste*, das estratégias de amplificação dos sons reais na mixagem como recurso poético de continuidade intensificada¹¹.

10 No original: “In the cinema, we create a theme because the public needs to follow a thread. They need to listen to the distinct and characteristic succession of sounds that are behind it. But beyond this necessity rests the very limiting fact that the composer at the piano can make the director hear nothing more than the theme. If the composer is a good orchestrator but a terrible pianist, when finally in the recording studio the director listens to the music that has been realized, he might marvel at a result that he did not expect, at colors that the orchestra gives to the theme. If instead, on the contrary, the composer is . . . a very good pianist but not a good orchestrator, the director will be disappointed because the theme that he liked at the piano he no longer likes.”

11 “A trilha de áudio dos filmes de Leone era criticada pelo volume dos efeitos sonoros, pelos silêncios e pelos arranjos musicais com guitarra elétrica. De novo, os críticos reclamavam de →

Nas linhas que se seguem veremos como a sonoplastia, em seguida, a música e recursos de orquestração, foram utilizados no espetáculo *Buffalo's Show* na forma de estratégias midiáticas e sógnicas em situações diferentes da dramaturgia. Existe ainda um quarto personagem, “o músico”, que atua como apresentador da “vinheta” e do “Show do Buffalo Bill”, e como sonoplasta, recria no espetáculo os efeitos de *foley*. Começemos pelos efeitos sonoros.

A sonoplastia do foley

A sonoplastia feita ao vivo no espetáculo reproduz precariamente e propositalmente, como no sentido da ironia, não apenas a produção sonora do recurso de *foley* do cinema, mas também os bastidores dessa produção, revelando como o som de um objeto conhecido pelo expectador é produzido por outra fonte sonora. Os efeitos a serem considerados são:

O efeito sonoro do fogo: estalejadura do fogo que arde numa pequena fornalha cenográfica produzido pelo amassar de uma folha de material plástico, captado por meio de um microfone e amplificado nas caixas de som. Acontece somente uma vez no espetáculo, no início.



Figura 3: Fogo. Efeito sonoro do fogo sendo produzido pelo amassar do plástico.

revisões estilísticas que violavam o repertório de esquemas do gênero. Tanto os ruídos amplificados quanto a música acabariam se tornando elementos da continuidade intensificada.” (CARREIRO, 2011, p. 85-86).



Cena do efeito sonoro do fogo¹²

Efeito sonoro de porta: ranger de porta abrindo e fechando e produzido pelo efeito sintetizado de um teclado *workstation*. Esse efeito acontece pela primeira vez na cena em que Cabocla abre a porta para receber o comerciante de armas Zaharoff.



Figura 4: Porta. A porta sendo aberta por Cabocla, para recepcionar Zaharoff.

12 <https://www.youtube.com/watch?v=7373CJnlyb0>



Cena do efeito sonoro da porta rangendo¹³

Efeito sonoro da arma: tiro de arma de fogo produzido pelo efeito sintetizado de um teclado musical *workstation*. Acontece bastante ao longo do espetáculo devido à sua característica sígnica de amplificação (continuidade intensificada) da mensagem de violência e relações de força e de poderes políticos presentes na narrativa da dramaturgia.



Figura 5: Tiro. Buffalo Bill atirando duas vezes para o alto.



Cena do efeito sonoro do tiro¹⁴

Todo maquinário: instrumentos musicais, computador, notebook –, *physical or technical medium*, foram colocados na cena e explicitados ao público com o objetivo de provocar um efeito de distanciamento, de estranheza, pela “falsificação” revelada do som e pela amplificação exagerada dos sons reais nas caixas de som. O efeito de distanciamento provocado no público é consequência da ação irônica de aparência, que substitui a fonte sonora real por outra que simula o som conhecido pelo espectador. Por exemplo,

13 <https://www.youtube.com/watch?v=SZzh20AGvQw>

14 <https://www.youtube.com/watch?v=cOK4Fnqod4g>

como não foi possível fazer um trem entrar pelo teatro adentro, usei um apito que simula o som das engrenagens do trem. Assim é feito também com o som da porta, do tiro, por meio de um do teclado musical *workstation*, como já mencionado.

Levando em consideração o aspecto da fruição do signo, além dos aparatos técnicos da sua produção e transmissão, acredito ser importante discorrer brevemente a respeito do efeito provocado pelo signo sonoro sob a perspectiva do receptor. Assim, podemos “ver por outro ângulo”, ou seja, entender a forma como pode acontecer a percepção de um efeito sonoro produzido no teatro na fruição de quem escuta de fora. A atividade da percepção é fundamentalmente responsável pelo sucesso obtido na efetivação da mensagem no corpo/mente do fruidor. Entre os fatores contribuintes para a percepção dos sons mostrado por Rodríguez (2006), gostaria de destacar o da “definição auditiva”. O autor explica que existe um grau máximo na exatidão e precisão com que um fruidor (ouvinte) percebe um som ao escutá-lo com atenção. A esse nível extremo de exatidão e precisão ele chama de “definição auditiva”¹⁵. Portanto, mesmo que o foco deste artigo seja atentar para o caráter midiático e sígnico do som no teatro, o fator da recepção do som merece essa consideração, ainda que inicial, mas instigante, que impulse para uma pesquisa mais aprofundada em outro ensaio.

A trilha musical

A trilha musical de *Buffalo's Show* foi composta, como já mencionado, a partir da releitura de alguns códigos de construção musical criados no gênero *spaghetti western*. O espetáculo possui quatro temas principais, seis variações, e uma vinheta introdutória. Três, dos quatro temas principais, funcionam como *leitmotifs* do herói Buffalo Bill, de Cabocla e de Zaharof. O quarto, é o tema do show de entretenimentos de Buffalo Bil. O tema “vinheta de abertura” traz outras referências que não se referem exclusivamente aos filmes de faroeste. Ela foi inspirada no estilo apoteótico das vinhetas das grandes produtoras do cinema mundial. O tema de abertura foi composto sobre a sequência dos acor-

15 “Essa sensação não está ligada à de altura tonal nem à de intensidade, mas sim à percepção da estrutura interna do som. É também, portanto, uma sensação tímbrica. A sensação de *definição auditiva* está relacionada à gama de frequência que compõe um som que cada som é composto transmite ao ouvido humano uma sensação equiparável à do grão, ou textura visual. Quanto maior a gama de frequências de que um som é composto, maior é a sensação de detalhe e de precisão sonora que produz. Assim, quanto mais o ouvido dispõe de elementos acústicos capazes de transmitir informação sonora, maior é a sensação de definição auditiva. Contrariamente, quanto menor a gama de frequências de que um som é composto, menor é a sensação de precisão ao escutá-lo e, portanto, menor é o efeito de definição auditiva.” (RODRÍGUEZ, 2006 p. 111 e 112).

des Lá-b-Sib-Dó, mesma estrutura da sequência harmônica com três acordes, usada na *coda* (parte final) da vinheta da *Universal Pictures*. A orquestração evoca a sensação de um efeito triunfal, majestoso, provocado pelo uso destacado dos instrumentos de metal, sobretudo as trompas, unidos às “explosões” das percussões, com destaque para o som grave do *bass drum*¹⁶ e para o choque dos pratos. Sozinhas, as trompas fazem a “chamada” para a apresentação do elenco de atores, antes da chegada dos personagens.



Vinheta de Abertura¹⁷

Para *Buffalo's Show* foram compostos cinco temas e mais algumas variações que são apresentadas e retomadas no decorrer da encenação. Darei um destaque exclusivo para a análise dos três temas principais, pois, como já mencionado anteriormente, eles formam o ciclo de *leitmotifs* compostos para três personagens principais – Buffalo Bill, Cabocla e Zaharof. Esses temas trazem na sua constituição, de forma distinta e singular, códigos tecnológicos de composição melódica, harmônica e/ou de orquestração observados na poética de Ennio Morricone. Os mesmos códigos foram utilizados nos temas secundários e também nas variações musicais do espetáculo.

Signos harmônicos

Antes de iniciarmos as análises dos temas, será necessário um breve parêntesis para contextualizar as correlações que fiz entre as interações, concordâncias e contradições dos personagens e a teoria da harmonia diatônica musical. A explicação abaixo ajudará a clarificar os argumentos que serão utilizados a seguir, sobre os signos harmônicos dos temas de Bill, Cabocla e Zaharoff. Começemos, então, pelas tonalidades escolhidas: o tema de Bill foi composto sobre a harmonia de Ré menor, o de Cabocla, Lá menor e o de Zaharoff, de Ré maior.

Se levarmos em consideração apenas as notas principais das tonalidades temáticas de Bill e Cabocla –, teremos uma disposição que é a seguinte: ré – lá. Essas notas principais estabelecem entre si uma relação importante dentro da harmo-

16 Bumbo grande, cilíndrico, que produz um som grave. Usado no naipe de percussão de uma orquestra.

17 <https://www.youtube.com/watch?v=tPO4cgMqrNM>

nia diatônica devido aos seus caracteres funcionais. Explicando melhor, a nota principal (ré), da tonalidade de Ré menor, passa a ser chamada de Tônica – função “principal” de um campo harmônico diatônico –, pois possui um caráter de estabilidade, de repouso. Por outro lado, a nota principal (lá), da tonalidade de Lá menor, passa a ser chamada de Dominante – função que confere à nota que recebe o seu *status* o caráter de dependência, de estar sempre atraída pela nota principal (Tônica). A Dominante, neste caso, “quer” ir em direção à Tônica. Portanto, devido a relação funcional estabelecida pela teoria harmônica diatônica, a nota “lá” relaciona-se com a nota “ré”, por atração, por “desejo” de ir em direção a ela.

No tema de Zaharoff, vemos que a nota principal do tom de Ré Maior é a mesma do tom de Ré menor. Isso poderia parecer, numa primeira impressão, que as duas tonalidades são iguais. Porém, não são. Uma é Maior e o outro “menor”. Essas denominações, na teoria harmônica, representam mais que apenas uma troca de nomes, mas a transformação de todo o “modo”, ou seja, de toda a configuração interna das suas escalas. Por exemplo: a escala de Ré Maior tem a seguinte configuração interna – ré-mi-fá#-sol-lá-si-dó#-ré; já a escala de Ré menor possui: ré-mi-fá-sol-lá-sib-dó-ré. Mesmo sem um conhecimento profundo da teoria musical, pode-se perceber a diferença entre elas somente observando os símbolos que uma possui e outra não – fá#, si e dó#, para Ré Maior; e fá, sib e dó, para Ré menor. As diferenças são vistas nas notas fá, si e dó, porém, são sentidas em todo contexto da escala, pois, ao mudar as características dessas três notas, são transformadas todas as relações internas. Essa diferença, quando aplicada na música, muda o caráter da harmonia. Por isso, essas notas principais (ré e ré) das tonalidades de Ré Maior e Ré menor, apesar de terem a mesma fundamental, são diferentes no conteúdo das suas escalas e, por isso, estão distantes. O tomalidade Maior provoca um movimento “para longe”, contraditório à tonalidade “menor”. Elas não se cruzam nem se interrelacionam tão facilmente, pois seguem em direções diferentes. A esses tipos de escalas, de modos diferentes, cujas notas principais têm o mesmo nome – “ré” para Ré (maior) e “ré” para Ré (menor) –, chamamos de escalas homônimas.

O Tema de Buffalo Bill

Melodia: a melodia deste tema foi composta pensando no estilo das melodias de Morricone. O intuito foi elaborar e compor um tema, cuja linha melódica fosse facilmente assimilável e evocativa. Ela provoca no apreciador imagens heróicas, de um passado longínquo e quase esquecido do velho Bill. A primeira pequena frase da melodia é composta pelas seguintes notas em sequência: lá-mi-fá-mi, onde “mi” é a nona do acorde inicial Dm⁹¹⁸.

18 Para a “música de duelo” do filme *Per Qualche Dollaro in Più* Morricone, sob uma concepção →

Orquestração: os instrumentos escolhidos foram a guitarra elétrica, o violão de cordas de aço, o órgão elétrico – característico do rock, blues, jazz –, o piano rodhes, um sintetizador *dream voice*, e a gaita de boca. A utilização de um timbre *dream voice* aponta para o uso estilístico de Morricone de instrumentos incomuns nas orquestrações dentro dos filmes de Leone. O teor melancólico da melodia executada pela gaita, com seu timbre rústico, propõe a nostalgia de Bill por um passado heróico, a saudade e a tristeza pela juventude. A gaita de boca traz alguns signos já conhecidos pelos apreciadores do gênero *spaghetti western*. O filme *Era Uma Vez no Oeste* ficou marcado pelo *leitmotiv* do herói, que se apresentava nas cenas por meio do toque da gaita, em diegese. Outro instrumento utilizado no tema de Bill é a caixa clara. Ela comanda a execução do “ritmo do galope do cavalo”. Esse código musical é usado por Morricone, mas não é uma invenção sua. O ritmo do galope é “um dispositivo rítmico empregado freqüentemente pelos compositores de música para *Westerns* que se tornou uma espécie de convenção para o gênero.” (MANCINI, 2011, 203). O uso da guitarra elétrica, do toque percussivo do violão de aço somado ao “ritmo do galope” executado na caixa clara, supõe a existência de um espírito de heróico, destemido e jovial, dos tempos dos galopes da caça ao búfalo (e ao índio), ainda escondido e preservado dentro do velho Bill.

Harmonia: a música está composta sobre a tonalidade de Ré menor e no espetáculo, esse tom configura a característica principal entre as outras Tonalidades usadas. A música inicia com o acorde de Dm9 (ré menor com a nona). Essa é uma referência direta ao acorde de Dm9 que, como já mencionado, foi utilizado por Morricone para iniciar o acompanhamento de *Per un pugno di dollari*.



Vinheta de Abertura¹⁹

minimalista, Morricone compõe duas melodias em contraponto, formando o tema do relógio. Na melodia mais aguda, ele utiliza quatro notas – ré, fá, mi, fá; na melodia mais grave, utiliza apenas duas notas – ré e lá. Essas notas (ré e lá) sintetizam o pensamento harmônico de toda trilogia. A combinação dessas notas – ré-mi-fá-lá – resulta no acorde de Dm9. Este acorde inicia o acompanhamento da melodia de *Per un Pugno di Dollari*. (MANCINI, 2011)

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=wmRI5n7K7YM>

TEMA DO BILL

Dori Sant'Ana

Dm9

F

Bb

A7

Dm9

Dm9

1.

2.

Figura 6: Partitura. Tema do Buffalo Bill.

O tema de Cabocla

Melodia: A linha melódica desse tema foi pensada especialmente para distorção da guitarra elétrica. Ela anuncia a força da voz de Cabocla. Os portamentos da melodias, feitos pelo *slide*, é signo que evoca o lamento, o grito, o chamado de dor. A música é tocada inteira na situação do duelo, quando acontece a morte de Buffalo Bill. Na agonia pela morte de Bill, Cabocla encontra a força para o enfrentamento e luta por seus direitos de expressão humana.

Orquestração: são utilizados apenas três instrumentos: guitarra elétrica, órgão elétrico e a caixa clara. A caixa clara toca de forma elaborada um ritmo que lembra ritmos das marchas fúnebres militares. Essa proposta reforça a situação do duelo, onde o acontecimento da morte de alguém é previsível e parece inevitável. A guitarra elétrica, como signo, utiliza o efeito de distorção como seu *instrumental or technical medium*.

Harmonia: a tonalidade é Lá menor. Ela expressa a ligação mencionada anteriormente entre as tonalidades de Cabocla e Bill. A nota principal (lá) do tema

de Cabocla, é vista como Dominante da nota principal (ré) do tema de Bill. Para destacar a nota principal (lá) de todas as outras notas e acordes da música, foi criado um ostinato melódico/harmônico, em tempo *ad libitum*, somente com a nota “lá”. Esse ostinato perpassa toda música e sua execução *ad libitum*, desequilibra a percepção da regularidade, provocando a sensação do desajuste e da incerteza, característicos da angústia de Cabocla.

TEMA DA CABOCLA

Dori Sant'Ana

Am9 G

3 Am7 G F

6 G Bb Am9

9 Bb Am9

Figura 7: Partitura. Tema de Cabocla.



Tema Cabocla²⁰

O Tema de Zaharoff

Melodia: a melodia do tema Zaharoff não está destacada da harmonia, como nos outros temas – de Bill e Cabocla. Ela não possui características que lhe confirmam tanta autonomia em relação ao movimento dos acordes. A linha me-

20 <https://www.youtube.com/watch?v=wntkQkITbCs>

lódia de Zaharoff foi composta para estar sempre “encaixada” aos acordes que a acompanham. O “encaixe” e a justaposição melódica/harmônica, reforça o pensamento econômico, lógico, estruturado, preciso, das ideias bem planejadas e bem arquitetadas de Zaharoff.

Orquestração: O uso de uma instrumentação de estilo orquestral, confere a Zaharoff certo refinamento, um ar de elegância e sofisticação. A caixa clara, mais uma vez cumpre um papel importante nessa configuração orquestral, pois ela executa o ritmo de um dobrado militar, que possui o caráter sígnico de fornecer a Zaharoff a postura de quem lida com armas.

Harmonia: o tema de Zaharoff foi construído com uma base harmônica bem diferente dos demais. A harmonia está sobre o tom de Ré Maior. A escolha por esse campo harmônico foi baseada no caráter da relação entre a tonalidade de Ré Maior e a tonalidade de Ré menor (ré), do tema de Bill. Ao fazer uso desse conceito harmônico como signo, propus que o tom Maior, do tema de Zaharoff, se configurasse como um homônimo em relação ao Tom do tema de Bill. Isso quer dizer que, Zaharoff, com muita ironia, mostra-se como um igual, como alguém que possui ideais compatíveis com os de Bill. Porém, ele não se conecta de verdade com Bill, pois os seus designios são contraditórios e subversivos, para longe de Bill. Zaharoff afirmou ter as mesmas raízes de luta que Buffalo Bill, mas seguiu sua vida em outra direção, almejando outros objetivos.

TEMA ZAHAROF

Dori Sant'Ana

The musical score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1-3 with chords G, A/G, F#m, Bm, Em7, and A7/C#. The second staff contains measures 4-6 with chords D/A, D/F#, D7, G/B, A/G, F#m, and Bm. The third staff contains measures 7-8 with chords Em, A7, and D. The piece ends with a double bar line.

Figura 8: Partitura. Tema de Zaharoff.



Tema Zaharoff²¹

“In-Fim”

A ideia de um ensaio sobre o processo criativo da composição musical de *Buffalo's Show* surgiu da vontade de expor detalhes dos procedimentos, artifícios, formas, estratégias, que muitas muitas vezes passam sem merecida atenção na prática do processo. A atividade da análise é um prazer acompanhado de desafios. O que busquei fazer, foi revelar apenas uma pequena parte importante de todas elucubrações, das pequenas e grandes escolhas, e de decisões intermediárias e finais do processo composicional de música e sonoplastia. Não seria possível revelar integralmente tudo. Os problemas logo se apresentam nesses formatos: 1) quais pontos escolher para descrever? Como descrevê-los? E por que descrevê-los? Basicamente, nos sobrevêm questões de escolhas e decisões muito semelhantes àquelas que nos assolava durante o processo da prática composicional. Entendo que os caminhos são muitos e as metodologias para a análise de processos criativos são de escolhas ainda mais difíceis, mas não pretendo discuti-las aqui, porém, é importante ressaltar o desafio.

Então, para solucionar alguns (todos não seria possível) dos problemas causados pelo desafio, foi necessário escolher um fio condutor. Os três temas principais e as relações existentes entre eles, vistos pela ótica do signo e da mídia, serviu de linha guia para o desenrolar das ideias. Dessa forma, foi possível revelar algumas intenções escondidas por trás dos estilos, orquestrações, harmonias e melodias de *Buffalo's Show*.

Foi fundamentalmente necessário fazer passagem pelas ideias de outros colaboradores técnicos – dramaturgo, diretora, cenógrafo – para entender o entrelaçamento entre texto, encenação e trilha sonora. Nesse percurso, revelou-se mais um fio condutor: a ironia. Grande parte das formas de ironias, que aparecem nas estruturas da peça, interligam dialogicamente os elementos da composição do espetáculo: a sonoplastia revelando os sons de certos objetos produzidos por outras fontes sonoras, Zaharoff na sua tentativa de manipular Buffalo Bill, o tiro ao alvo de olhos vendados e arma apontada para outra direção que mesmo assim “acerta” o alvo, e algumas outras.

21 <https://www.youtube.com/watch?v=9JCrBufE2HY>

Trancrever processos criativos da prática composicional trouxe a oportunidade de remodelar procedimentos técnicos de composição, de reaprender, e de reunir novos olhares sobre formas elaborativas. Por fim, o desafio de apresentar a trilha sonora de *Buffalo's Show* por meio de um texto escrito, destacando-a como música-mídia, foi um incentivo ao “fazer mais”, e a seguir tilhando no trajeto dessa atividade dialética entre a prática artística e a escrita sobre a prática.

Referências

ADORNO, T. W.; EISLER, H. *Composing for the Films*. Continuum, 2007.

ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2009.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e Suas Refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BIANCHINI, F. *La Fabbrica dei miti all'italiana: lo spaghetti western*. Itália: Università Degli Studi di Bologna – Facoltà di Lettere e Filosofia. Tese de laurea in *Strutture della figurazione*, 1998/99, p. 75.

BUFFALO BILL. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Buffalo_Bill&oldid=58717665>. Acesso em: 7 nov. 2021.

CARREIRO, Rodrigo Octávio d'Azevedo. *Era uma Vez no Spaghetti Western: estilo e narrativa na obra de Sergio Leone*. 2011. Tese (doutorado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

CID, Duílio Kuster. *Buffalo's Show: sobre a história – Duílio Kuster Cid*. Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QYTzDjIPeU0>. Acesso em: 13/11/2021.

CLÜVER, C. *Intermedialidade*. PÔS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 8–23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 3 nov. 2021.

KAUSALIK, E.A. *A Fistful of Drama: musical form in the dollars trilogy*. Dissertação de Mestrado. Graduate College of Bowling Green State University, 2008, p.v.

MAGALHÃES, Leonardo. *Buffalo's Show: sobre a cenografia - Leonardo Magalhaes*. Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B7hv5ENbnHs>. Acesso em: 14/11/2021.

MATOS, Nieve. *Buffalo's Show: sobre a direção* – Nieve Matos. Youtube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/hlcDhn1c23g>. Acesso em: 14/11/2021.

MANCINI, Orlando Marcos Martins. *O Pensamento Musical no Cinema: o Exemplo de Ennio Morricone*. Tese (doutorado em Música) apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

MORRICONE, E. e MICELI, S. *Composing for the Cinema: the theory and praxis of music in film*. Translated by Gillian B. Anderson. Carecrow Press, Inc., 2013.

OLIVEIRA, Juliano de. *A Significação na Música de Cinema*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutor, 2017.

RADICETTI, Felipe. *Trilhas Sonoras: o que escutamos no cinema, no teatro e nas mídias audiovisuais*. Curitiba: Intersaberes, 2020.

RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. RAJEWSKY, Irina. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Intermedialidade e Referências Intermediáticas: uma introdução*. Revista Letras Raras, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020.

RODRÍGUEZ, Angel. *A dimensão Sonora da Linguagem Audiovisual*. Tradução Rosângela Dantas. Revisão técnica Simone Alcantara Freitas. São Paulo: Editora Senac, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da Harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

«William “Buffalo Bill” Cody». In: World Digital Library. Consultado em 2 de junho de 2013. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/11200/>. Acesso em: 7/11/2021.