



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES  
TEATRO LICENCIATURA

# **SONOPLASTIA CÊNICA: REFLEXÕES NO DESENVOLVIMENTO DA CENA**

JOSIVAL JOSÉ DA SILVA FILHO

MACEIÓ-AL  
2022



## **SONOPLASTIA CÊNICA: REFLEXÕES NO DESENVOLVIMENTO DA CENA**

Trabalho de conclusão de curso elaborado por Josival José da Silva Filho, orientado pelo Professor Doutor Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos, para a conclusão do curso de Licenciatura em Teatro.

MACEIÓ-AL

2022

**Catálogo na Fonte  
Universidade Federal de Alagoas  
Biblioteca Central  
Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

S586s Silva Filho, Josival José da.  
Sonoplastia cênica : reflexões no desenvolvimento da cena /  
Josival José da Silva Filho. – 2022.  
31 f. : il.

Orientador: Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos.  
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Teatro) –  
Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências  
Humanas, Comunicação e Artes. Maceió, 2022.

Bibliografia: f. 30-31.

1. Teatros - Músicos. 2. Teatros - Sonoplastia. 3. Música para  
teatro. 4. Polifonia 5. Sonoplastia. I. Título.

CDU: 792.5

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente ao meu pai Josival José da Silva e a minha mãe Josefa Maria da Cruz da Silva por me apoiarem de todas as formas possíveis.

Ao professor Ígor Augusto por me incentivar a fazer o curso e por todo apoio me dado durante o período

Aos professores Marcelo Gianini professor Ivanildo Piccoli por confiarem em mim e sempre pegarem no meu pé.

A Aline Almeida por sempre estar comigo e me ajudar a ficar de pé.

## RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo abordar a sonoplastia cênica e sua relação com a cena teatral durante a criação de um espetáculo, partindo do pressuposto de que o teatro é uma forma de arte coletiva. Além disso, será discutida a importância do som, considerado por muitos como um instrumento de estudo para músicos, e como podemos estabelecer conexões entre essas duas linguagens. Para isso, serão exploradas algumas vivências e serão analisados nomes relevantes que pesquisam e produzem sonoplastia, como Ernani Maletta, Marcello Amalfi e o renomado músico teatral Jean-Jacques Lemêtre. O objetivo é buscar respostas sobre como essas relações podem ser estabelecidas e compreendidas.

**Palavras-chaves:** Músico de Teatro; Sonoplastia; Música-teatral; Polifonia; Sonoplastia Teatral.

## **Abstract**

This course completion work aims to address scenic sound design and its relationship with the theatrical scene during the creation of a show, based on the assumption that theater is a form of collective art. In addition, the importance of sound will be discussed, considered by many as a study instrument for musicians, and how we can establish connections between these two languages. For this, some experiences will be explored and relevant names that research and produce sound design will be analyzed, such as Ernani Maletta, Marcello Amalfi and the renowned theatrical musician Jean-Jacques Lemêtre. The aim is to seek answers about how these relationships can be established and understood.

Keywords: Theater Musician; sound design; Theatrical music; Polyphony; Theatrical Sound Effects.

## Sumário

APRESENTAÇÃO.....	9
BREVE INTRODUÇÃO A SONOPLASTIA .....	14
2. A POLIFONIA NO TEATRO .....	18
3. O MÚSICO DE TEATRO: PENSAMENTOS DE JEAN-JAQUES LEMÊTRE.....	24
4. SONOPLASTIA GRAVADA.....	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	30
REFERÊNCIAS.....	31

## APRESENTAÇÃO

Minha experiência com as linguagens artísticas, se deu início durante ensino fundamental, onde tive aulas de música em um projeto na Escola Municipal de Educação Básica Maria Iraci Teófilo de Castro da rede municipal. No projeto ensinavam jovens com o intuito de compor a banda fanfarra e a orquestra da cidade de Taquarana - AL, na região agreste do estado de Alagoas. Segui nesse projeto até o meu ensino médio, no qual nesse período fui apresentado a um outro projeto chamado "Semana de Arte" que ainda acontece na Escola Estadual Santos Ferraz sob a orientação do Professor Ígor Augusto

A "Semana de Arte" tem a intenção de aproximar os jovens das diversas linguagens artísticas, como Música, Dança, Teatro, Performance e Artes Visuais. Durante esse período, no qual participei, sempre busquei a música por ser minha zona de conforto. Após o ensino médio, tive uma aproximação com o teatro e, através desse contato, surgiu o interesse em seguir o curso de Teatro Licenciatura na Universidade Federal de Alagoas - Ufal.

Já cursando Teatro Licenciatura, me veio a oportunidade de cursar também o técnico em Arte Dramática na Escola Técnica de Artes - ETA/Ufal, e neste período me aproximei da parte de sonoplastia cênica e do teatro de rua, e pude perceber a relação de sons e cenas, pois, o local onde as cenas eram realizadas tinham um ambiente com vários sons.

Durante esse período na escola técnica, tive a oportunidade de participar do espetáculo "Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu", de Carlos Alberto Soffredini, montado pelo professor Dr. Toni Edson, onde atuei como músico no espetáculo. Durante esse processo, pude perceber o quão complexa é a relação entre música e teatro. Os ensaios eram predominantemente focados na parte corporal, e a sonoplastia começou a ser incorporada apenas nos estágios finais da montagem. No entanto, não considero o tempo de ensaio como uma dificuldade, uma vez que a interação entre música e teatro vai além do período de ensaios. Esse é apenas um dos pontos a serem considerados.



Sonoplastia do espetáculo Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu, dirigido pelo Professor Dr. Toni Edson na Escola Técnica de Artes 2019, da esquerda para direita Henrique Nagope e Josival Silva (Acervo pessoal)

Ainda no mesmo período entrei no grupo de pesquisa Brincantuar sob a orientação do professor Ivanildo Piccoli, e que através deste fui convidado para participar da produção de um curso *online* na plataforma Youtube, chamado Estudos de Teatro de Rua<sup>1</sup>, no qual consegui ver como alguns grupos do Brasil realizavam as sonoplastias de seus espetáculos.

Durante o período do Curso Estudos de Teatro de Rua participei da parte de produção<sup>2</sup>, e durante esses momentos tive contato com pessoas que elaboram e pesquisam sonoplastia nos espetáculos de rua como posso citar a *live Teatro de rua e a Musicalidade* com Jussara Trindade (UNIR). Mediação de Licko Turle (UFBA) grupos convidados: Trupe Lona Preta (SP) e Alessandro Persan (DJ das Emoções baratas/Grupo Tá na Rua RJ), Trupe Lona Preta (SP) com Joel Carozzi, Sérgio

---

<sup>1</sup> O curso criou um diálogo virtual com as histórias dos Teatros de Rua, das Artes Cênicas de Rua, seus artistas fazedores, fazedoras (rueiros, rueiras e rueires), passando pelas principais obras e grupos de referência, pelas questões sociais e políticas de seus fazedores e fazedoras, através dos manifestos, manifestações e festivais, como também as possíveis abordagens e perspectivas contemporâneas que vem sendo desenvolvida, inclusive em plena Pandemia de Covid 19 (2020-2021).

<sup>2</sup> Momento onde conversamos sobre como desenvolver um curso online disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zZu3soTymp0&list=PLXrFHKs34jtG8M8cp7qEk9EELb0eXFU8&index=4>

Carozzi e Wellington Bernardo<sup>3</sup>, com esse contato tentei elaborar mais afundo as partes da sonoplastia de espetáculo.

Outro ponto que levou ao meu interesse por sonoplastia, foi a minha participação no Cabaret de Quinta com o grupo Clowns de Quinta, onde iniciei as práticas circenses juntando com a parte musical, com isso iniciei um projeto juntamente com Victor Satti e Meson de Lira chamado Coletivo Mambembe, que através das nossas vivências circenses criou-se um repertório de cenas que resultou em uma montagem chamada *In Progress*. Com essa trajetória entre as artes cênicas e a música, tentei entender como a sonoplastia se desenvolve no Teatro.



Palhaço Taquarana (Josival Silva) mostrando seus dons musicais no espetáculo *In Progress* 2018 Teatro de Arena Sérgio Cardoso (*Acervo pessoal*)

O seguinte trabalho tem como finalidade dialogar entre a relação da polifonia teatro, termo que foi apropriado pelo Professor Ernani Maletta<sup>4</sup> em sua tese

---

<sup>3</sup> Live Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CVBhfLrrL68>

<sup>4</sup> Ernani de Castro Maletta - Professor Titular do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutor em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005), apresentando em sua tese o conceito de atuação polifônica para a formação do artista cênico. Em 2010/2011, desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado na Itália, ao lado da renomada artista e pesquisadora italiana Francesca Della Monica.

“A formação do ator para uma atuação polifônica” com a sonoplastia cênica, analisando os pensamentos da relação música e teatro de alguns encenadores do século XX. Ao fazer esse percurso, pretendo colocar a relação corpo musical de Jean Jaques Lemêtre<sup>5</sup> trazido pelo professor Marcello Amalfi<sup>6</sup> em sua tese de doutorado. Ao analisar esses autores e através de minha vivência musical e teatral, trago algumas reflexões sobre a relação da educação musical para o ator/atriz, tendo em vista que por vezes o uso de sons no espetáculo teatral se faz presente. Mas como esses sons podem contribuir com a cena, sem tirar o foco do que está sendo apresentado? O que seria essa sonoplastia cênica? Como se dá essa polifonia no teatro? E como se desenvolve o corpo musical? São questões que aqui tento discorrer e procurar respostas ou caminhos de respostas.

Meu interesse surge quando entro no curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas - Ufal, quando começo a ter contato mais firme com as Artes Cênicas, pois já tinha vindo de um período de estudo em música<sup>7</sup>, com isso fui analisando essa relação.

Nessa busca fui me aproximando da parte técnica dos espetáculos, onde observava como era elaborado as sonoplastias dos espetáculos e presenciava, a meu ver, algumas falhas consideráveis, ou seja, a construção sonora sempre era deixada para os momentos finais, mesmo que tivesse a presença de músicos, eles só apareciam próximos ao final da montagem e quando não se tinha a presença de músicos, a sonoplastia era gravada. Acrescenta a isso o problema da relação entre o espetáculo e forma como estas faixas sonoras eram pensadas, como coloca Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de Souza em seu artigo: *Aspectos da Sonoplastia no Teatro*

Isto enfatiza o fato de que músicas e efeitos sonoros não devem ser utilizados simplesmente para mostrar recursos musicais de uma determinada montagem, nem somente para agradar a determinados espectadores e nem por simples gosto pessoal dos artistas envolvidos no espetáculo. É necessário que a trilha sonora planejada seja fruto de uma pesquisa significativa para a comunicação total do espetáculo, é preciso que ela esteja integrada à peça de acordo com os propósitos estéticos da mesma. (SOUZA, 2005).

---

<sup>5</sup> Jean-Jacques Lemêtre - Compositor, multi-instrumentista e luthier, ingressou na companhia Théâtre Du Soleil em 1978, e se tornou um dos mais premiados músicos do teatro do mundo.

<sup>6</sup> Marcello Amalfi - Professor Doutor, Pesquisador, Compositor (Teatro, Televisão, Cinema), Maestro, Músico do teatro. Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo / Universidade Paris VIII (doutorado sanduíche, orientado por Zebba dal Farra e supervisionado por Jean-François Dusigne).

<sup>7</sup> Ao longo dos meus estudos na área da Música acabei tocando vários instrumentos musicais como: Sax, Clarineta, trombone, Bombardino, Violão, Baixo elétrico, Rabeca, Flauta.

Como isso, comecei a analisar essa relação com um maior interesse, pois comecei a me questionar, sobre o que seria a sonoplastia. Segundo César Lignelli, Pablo Magalhães e Guilherme Mayer

Etimologicamente a sonoplastia apresenta algumas derivações. Do Latim, *sonus*, significa som e pode ser definido como “vibração de um corpo percebida pelos ouvidos” (BUENO, 1967 p. 3805). De uma base Indo-europeia *swen-*, que equivale a soar, do latim *sonare*, relativo ao ato de “emitir som, tinir, ressoar, repercutir e ecoar” (p. 3781). Já *plastia*, do Latim *plasticus*, o mesmo que o Grego *plastikos*, indica algo que pode “plasmear, remodelar” (1966 p. 3073), e que “modernamente tomou o significado de dúctil, maleável” (p. 3073), de *plastos*, “moldado”, de *plassein*, “moldar”, ou seja, modelado. Assim, podemos entender este conceito como a conjuntura entre o som e a modelagem, ou plasticidade. (LIGNELLI, 2022, p. 84)

Também poderíamos chamar apenas de música-cênica se colocarmos o som como objeto de estudo da música. De acordo com Larrondo, a Música-cênica é um

(...) gênero musical que se desenvolveu a partir da segunda metade do século XX com compositores como Karl Stockhausen, Mauricio Kagel, George Aperghis, Vinko Globokar e John Cage. Caracteriza-se pela integração do músico e seu instrumento na cena, através de uma mescla entre música, teatro, dança e efeitos visuais. Difere-se da Ópera, onde a encenação é focada na figura do cantor e os instrumentistas permanecem fora do campo cênico. (LARRONDO, 2006, p. s.n)

## BREVE INTRODUÇÃO A SONOPLASTIA

Com o uso da música no teatro, é importante saber que a incorporação da musicalidade no espetáculo, em conjunto com os elementos já presentes na cena teatral, como o corpo dos atores e os elementos cenográficos, possibilita a transmissão de uma ampla gama de emoções. No entanto, é crucial colocar a música de forma adequada, pois, caso contrário, essas emoções podem ser prejudicadas ou não transmitidas de maneira eficaz. Além disso “A musicalidade do espetáculo vai além da simples utilização de músicas, ela é capaz de levar ao espectador ouvinte, outras dimensões espaço temporais” como coloca Jussara Trindade<sup>8</sup> em seu vídeo para tese de doutorado “*a contemporaneidade no Teatro de Rua*”. E como também coloca Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de Souza, Professor Adjunto no Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Artes Cênicas pela ECA/USP

Por isso, adequadas associações dos elementos morfológicos e sintáticos da música instrumental e dos efeitos sonoros, ou ruídos, às cenas teatrais, podem criar um espectro amplo de interpretantes na mente do espectador, que poderão ser traduzidos como sensação ou emoção; sugestão ou impressão de movimento, de imagem, de cor, de tempo e de espaço. (SOUZA, 2005, p. 95-96)

Ainda sobre essa relação sonora, Jussara Trindade coloca ainda em seu vídeo a relação ator/atriz com a música, onde se não executa uma obra musical, mas a teatraliza. Sendo que o espetáculo cria o próprio ambiente sonoro. Como também coloca Roberto Gill Camargo

O som como se sabe, além de ser um recurso meramente ilustrativo, é um poderoso elemento de sugestão, capaz de veicular uma série de significações, capaz de alterar o sentido da mensagem, dependendo da maneira como é inserido no espetáculo. O diretor pode usufruir de uma certa liberdade em relação ao texto, na medida em que os recursos expressivos por ele empregados e todos os acréscimos que

---

<sup>8</sup> Jussara Trindade Moreira - Mestre e Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Pós-doutora em Artes Cênicas – CNPq. Graduação e Especialização: Licenciatura Plena em Educação Física; Bacharelado em Musicoterapia; Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação Música é professora adjunta da Universidade Federal de Rondonia UNIR.

forem feitos mantenham uma conexão com as ideias do autor, sem distorcê-las, sem transgredi-las gratuitamente. (CAMARGO, 1986 p. 13-14)

Neste quesito, temos que colocar em destaque a colocação sonora do teatro como criador do próprio ambiente sonoro, diferenciando assim do cinema por exemplo, pois no cinema coloca-se uma música já preparada para o filme, uma gravação desenvolvida para a mesma. Mas no teatro essa elaboração é diferente. De acordo com Lívio Tragtenberg, precisa-se de um distanciamento da forma de produzir o ambiente sonoro.

Vamos, desde já estabelecer que o trabalho sonoro de uma encenação deve ser construído sob uma concepção e que a distinção existente no cinema entre o editor de sons e o autor da chamada "música" ou "trilha sonora" não fazem sentido no teatro contemporâneo, uma vez que até mesmo os requisitos técnicos para ambas as modalidades de manipulação sonora se encontram integradas na prática teatral. Para a qual a diferenciação ruído e música é estranha e estéril. Portanto, a composição sonora deve ser concebida e tratada como um todo, reforçando a unidade da encenação. (TRAGTENBERG, 1961 p. 450)

Aqui temos como diferença, o uso musical no cinema que é colocado no momento da edição do filme, não estando aberta para uma criação dos efeitos sonoros, também pelos atores-atrizes. É uma sonoplastia no qual já foi pensada e não modificável. Já no teatro, por mais que isso aconteça em algumas vezes, a parte sonora seja deixada para os momentos finais do espetáculo, e é importante que atores e atrizes precisem ter esse contato com o som.

Esse pensamento acima e minha experiência me faz questionar, do porquê precisar pensar a sonoplastia durante o processo criativo, tendo em vista que a sonoplastia cênica pode ser realizada de duas formas: ao vivo ou através de gravação. Porém, nos é apresentada, que a forma ao vivo é a mais apropriada sendo que ela está ligada as primeiras formas de fazer teatral e a gravação como algo não favorável para o teatro, já que essa forma produz algo "mecânico". Em contrapartida, o uso sonoro presencial necessita da contratação de músicos para a execução, já que nem sempre iremos encontrar atores-atrizes músicos para o espetáculo. E o uso gravado, precisa-se da utilização de equipamentos de reprodução, analisar os

diferentes aparelhos que fazem esse papel. Não sendo assim pensada de uma maneira improvisada, como em alguns casos, a sonoplastia é pensada de última hora, chama-se uma pessoa aleatória para se fazer essa reprodução e geralmente o contato que a pessoa que foi chamada tem, é no dia da estreia, por exemplo, relato por experiência própria.

No tocante a colocação sonora no teatro poderíamos lembrar do que diz Roberto Gill Camargo que fala da quebra de padrões já existentes do uso do som, onde tenta-se a busca de outras formas sonoras, não se limitando a que o texto coloca:

Hoje, a busca de novas funções da sonoplastia tem sido uma das maiores preocupações de diretores que não se restringem ao uso 'unicamente em cumprimento às determinações do texto, mas, também, como partes do mecanismo da linguagem de seus espetáculos. O som deixa de ser um constituinte isolado, inserido por determinações de rubrica, para tornar-se um elemento de sentido mais amplo arraigado à própria estrutura do espetáculo e ao modo como as cenas se articulam, se arranjam entre si. (CAMARGO, 1986 p. 14)

Nesta busca por padrões sonoros, cabe ressaltar colocar a relação teatro e música presente na origem do teatro ocidental, que poderíamos colocar a Grécia Antiga como o “berço”, sendo que essa descoberta se dá através de uma festa na qual se tinha a presença de músicas, de dança, surgindo a encenação. Dando continuidade, temos os primeiros espetáculos do período, que estruturalmente se tinha a presença de um coro, obtendo-se um conjunto de vozes, sendo faladas ou cantadas. Como coloca Gil Camargo (1986, p. 11) ao falar de Sonoplastias ao vivo “A percussão ao vivo é o modo mais antigo de sonoplastia que se conhece e está ligada as origens do teatro. Os gregos já empregavam a música na cena, servindo de acompanhamento as falas e evoluções do coro”, mas vale perceber os padrões teatrais mudaram com o passar do tempo, mesmo que esses pensamentos sonoros do teatro grego possam ser utilizados podemos nos apropriar de várias outras variações pra uma musicalidade cênica.

Os atores-atrizes usam a música no seu processo criativo, seja para fazer alongamento ou aquecimento corporal, vocal também para se fazer experimentações. Além dos próprios sons produzidos pelo corpo, como a voz por

exemplo, temos palmas, toques no próprio corpo, relação com o espaço através de pisadas do chão ou em contato com elementos da cenografia.

Segundo LLONGUERAS (1942), apud Jussara Rodrigues Fernandino em sua dissertação *Música e cena: Uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*, quando Dalcroze<sup>9</sup> promove o conjunto de ritmos naturais do corpo e dos ritmos artísticos da música, desenvolve a espontaneidade dos movimentos por meio da eliminação das resistências de ordem intelectual. É perceptível a influência da música para o ator em seu processo de criação corporal.

A presença da Música no contexto teatral expressa-se de duas maneiras. Uma mais evidente, em termos de material musical, como a sonoplastia e as eventuais manifestações musicais do ator, como tocar, cantar e dançar. E outra, implícita nos processos de atuação e encenação – dinâmica de cenas, construção de personagens, movimentação e deslocamento no espaço, possibilidades gestuais, plásticas e sonoras (corporais, vocais, dos objetos, do ambiente) –, processos esses que constantemente utilizam elementos musicais em sua constituição, como variações rítmicas, andamentos, pausas, alturas, timbres, dentre outros. Nesse segundo tipo de manifestação, a Música rompe sua “lógica interna”, reconfigurando seus materiais em função das interações com os demais discursos presentes no âmbito cênico. (LLONGUERAS, 1942).

---

<sup>9</sup> Além de musicista, Emile Jacques **Dalcroze** foi jornalista, ator (clown), professor de harmonia, solfejo e história da música (Conservatório de Genebra), regente de orquestra (Argélia), compositor, diretor teatral (mise en scène) e coreógrafo.

## 2. A POLIFONIA NO TEATRO

Podemos colocar também, um termo colocado pelo professor Maletta sobre o ator polifônico, onde o mesmo se utiliza de alguns autores para chegar nesse termo. Para ele:

A semiologia teatral já considerou devidamente a natureza intersemiótica do teatro, ao evidenciar que o discurso teatral não é apenas verbal, mas também gestual, plástico e musical. Portanto, coexistem várias instâncias discursivas que, entrelaçadas, compõem o discurso teatral, o que nos leva precisamente ao conceito de polifonia.” Resposta dada em uma entrevista realizada por Henrique de Oliveira Lee. (MALETTA, vídeo de Youtube 2022)

Para responder melhor, ele se utiliza de alguns encenadores teatrais do século XX como: Konstantin Stanislavski (1863 - 1938), Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940), Bertolt Brecht (1898 – 1956), Antonin Artaud (1896 – 1948), Jerzy Grotowski (1933 – 1999), Eugenio Barba, Tadeusz Kantor (1915 – 1990), Robert Lepage e Bob Wilson.

O teatro é uma arte de multiplicidade e coletiva, ou seja, precisa-se sempre da presença de outros elementos para sua finalização, para a sua execução precisar-se da relação com a imagem, o movimento, sons e por meio da palavra, como coloca Maletta em uma *live* na plataforma Youtube, no dia 18 de janeiro de 2022, com o título: 104º Após explorações com Ernani Maletta:

O teatro é uma arte como as outras mais com uma peculiaridade de se manifestar por múltiplos pontos de vista, ou seja, não existe a possibilidade do teatro se manifestar por intermédio de uma coisa chamada som, movimento, imagem ou a ideia discursiva das coisas aquilo que quero comunicar as pessoas. (MALETTA, vídeo de Youtube 2022)

Ele se utiliza desse conceito com o intuito de fazer uma explicação do que seria essa polifonia, tentando mostrar que por intermédio destas ligações colocadas como parte da elaboração do que seria o teatro. Já que para ele, na mesma *live* citada anteriormente.

A beleza do teatro esta em você ser comovido por uma cena e você receber uma cena e entender alguma coisa sentir alguma coisa perceber algumas coisas e não poder dizer que o que te causou aquilo foi exclusivamente a palavra que a pessoa disse a forma que ela falou a roupa ou até mesmo a luz colocada na hora da cena. (MALETTA, vídeo de Youtube 2022).

Com isso podemos entender a necessidade de se analisar como se dará essa construção, tendo em vista a coletividade presente no espetáculo, um objeto colocado na cena deve fazer parte dele, sendo todos pensados por igual, não dizendo que em determinado momento do espetáculo um destes códigos se destaque mais que o outro.

Levando em consideração ao termo polifonia, poderíamos logo remeter a linguagem da música já que esse termo é usado com frequência. Onde Maletta também coloca o termo polifonia por parte etimológica, que seria “POLY (MUITO/AS)PHONÍA (VOZ)” saindo daí a ideia de simultaneidade e multiplicidade. Já na música, coloca-se mais um ponto além simultaneidade e multiplicidade que é a equipotência, agora uma voz não pode ter mais peso que a outra elas devam se conversar entre si, Maletta também coloca *Bakhtin*<sup>10</sup>, que acrescenta mais um termo a polifonia a imiscibilidade que é algo misturável uma voz não interfere na outra. Com isso Ernani pega todos estes conceitos e coloca polifonia como simultaneidade e multiplicidade equipolência e acrescenta a interferência mútua (sem perda de autonomia) como ele coloca ainda na *live*:

Como boa a interferência entre as vozes não tirando das vozes a autonomia as vozes do teatro são o ponto de vista dos criadores que não necessariamente estão em uma polemica sem solução os criadores precisam entrar em acordos e eles podem e devem entra em acordos de algumas maneira se apropriando uns dos pontos de vista dos outros, então pensando que existem criadores no teatro que estão preocupados com os pontos de vista verbais da palavras ou o que a palavra estar dizendo tem outros que estarão preocupados com as imagem quais os pontos de vista que as imagens criam no espectadores outros com os sons quais os pontos de vista que os sons causa nos espectadores outros com os movimentos dos corpos pelo espaço vejo que estes quatros campos devem se apropria um do outro para que aconteça uma unidade discursiva isso não obrigatoriamente o tempo todo, mas sabendo lidar com essa interferência sem perder a autonomia. (MALETTA, vídeo de Youtube 2022).

---

<sup>10</sup> Mikhail Mikhailovich Bakhtin - foi um pensador e filósofo, além de teórico de artes e cultura da Europa. Considerado um dos maiores estudiosos da linguagem humana

Ainda nesse quesito, sobre o uso do som no teatro, Maletta se refere a música em seu sentido etimológico de *mousiké* associado a *moûsa*, fazendo alusão à força artística das musas, em referência as personagens femininas da mitologia grega que tinham a missão de agradar os Deuses do Olimpo. As musas tinham várias habilidades e entre elas se destacava o domínio da melodia, o ritmo e a harmonia para criar belos sons. Estas divindades, todas filhas de Zeus e Mnemósine, logo se tornaram personagens que inspiravam os artistas. Ou simplesmente como ele coloca:

(...) música de *mousiké* (origem grega) que tem princípios de organização do tempo e que nós usamos diariamente independentemente de sermos profissionais da música. É uma manifestação musical que não é escrava nem refém das técnicas da escola de música, mas é uma manifestação musical que é própria do cidadão é a forma com cidadão se move e geralmente se manifesta por esse universo geralmente existe sim a presença do som nesse processo existem ritmos, mas que não respeitam regras de afinação de precisão que existem na música. (MALETTA, vídeo de Youtube 2022)

Com essa colocação da música que estar presente no teatro, acho válido colocar as palavras de Marray Schafer, quando foi convidado a dar aula de música, onde o mesmo ao questiona os alunos sobre o que era música e obteve várias respostas, e através de diálogos acabam por fazer uma definição se assim der para chamar do que é música:

A palavra que vale é "intenção". Faz uma grande diferença, se um som é produzido intencionalmente para ser ouvido, ou não. Não existe intenção de que os sons da rua sejam ouvidos; são incidentais. Se os fabricantes de automóveis pudessem fazer freios silenciosos - estou certo de que os fariam, embora, naturalmente, se possa pensar que os freios, do mesmo modo que as buzinas, são sinais de alerta. Isso quer dizer que há intenção de que sejam ouvidos, embora não pelos seus próprios motivos, mas antes porque os sinais nos avisam do perigo iminente. (Schafer, 2011, p. 22)

Ressalto que a estrutura sonora do teatro vai estar ligada com a manifestação do que cada ator coloca em cena, mas é importante termos um cuidado acerca do uso da linguagem música na cena. Pois se os sons produzidos forem acerca da manifestação da pessoa de quem estar em cena, mas se as personagens se utilizem dos sons no sentido da linguagem música e existem regras e padrões estabelecidos, fazendo o uso de instrumentos musicais. Nesse sentido, o ator-atriz

deve seguir esses padrões com um pouco mais de atenção, um exemplo disso, é que não seria interessante a utilização de instrumento de corda como o violão que se afasta dos padrões de afinação colocados na música. Quando é colocado que a personagem sabe tocar, a mesma tem se apropriar das regras de afinação, e se a personagem toca não sabe tocar, utiliza-se do instrumento de forma propositalmente desafinada, sendo uma outra proposta.

Ainda seguindo o mesmo pensamento, é interessante salientar uma fala de Maletta acerca do uso da voz no teatro, no qual a coloca como parte do corpo por completo onde ele fala em uma entrevista realizada por Henrique de Oliveira Lee

Voz é a manifestação dos desejos, dos pensamentos, dos interesses, dos pontos de vista de quem a produz. Por isso, antes do surgimento do som, que resulta da vibração das pregas vocais, a voz já está sendo expressa quando as diversas partes de todo o organismo humano (olhos, músculos faciais, mãos, braços, entre outros, bem como qualquer gesto, movimento ou possibilidade expressiva desse organismo), como um todo, alteram-se e assumem posturas e formas adequadas ao sentido daquilo que, por meio disso tudo, já começa a se manifestar. Dessa forma, a voz humana compreende integralmente o ser humano, por meio do som e da manifestação expressiva de todo o corpo. (MALETTA, vídeo de Youtube 2022).

A partir destas colocações, poderíamos analisar como voz como primeiro contato sonoro com essa relação corporal, como é passada essa formação sonora no teatro, me utilizarei da pesquisa de Jussara Rodrigues Fernandino ao estudar o professor Maletta, tentando também buscar essa relação música e teatro:

A grande maioria dos atores que se inscrevem e que passaram por algum curso de formação artística, seja de nível médio ou superior, ainda apresentam inúmeras dificuldades quanto ao desempenho das habilidades artísticas fundamentais, principalmente quando convidados a realizar várias ações simultâneas. Mesmo no caso da Música ou das Artes Corporais, por mais que os currículos dos cursos de formação incluam disciplinas direcionadas a cada uma dessas habilidades – como comprovam as grades curriculares, programas e ementas das disciplinas –, há que se observar, tendo em vista as dificuldades que a maioria dos atores apresenta, que o aprendizado de tais disciplinas não têm sido suficiente para a real incorporação de seus fundamentos, muito menos para exercitar o diálogo entre elas. Ou seja, não estaria sendo realmente efetivada uma prática inter/transdisciplinar que, ao que tudo indica, seria imprescindível à formação polifônica do ator. (FERNANDINO, 2005, p. 54).

Como também podemos colocar Marcello Amalfi quando trz em sua tese de doutorado sobre a educação dos atores/atrizes, onde o mesmo se utiliza da pesquisa de Maletta

O Professor Maletta constatou que, nos cursos de graduação em Artes Cênicas das dez universidades brasileiras que investigou, a presença de disciplinas direcionadas para habilidades específicas, como é o caso dos musicais, não foi capaz de promover uma formação adequada ao artista teatral, e tampouco, a aplicação interligada destas habilidades em sua prática. (AMALFI, 2005, p.17)

Em virtude disso, poderia também colocar minha própria formação, onde passei por um curso técnico em Arte Dramática, pela Escola Técnica de Artes ETA-Ufal e atualmente estou me graduando em Teatro Licenciatura, pela Universidade Federal de Alagoas-Ufal. Vemos que o teatro tem essa relação coletiva, disciplinas voltadas para ator/atriz preparando-os para cenas. É perceptível que não é o suficiente, o tempo não colabora, pois mesmo com as disciplinas dadas fica vago, como se faltasse algo a mais. E algo que poderia ser ainda colocado, é que só tem uma disciplina da relação sonoplastia no teatro. Ou seja, temos disciplinas voltadas pra o uso do corpo em cena, o uso do texto, mas o som e cena não nos é aproximado.

Sobre o uso da música no espetáculo, é relevante mencionar o trabalho do Professor Mr. Francisco Alexsandro Silva com a turma do 3º módulo na Escola Técnica de Artes-ETA/Ufal. Nessa turma, estão trabalhando o texto "Sem Dó, Nem Ré, Nem Lá, Nem Sol", de autoria do próprio professor, e estou atuando como assistente de direção, colaborando especialmente na parte musical.

O texto em si já conta com a presença de músicas, e os alunos tiveram que entrar em contato com a parte sonora desde o início da montagem. Para isso, o professor contou com alguns poucos alunos que já possuíam experiência musical, os quais auxiliaram no desenvolvimento da sonoplastia. Esse contato com o espetáculo proporciona uma possível abordagem de como trabalhar essa parte musical com o elenco, uma vez que o professor responsável utilizou os alunos que já tinham afinidade com a música para auxiliar os demais participantes do processo.

Ainda no tocante ao tema educação das linguagens artísticas, Fernandino coloca em sua dissertação essa relação:

Mesmo em gêneros onde a integração dessas duas manifestações artísticas possui maior evidência, como no caso dos Musicais e da Música cênica, a atuação de músicos e atores sempre é direcionada de maneira desconexa: preparação musical e preparação cênica. Na realidade, considerando o contexto brasileiro, a fragmentação da experiência ocorre desde a formação básica, tanto do músico como do ator, pois, mesmo quando há um trabalho ou disciplinas específicas para tal fim, estas ficam distanciadas da prática e das especificidades do campo artístico em questão. Como exemplo, podemos citar a disciplina “Percepção Musical”, ou outra similar, presente em alguns cursos de teatro. (FERNANDINO, 2005, p. 54)

Por outro lado, ao analisar o quanto é limitado o ensino das linguagens artísticas aqui no Brasil, ao meu ver, onde durante o meu ensino médio ter tido contato com as linguagens artísticas, sempre optei pelo caminho mais próximo a mim, pois uma vez por ano tinha a possibilidade de fazer uma conexão entre as linguagens artísticas, porém sempre optava por estudar uma única linguagem.

### 3. O MÚSICO DE TEATRO: PENSAMENTOS DE JEAN-JAQUES LEMÊTRE

Referente a questão musical no teatro, por ter vindo da música e tendo as colocações citadas anteriormente, tanto da educação artística quanto a da polifonia teatral, como se colocaria a relação música fora do sentido da polifonia teatral? Como Maletta bem ressaltou, se ouve a necessidade da utilização da linguagem música deve seguir o padrão da mesma, mas como desenvolveríamos esse padrão na cena? No que se refere a essa relação, pretendo colocar as ideias de Jean Jaques Lemêtre usado por ele no Théâtre Du Soleil<sup>11</sup> juntamente com Ariane Mnouchkine<sup>12</sup>, fazer a análise desse trabalho, como uma grande referência entre essa relação música e teatro na prática. Para tentar entender utilizarei da dissertação de Marcello Amalfi por ser um dos grandes nomes quando se fala de Lemêtre.

Primeiramente precisaríamos colocar o que Jean-Jacques afirma que: “Eu sou músico de teatro, digo isso por estar a serviço do teatro e não o teatro que está aos meus serviços e não é um teatro musical, mas sim, um teatro com música”. Poderíamos colocar um ponto de que, os músicos que são contratados para o teatro ou que estão ligados para o fazer teatral deve ter esse contato direto, já que como Lemêtre coloca sobre o lugar da música, onde para ele deveríamos pensar nas artes como colocada nos primórdios, os fazeres artísticos no período da Grécia antiga, eram ligadas entre si ou melhor dizendo, acontecia de forma conjunta.

Através desta colocação podemos fazer um possível *link* com a polifonia colocada acima, já que o teatro tem essa natureza polifônica ficaria mais fácil podendo colocar assim a construção sonora dos espetáculos. Uma vez que os músicos precisariam captar essas manifestações presentes no momento da construção do espetáculo, mas ressalto também colocar a problemática de que nem sempre o ator tem essa ligação com a música, podendo assim causar conflito com o que estar sendo posto pelo músico. Como podemos ver a partir de Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1873-1940):

Eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que ama a música. É preciso habituar os atores à música desde a escola. Todos ficam

---

<sup>11</sup> Link do site <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/>

<sup>12</sup> Mulher, de origens judaicas, de nacionalidade francesa. Nascida a 3 de março de 1939, Ariane Mnouchkine trata-se de uma das mais notáveis encenadoras do século XX, responsável, ela própria, por ter fundado uma companhia, a célebre Théâtre du Soleil, em 1964.

contentes quando se utiliza uma música "para a atmosfera", mas raros são os que compreendem que a música é o melhor organizador do tempo em um espetáculo. O jogo do ator é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo. E aqui, a música é sua melhor aliada. Ela pode não ser ouvida, mas deve se fazer sentir. Sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música e representado sem música. Sem ela, - e com ela: pois o espetáculo, seus ritmos serão organizados de acordo com suas leis e cada intérprete a carregará em si. (AMALFI, 2005, p. 15)

Neste sentido insiro que o ator deveria se colocar à disposição dos sons, não o colocando como a linguagem música com regras e padrões, mas estar preparado para sentir o som já presentes no teatro. Sendo como também coloca Amalfi em sua Dissertação

É certo que o mecanismo do resgate - da memória, do corpo, do gesto - é um dos pilares da construção teatral. É certo também que o fato de alguns artistas não possuírem profundo conhecimento sobre a música do teatro não chega a anular as possibilidades de sua utilização no contexto da construção e execução de seus espetáculos. No entanto, é difícil crer que tal conjuntura, em alguma medida, não interfira no processo de maneira contraproducente. (AMALFI, 2005, p.19)

Com essa relação, o ator precisa ter uma colocação aberta ao som e o músico que irá construir a sonoplastia, tem que aceitar o que está sendo colocado pelos atores/atrizes. Ou seja, o músico amplifica o que está acontecendo, e essa amplificação se dá no processo criativo, onde ele capta o que os atores-atrizes estão propondo e estarem abertos a receber o que a música está sugerindo. Como podemos ver nas palavras de Marcello em sua tese

Com a participação ativa de Lemêtre na elaboração dos espetáculos, a música passou a ocorrer de maneira imediata e orgânica, desde os primeiros ensaios com os atores e a diretora, e não posterior e lateral, como inevitavelmente ocorreria se ela estivesse sendo criada separadamente e adicionada ao espetáculo na penúltima semana antes da estreia, quando as cenas já estariam desenhadas. Isso fez com que música e cena passassem a nascer juntas, mutuamente influenciadas uma pela presença da outra, reforçando ainda mais a sua indissociabilidade durante a realização da encenação. (AMALFI, 2005, p. 31)

Ainda relacionando o músico de teatro e sua função Lemêtre coloca a diferença entre fazer música para o teatro e para o cinema, onde ele fala que o músico

de teatro não pode fazê-la como se estivesse produzindo para o cinema. Ou seja, o músico de teatro tem que passar pelo palco, tem que participar do que está sendo construído, uma vez que ele vai executar em cena do que vai ser apresentado, e não fazer como no cinema, que a música é aplicada no momento da edição tornando a construção relacionada apenas para o espectador. Com essa ideia Lemêtre cria o termo Imagem sonora que AMALFI se utiliza das palavras de LEMÊTRE in LALLIAS, com uma tradução própria, onde por si só explica a colocação do termo Imagem sonora.

Eu funciono com as imagens sonoras. Eu uso as palavras que os atores compreendem. Eu não preciso me esconder atrás do vocabulário técnico de música. Por isso, eu tenho as imagens constituídas para cada ator que, de alguma forma, substituí o cenário, uma vez que no Théâtre Du Soleil a cena é nua. Estas imagens são também paralelas à luz, que elas desencadeiam muitas vezes. A música desempenha um papel centralizador: não sabemos muito bem quem dirige quem. É o ator que me conduz ou o contrário? Tudo isso acontece em um presente muito concreto. Nas tradições orientais, a música apoia o ator enquanto música. Com exceção da música pré-gravada parcialmente que acompanhou as danças do coro em Atrides, eu jamais apoio o ator como uma música de filme. Para mim, seria um pleonasma. Eu narro alguma coisa ao mesmo tempo, eu completo suas visões. As imagens referem-se à multiplicidade de papéis que a música desempenha em diferentes momentos do espetáculo. Eu atuo como se eu estivesse representando o destino, Deus, os elementos da natureza: eu sou o ar, a água, o fogo... Eu atuo em cima e embaixo, eu sou a estrela que pisca e que observa o ator. Tudo isso é a paisagem. Eu também sou a música emocional do personagem, sua pequena música interior. Em certos momentos, esta música antecipa o destino do personagem. O espectador a recebe. Sem que ele percebesse novamente, ela o antecipa como uma mensageira... Eu conto um pouco da atmosfera que está em torno do personagem (que pode ser escrita como época ou área...). Eu digo aos músicos que estão comigo às vezes que a sua função é tocar tal imagem, tal tema. O alimento em um prato, estas são suas imagens. Eu nunca digo para tocarem dó, sol, ré, lá". (LALLIAS, 2003, p. 53-56)

Deixando com isso a necessidade dessa relação dos criadores, ou seja, ao mesmo tempo que o ator cria o músico também cria ou vice-versa, como poderíamos colocar que nessa relação também o uso da multiplicidade da natureza polifônica do teatro com essas relações e também concordando coloca as palavras de Marcello Amalfi em sua tese ao definir o que seria o músico do teatral:

O músico do teatro é aquele que se constitui como parte integrante da encenação, estando ou não às vistas do público, porque participa do jogo teatral através (mas não exclusivamente) dos sons que produz,

contracenando com os demais elementos de forma ativa, alterando-os enquanto por eles é alterado. Este artista ocupa uma posição privilegiada no jogo teatral, dentre outros motivos, porque a música produzida simultaneamente à cena - incluímos aqui as vozes dos atores e ruídos - trafega por uma via de acesso ao espectador, a chamada via sonora, que lhe é exclusiva, e se encontra sempre desobstruída, sobretudo, por duas razões elementares: a inexistência de pálpebras nos ouvidos (ou qualquer coisa que as valha), e a capacidade de se levar os sons até o espectador mesmo nos momentos de completa escuridão na cena. (AMALFI, 2005, p. 62)

Do mesmo modo, como coloca Jean-Jacques Lemetrê e por Ariane Mnouchkine: “a música é o segundo pulmão do ator”. Vemos nesse momento o ator/atriz estar preparado para a cena, uma vez que agora fazem parte de uma única coisa, podemos então dizer que não se tem núcleos de cena, sonoplastia etc., agora os fragmentos que precisam para o espetáculo estarão ligados.

Sob o mesmo ponto de vista, que para uma realização de uma sonoplastia de espetáculo precisa da presença de um músico profissional, que consiga transmitir tudo aquilo que o ator-atriz coloca nos momentos dos ensaios. Com relação a isso, temos que saber que essa ligação é um pouco complicada, não se faz presente nem durante o ensino das linguagens artísticas, então como poderíamos criar esse vínculo? Até Ariane Mnouchkine teve dificuldade para encontrar um músico que aceitasse ser do teatro, como ela mesmo cita em uma Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 16/05/2016, em Rouen, France.

O Théâtre Du Soleil tentou trabalhar com músicos, mas a cada vez era complicado, por conta do emprego do tempo, por exemplo. Os músicos tem um desejo profissional, que não é aquele das pessoas de teatro, ou aquele das pessoas da dança. às vezes eles não estão disponíveis para o teatro. E o Théâtre Du Soleil, então, recorreu as gravações, mas as gravações são mortas. Então, em um momento, o Théâtre Du Soleil se disse: vamos fazer uma última tentativa, ou arrumamos um músico que funciona, ou paramos com essa coisa de música, [risos]... bem, não sei se isso é só uma piada (AMALFI, 2005, p. 47).

#### 4. SONOPLASTIA GRAVADA

A partir das palavras de Ariane Mnouchkine, levanto uma outra questão sobre os sons gravados, por ser algo já existente, não teria como extrair todas as emoções colocadas pelos atores/atrizes durante os ensaios, diferenciando do que Lemêtre coloca que todo espetáculo ele vai zerado, ou seja, ele retira o que já conhece de música e tenta descobrir com os atores/atrizes, toda a construção sonora do espetáculo, se dando através dessa união. Ao certo não se dá para captar as manifestações de todo elenco, mas não podemos negar que a utilização de gravações facilitou entanto o uso sonoro no espetáculo como coloca Roberto Gill Camargo

A gravação trouxe uma contribuição extremamente importante do ponto de vista técnico e artístico. Sua evolução tende a acompanhar os progressos no campo da eletrônica, assimilando as inovações e introduzindo aparelhos mais potentes com maiores recursos. Hoje em dia, um sonoplasta pode operar com som estereofônico, sobreposições, ecos etc., que, até pouco tempo atrás, eram recursos que não existiam. Por outro lado, a criação de estúdios com aparelhagem profissional e a instalação de equipamentos mais aperfeiçoados nos teatros tem contribuído bastante para o aprimoramento técnico, que eles podem aproveitar com finalidade estética, em seus espetáculos. (CAMARGO, 1986, p. 12)

Sendo assim, o uso de gravações pode sim serem bem-vindas a linguagem teatral, mesmo que não passe o mesmo que uma execução ao vivo, não quer dizer que precisa ser pensada próximo ao fim da construção do espetáculo: Gill Camargo

Mesmo assim, a utilização desses recursos eletrônicos permite obter resultados plenamente satisfatórios, até mesmo quando se busca o máximo de identificação com a realidade, tentando ocultar o processo técnico empregado. Tudo depende, evidentemente, de uma série de fatores que devem ser levados em consideração: qualidade da gravação, uso de equipamento adequado para reprodução, habilidade de quem vai operar o som etc. (CAMARGO, 1986, p. 14)

Dessa maneira também, incluo o fato de que no momento de execução destes sons se utilize de um técnico de som, que seria responsável pela parte de reprodução com põe Gill Camargo

Programação da mesa de sonoplastia: controle de volume, de tom, distribuição de salda para as caixas; checagem das caixas, verificando-se a posição que melhor convém ao público, de acordo com as condições acústicas do teatro· fatores que intervêm no momento da operação: precisão dos efeitos de acordo com as deixas e as cenas; volume gradativo quando se quer obter efeito de perspectiva sonora; cautela ao acionar os aparelhos e ao retirar o som evitando operações bruscas etc. (CAMARGO, 1986, p. 16)

Essa prática é muito utilizada nos espetáculos nos quais participe<sup>13</sup>, pois, a pessoa em que organizava a sonoplastia, entregava todas as faixas para o técnico de som momentos antes da apresentação, com isso aponto mais uma problemática. Como alguém que pegou a sonoplastia horas antes, conseguiria construir a atmosfera feita nos ensaios?

O técnico de som, por não ter o contanto necessário na criação espetáculo, não sabe em que momento os efeitos sonoros podem ser inseridos e dificultando assim o seu trabalho. É necessário fazer reflexões do que será colocado em cena e não apenas reproduzir por reproduzir o áudio gravado, precisa estar em sintonia com o todo, o público pode escutar e interpretar os sons de várias formas diferentes. E para facilitar a execução, é importante que as faixas sonoras estejam em formato compatível com o equipamento disponibilizado no teatro enquanto espaço físico.

---

<sup>13</sup> Como por exemplo *Casa de Bonecas*, espetáculo apresentando em 2022 e *Ideias Novas* 2019, onde nesses espetáculos se dividia em núcleos e a parte da sonoplastia era entregue no dia da apresentação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho apresentado partiu com a finalidade de dialogar sobre o que seria os sons cênicos e quem o produz, onde podemos analisar o termo de polifonia teatral. O teatro em si já possui música, e essa colocação parte de um pensamento dos primórdios do teatro grego, pois as apresentações aconteciam em conjunto, não possuindo as nomenclaturas de linguagem de teatro, música, dança etc., essa separação fez com que as manifestações artísticas passassem a pensar de formas separada, fazendo também com que o ensino do teatro fosse focando apenas em uma parte, deixando um tanto quanto falho o uso de sonoplastia na construção do espetáculo.

Para isso aproximei os pensamentos de Jean-Jaques Lemêtre, que traz o termo músico de teatro, fazendo essa relação desde os primeiros momentos de criação do espetáculo, colocando assim a música como instrumento do espetáculo. Ou seja, algo que deve ser pensado ao mesmo tempo em que a cena vai se desenvolvendo, e não deixando para os momentos finais. Essa é uma realidade muito presente nos espetáculos nos quais participei enquanto produção, e adentrando um pouco mais sobre essa sonoplastia, arriscaria colocar a importância da sonoplastia gravada, não à excluindo, por não passar as mesmas emoções que uma realizada ao vivo, mas colocando como um elemento que pode ser usado, desde que também siga o mesmo padrão, que se pense junto com construção do espetáculo, não deixando para o final.

## REFERÊNCIAS

- CAMARGO, Roberto Gill. **A sonoplastia no teatro**. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.
- FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes. Orientador: Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- JACOBS, Daiane Dordete Steckert; CASCAES, Laura Silvana; MARINHO, Priscila. **Dando Corpo À Voz: Práticas Interdisciplinares Na Preparação Vocal De Atores E Atriz**. Artigo.
- LARRONDO, D. **Programa da Mostra Internacional de Música Cênica**. São Paulo: SESC-SP, 2006. Prospecto.
- LEE, Henrique de Oliveira. **ENTREVISTA ERNANI MALETTA: TEATRO, CORPO E VOZ**. Curitiba, 2014.
- LIGNELLI, César; MAGALHÃES, Pablo; MAYER, Guilherme. **Sonoplastia e sentido: breves variantes de um conceito**. Uberlândia, 2022.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SOUZA, Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de. **ASPECTOS DA SONOPLASTIA NO TEATRO**. Artigo, 2005.
- SCHAFER, R.Murray. **O ouvido pensante**. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. – São Paulo: Fundação Editora UNESP, 2011.
- TRAGTENBERG, Lívio. **Música de Cena: dramaturgia sonora**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

## LIVES

104ª a Pós Explorações com Ernani Maletta. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=S46Hplsib7Q&t=974s>

Uni40 | Caio Amon + Jean-Jacques Lemêtre + Marcello Amalfi. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=VBHLnjDzaH0>