

A música do teatro musical brasileiro aplicada ao violão no exemplo da Ópera do Malandro de Chico Buarque

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SUBÁREA: Demais Subáreas e Interfaces da Música: Musicoterapia, Estética Musical, Mídia, Semiótica, entre outras não listadas acima

Gabriel Vera Machado Mello
UNICAMP
g168039@dac.unicamp.br

Claudiney Rodrigues Carrasco
UNICAMP
carrasco@unicamp.br

Resumo. Este trabalho discute a capacidade dramática de um arranjo musical de violão para teatro através de seu tratamento formal, estético e de discurso musical. Para isso, são consideradas as linguagens dos gêneros das canções e aplicados os recursos idiomáticos do violão no universo do teatro musical brasileiro, mais especificamente sob a peça “Ópera do Malandro” (1978), de Chico Buarque. A partir das visões dos pesquisadores Silva (2014) e Saraiva (2018), pretende-se expandir a compreensão do violão enquanto instrumento narrativo e articulador ativo no universo da canção brasileira para o universo da música para teatro musical brasileiro. Além disso, aliando as reflexões práticas sobre o instrumento e arranjo no universo da música popular à filosofia da *estética autônoma* de Safatle (2022), os pesquisadores discutem a capacidade musical do instrumento de construir um discurso que possa transcender as funções inerentes ao discurso musical, levando-o a alcançar também as dimensões dramática e cênica. Para tanto foram desenvolvidos arranjos de canções do espetáculo a partir do levantamento da função dramática das canções.

Palavras-chave. Teatro musical brasileiro, Narratividade musical, Estética musical, Arranjo para violão

Title. The Music Of Brazilian Musical Theater Applied To The Guitar In The Example Of *Ópera do Malandro* By Chico Buarque

Abstract. This work discusses the dramatic capacity of a guitar musical arrangement for theater through its formal, aesthetic, and musical discourse treatment. To do this, the languages of the songs are considered, and the idiomatic resources of the guitar are applied in the context of Brazilian musical theater, more specifically under the play 'Ópera do Malandro' (1978) by Chico Buarque. Building on the perspectives of Silva (2014) and Saraiva (2018), the study seeks to expand the understanding of the guitar not only as a narrative instrument in Brazilian popular song, but also as an active dramaturgical agent in theatrical music. By integrating practical reflections on arrangement and performance within popular music with Vladimir Safatle's (2022) theory of *autonomous aesthetics*, the research investigates how the guitar can construct a musical discourse that transcends its conventional functions — reaching into the dramatic and scenic dimensions of



performance. To this end, original arrangements were developed for selected songs from the play, based on an analysis of their dramaturgical functions within the narrative structure.

Keywords. Brazilian Musical Theatre, Musical Narrativity, Musical Aesthetics, Guitar Arrangement

1. Sobre o objeto do estudo:

O objetivo principal da pesquisa realizada é a discussão acerca da capacidade dramática de um arranjo musical de violão para teatro, considerando sua forma, estética e discurso musical. No trabalho, os pesquisadores investigaram *de que maneira o arranjo musical pode*, no contexto do teatro musical brasileiro, *operar como ponte entre a cena teatral e o cotidiano*, ativando dimensões sensíveis, críticas e coletivas da recepção. Aplicando as particularidades e potencialidades do instrumento dentro de um contexto dado – a peça “Ópera do Malandro” de Chico Buarque -, os arranjos pretendem dialogar com o discurso crítico e sensível da obra no contexto da posição que cada canção selecionada ocupa dentro da dramaturgia.

Dessa maneira, foram realizados quatro arranjos de peças do LP *Ópera do Malandro* (1979) - música original da peça *Ópera do Malandro* (1978) -, sendo dois deles em violão solo: *Doze Anos, Teresinha*; e dois para voz e violão: *Geni e o Zepelim*, *Uma Canção Desnaturada* (aqui analisados os dois últimos de cada categoria), propondo a redução e adaptação orquestral, e considerando a experiência sensível do público a partir de um tratamento estético e formal.

Os métodos adotados dizem respeito a análise da função e do lugar dramático de cada canção na respectiva cena e no discurso geral da obra; definição, a partir do material gerado, do tratamento formal que teriam as canções; reflexão estética a partir de cruzamentos bibliográficos; prática crítica de composição e arranjo a partir de transcrições, análises e escuta dirigida. Para isso, foram articuladas referências da música como linguagem (Silva, 2014; Saraiva, 2018) à prática artística do arranjo autoral (Jardim, 2016) e à filosofia da estética autônoma (Safatle, 2022) em consonância com a experiência corporal e coletiva do público sob a obra (Martins, 2021).



Neste sentido, a pesquisa propõe uma dialética entre a música (que é sensível¹) e a materialidade da palavra de maneira ligeiramente diferente do usual na Academia, que geralmente se vale da Semiótica da Canção. Neste caso, o drama teatral propõe outros caminhos de intersecção com o sensível, nos quais a estética da música parece ter bastante impacto. Dessa maneira, essa discussão também é valiosa no sentido de ampliar o campo da dialética entre o que é *sensível* e o que é *material* no campo da canção, a partir do recurso estético.

No universo da música para teatro, ainda, o estudo pretende atingir a reflexão e proposição sobre outras possibilidades de arranjo musical para releituras de obras clássicas do teatro brasileiro, peças com elenco reduzido ou orçamento limitado, como é o caso de muitas obras submetidas a editais de incentivo à cultura – públicos ou privados - que atualmente financiam grande parte das produções artísticas nacionais em teatro.

Sobretudo, este é um trabalho interdisciplinar (musical e cênico) que reconhece a importância de considerar a polissemia estrutural (conceito de Gouveia [2004]) de uma obra de teatro musical no tratamento de suas canções, produzindo conhecimento sobre formas de presença, afetação e subjetivação em cena, e propondo caminhos renovados para a criação interdisciplinar entre música, texto e corpo na contemporaneidade, a fim de *democratizar* (através da escuta musical e do corpo) e *coletivizar o consumo artístico* — reafirmando o potencial da arte em provocar escuta, reflexão, afeto, desafeto e transformação da sensibilidade.

2. Mas não tem nada, não. Tenho meu violão...

Um dos sintomas contemporâneos do consumo musical — acentuado pelos fones de ouvido, plataformas de streaming e, mais recentemente, pela pandemia da Covid-19 — é o isolamento do ouvinte. Tal isolamento se manifesta tanto na escuta individualizada (Ruiz, 2015, p. 77) quanto na substituição de espaços coletivos de reflexão e corporeidade por interações digitais, muitas vezes marcadas por bolhas de afinidade e rarefação da experiência popular. A

¹ Os termos “sensível” e “materialidade” são aqui usados com um certo grau de liberdade poética. O mais comum seria nos referirmos à característica de abertura semântica da música em contraposição à dimensão significativa presente nas palavras, que quando associadas geram novos signos, uma associação que foi estudada em profundidade por Luiz Tatit (TATIT, 2002). Os motivos desta escolha ficarão claros ao longo deste texto.



música popular brasileira, nesse contexto, corre o risco de se esvaziar enquanto prática de experiência física-coletiva — justamente o que, em outro momento, a aproximava da vida comum e a distinguia da tradição elitizada da música de concerto.

Neste sentido, a escolha do violão a este trabalho se deve à sua centralidade cultural e afetiva na canção popular brasileira, bem como seu contexto de popularização em rodas, cujo ambiente de lazer compartilhado e a praticidade e facilidade de transporte permitiam a democratização e coletivização de momentos culturais no cotidiano das pessoas, se mostrando um ponto de partida interessante para o alcançar deste imaginário.

Além disso, o instrumento tem destaque na malha orquestral original da peça, onde sua capacidade de produzir sentidos musicais complexos² e com variadas possibilidades expressivas foi sugerida por Buarque (1978) no tratamento das canções. Neste sentido, a investigação aprofundada sob seus recursos merece ser investigada a fundo tanto no contexto do teatro brasileiro quanto no contexto da peça em questão.

3. Relato do Processo

Cada canção foi analisada em três esferas complementares:

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

² O pesquisador Salinas Sánches (2007) relata que Hector Berlioz (1803-1869), um dos mais importantes compositores do Romantismo, definiu o violão como uma “pequena orquestra”, destacando a transferibilidade dos motivos idiomáticos do instrumento para a orquestra. Outros importantes compositores, inclusive da música brasileira, como João Bosco (1946-), compartilham desta visão – como observado nas entrevistas de João Bosco à Chico Saraiva (Saraiva, 2018).



A análise resultou na construção de uma *tabela dramatúrgico-musical* (Tabela 1), que orientou as decisões composicionais dos arranjos e fundamentou sua função/possibilidades estética e cênica. Neste momento, os pesquisadores recorreram às suas anotações da pesquisa anterior, intitulada “A composição de música popular no teatro musical brasileiro: um estudo de caso de ‘Ópera do Malandro’ de Chico Buarque” bolsa CNPQ, quota 2023/2024, que os auxiliou intimamente no entendimento das exigências dramáticas dos arranjos e possibilidades musicais.

A partir da tabela, os pesquisadores analisaram os fonogramas originais das canções, presentes no LP *Ópera do Malandro* (1979), e apontaram recursos composicionais e de arranjo cruciais ao discurso cênico, bem como formas de adaptá-los ao violão, além de escolhas dos arranjadores que poderiam ser revistas no momento da tradução para o violão. A partir dos apontamentos, foram propostas soluções criativas estéticas/de arranjo/de forma para cada canção.

Assim, o método deste estudo se consolida na tensão entre análise, criação, experiência e reflexão, sob o recorte de quatro canções da peça original, deslocando o arranjo do lugar de meio técnico para o de *ferramenta de produção de sentido e afetação em cena*.

É importante considerar que a obra selecionada é emblemática no presente contexto de investigação devido ao seu caráter de convocação do ouvinte à valorização da cultura brasileira (nos parâmetros como é discutida na própria obra por Buarque [1978]) e de resistência à repressão cultural e precarização do trabalho durante os períodos do Estado Novo (1937-1945) e da Ditadura Militar (1964-1985) – temáticas pertinentes para o trabalho de emancipação do ouvinte que Safatle (2022) propõe através da estética – conceito que foi trabalhado nos arranjos em chave pedagógico-performativa.

Tabela 1 – Análise das Canções



PEÇA	EU LÍRICO/ CONTEXT O EM QUE APARECE	FUNÇÃO DRAMÁTICA DA OBRA NO CONTEXTO DRAMÁTICO EM QUESTÃO / CONSIDERAÇÕES PARA A SELEÇÃO	RESSALVAS	ESCO LHIDA / MODA LIDAD E
Teresinha	Teresinha / ATO 1, CENA 3 (p. 83) – Teresinha canta na cena em que revela aos seus pais seu casamento com Max	Na obra, a canção ocupa o lugar de acesso à memória de Teresinha, tendo enquanto principal função o desenvolvimento e complexificação de sua personagem. / Interessante para que se explorem diferentes estados psicológicos da personagem a partir da forma A', A'' e A''', referentes à contação de diferentes causos amorosos.	Arranjo original permeado por cordas fazendo notas longas (legato), desafio de se pensar nessa atmosfera para violão (os pesquisadores, porém, consideraram interessante a busca pela proposição de soluções violinísticas para este aspecto)	SIM/vi olão solo
Uma Canção Desnaturada	Vitória e Duran / SUPÔE-SE QUE VENHA PÓS CENA 1	A função dramática da canção em questão é, além de escancarar a hipocrisia das relações familiares da alta sociedade, tensionar o discurso político de Buarque à esfera familiar – mais especificamente, no âmbito da maternidade – mostrando como ele alcança diferentes esferas do cotidiano das pessoas. / Auxilia na construção e complexificação da personagem Teresinha. Possibilidade de se apresentar outra perspectiva musical sobre o universo da personagem. Possibilidade de exploração da estética autônoma, ³ discutida por Safatle (2022).	Não consta no texto original (1ª edição) mas está presente no LP.	SIM/vi olão acompa nhador
Viver do Amor	Vitória / ATO 1, p. 39	A principal função dramática é a sátira com a glamourização da exploração do trabalho, instalando, no início da obra, a tensão de classe, que mais tarde desembocaria na passeata (escanaro da luta de classes), / Representa o universo da prostituição no contexto do samba e da malandragem, perspectiva valiosa para o macro discurso do texto.	Mais uma abordagem ao discurso macro da obra (função parecida à Uma Canção Desnaturada)	NÃO/vi olão solo
		ETC.		

³ A estética autônoma de Safatle (2022) é aquela que inventa formas para o que ainda não tem forma, abriga o disforme, o excessivo, o contraditório – e com isso reconfigura a sensibilidade do sujeito e da coletividade. A autonomia da arte, para o autor, não é isolamento, mas resistência à instrumentalização. Ela abre um espaço onde emerge o impulso, a pulsão – e é neste movimento que consiste em sua força emancipadora. Então, há sim um efeito político na arte autônoma, mas ele é indireto, negativo e implicado na forma.



Fonte: Tabela Própria (2024)

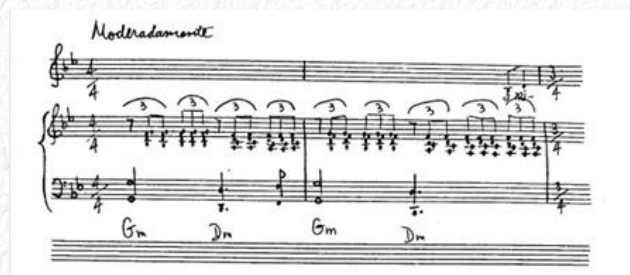
4. Arranjos para violão solo

O próximo passo foi o arranjo da obra *Teresinha*.

Neste momento, debruçando-se sobre as análises de Jardim (2016), e como ele afirma da obra de Duprat, os pesquisadores buscaram “a elaboração de imagens sonoras a partir da decodificação dos textos poéticos das canções” (JARDIM, 2016, p. 50). Este caminho conduziu-os a explorarem a capacidade discursiva do violão nas correspondências com as exigências da cena. Para a confecção dos arranjos, foram cruzadas as informações presentes nos tópicos de análise 1, 2 e 3, tendo sempre em vista o discurso dramático contido em cada ponto de inserção cancional e as bibliografias referenciadas. A seguir, deixo um exemplo da correlação entre os tópicos, utilizada na confecção da *introdução* do arranjo de Teresinha, no intuito de ilustrar a concepção final do(s) arranjo(s).

(A) anotações comparativas (Figura 1, Figura 2 e Tabela 2) e reflexão acerca dos elementos intrínsecos ao *arranjo autoral* (JARDIM, 2016).

Figura 1 – Trecho de partitura original da canção *Teresinha*, de *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque



Fonte: BUARQUE, Chico. *A Ópera do Malandro*. São Paulo: Planimpress – Gráfica e Editora Ltda., 1978. P.209-210.

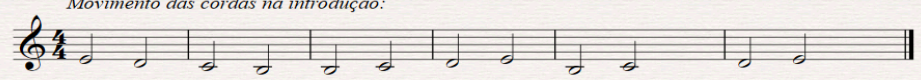
- A escuta do LP (*ÓPERA DO MALANDRO*, 1979)



No LP, a introdução da faixa *Teresinha* ocorre nos segundos de 0:01 a 0:24. A partir da escuta foram apontados pelos pesquisadores uma série de instrumentos que não estão contidos no documento original de análise, mas que compõem a malha orquestral e realizam suas próprias linhas musicais. Destes instrumentos, as cordas foram percebidas enquanto objeto importante de discurso, uma vez que elas desenhavam uma atmosfera lírica que conversa diretamente com o estado cênico da personagem durante a interpretação da canção (colorindo seu discurso), como analisado no tópico 1. Para melhor compreensão da linha das flautas e a possível utilização da ideia musical no arranjo de violão, os pesquisadores indicaram essa linha para ser transcrita (Figura 2) e os auxiliarem no momento de pensar o tópico 3.

Figura 2 – Transcrição de linha de cordas da introdução de *Teresinha*, referente à escuta do LP *Ópera do Malandro* (1979) (ação referente ao tópico 3 de análise)⁴:

INTRO
Movimento das cordas na introdução:

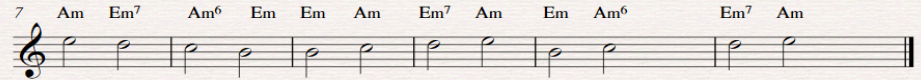


Gravação original feita em fita analógica, o que pode causar algumas pequenas variações na tonalidade nos processos de: (1) variação da velocidade da fita, (2) desgaste da fita magnética, (3) transferência para vinil, (4) conversão para digital etc.

Aliada à transcrição descrita no livro, tem-se a harmonia da introdução para instrumento solo:

os 4 últimos compassos não constam no livro físico

7 Am Em⁷ Am⁶ Em Em Am Em⁷ Am Em Am⁶ Em⁷ Am



com as respectivas notas na ponta dos voicings de cada acorde

Fonte: Partitura própria (2024)

Tabela 2 – Tabela que orientaria a construção do arranjo:

ELEMENTOS DRAMATÚRGICOS QUE NECESSITAM SEREM EXPLORADOS MUSICALMENTE	MANEIRA COMO SÃO EXPLORADOS NO ORIGINAL ORQUESTRAL	MANEIRA COMO OS PESQUISADORES ESCOLHERAM EXPLORAR NO UNIVERSO DO VIOLÃO, EXTRAPOLANDO O ORIGINAL
Caráter onírico, fantasioso, cheio de expectativa	Valsa; entrada do piano bastante arpejado e cordas dando atmosfera onírica	Manutenção da valsa; escala de tons inteiros no violão, respeitando digitações e idiomatismos (trazendo a ideia do sonho); interseção lírica em 4/4, trazendo melancolia (caracterização do sonho)

⁴ Transcrição dos autores.

Evocação de um passado que ainda influi no presente; o estado cênico de presença modificado por aquilo que não se pode ver/não é diretamente dado ao público	Inter temas (1ª e 2ª exposição bem-marcadas, dramáticas e teatrais) – ponte entre A e A´.	Primeira exposição do tema considerando noções de contraponto, com caminho enfático e condução de vozes, mantendo, em certos lugares, uma ambiguidade harmônica proposital
	ETC.	

Fonte: Tabela própria (2024)

(B) *Análise, trabalho de campo e direcionamentos técnico-artísticos:*
Desenvolvimento dos tópicos apontados na tabela, cruzamento com a bibliografia referenciada, planejamento composicional (pré-produção).

Considerando o trecho que está sendo analisado, a entrada das cordas, por exemplo, muito interessante ao caráter melancólico e onírico da atmosfera da cena em questão, seria difícil de ser reproduzida em arranjo para violão, devido ao *sustain baixo* do instrumento (capacidade de uma nota de continuar soando depois de acionada). Dessa maneira, os pesquisadores cogitaram, inicialmente, pensar em recursos que dariam a mesma sensação que o *sustain* das cordas em violão solo, gerando o impacto que as cordas geram no original. Foi cogitado, então, o *tremolo* para este momento, que acabou não sendo utilizado depois de uma série de testes práticos, nos quais os pesquisadores atestaram que, mesmo que teoricamente se atingiria o efeito de *sustain*, a solução não era impactante na prática, devido a aspectos idiomáticos do instrumento – dificuldade de se realizar um *tremolo* completamente ligado e dificuldades técnicas que seriam exigidas do intérprete para inseri-lo em segundo plano, como é no arranjo original, destacando ainda outros elementos essenciais (inviabilidade técnica).

Neste momento, os pesquisadores resolveram recorrer aos estudos dramáticos e tentar, por meio de outra técnica/recurso, atingir o mesmo efeito das cordas no violão. A proposta, então, foi iniciar-se o arranjo com a escala de tons inteiros, que tem uma poética bem definida no contexto do audiovisual – o desconhecido e, principalmente, o sonho, o lirismo.



(C) *Escrita criativa do arranjo*: Seguindo o modelo do exemplo acima, os estudos e a tabela, foram propostos os arranjos da pesquisa. De maneira processualmente similar, *Teresinha* e *Doze Anos* (para violão solo) foram arranjados.

Segue a partitura de *Teresinha* (Figura 3) analisada com a legenda:

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

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

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

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

Figura 3 – Arranjo de *Teresinha* analisado



Fonte: partitura própria (2024)

No processo de concepção do arranjo, foi utilizada a seguinte tabela:

Tabela 3 – Planejamento do tratamento formal do arranjo de *Teresinha*

REPETIÇÃO DA FORMA A CADA DIFERENTE AMOR DE TERESINHA	NUANCES RELEVANTES DA LETRA	CARACTERÍSTICAS A SEREM APONTADAS NESTA SEÇÃO	CONSTRUÇÃO MUSICAL DA SEÇÃO
Parte A / Primeiro amor de Teresinha	Amor sensível e subserviente, que assusta a personagem. Fuga e transferência. Lembrança doce e melancólica	Sonhos, desejos, projeções, melancolia	Contraponto

Parte A´ / Segundo amor de Teresinha	Amor duro e violento, sensibilidade desarmada, lembrança dolorosa e melancólica	Imposição, dureza, distanciamento/frieza	Blocagem harmônica legato e com costura de voicings (preocupação em encadear vozes internas na malha predominantemente harmônica)
Parte A´´ / Terceiro amor de Teresinha (personagem MAX OVERSEAS)	Amor possessivo, arrebatador	Contraposição do sonho com a realidade	Blocagem harmônica fragmentada

Fonte: Tabela própria (2024)

Os pesquisadores levam sempre a linguagem do samba em consideração no momento de tratar as canções devido ao discurso de valorização cultural brasileira da peça e sua centralização na figura do malandro, que é o eu lírico do samba. Dessa maneira, o paralelo com o samba, sempre frisado por Buarque (1978) ao longo da obra, confere sentido discursivo forte às canções, levando o espectador a comparar o lugar musical de cada canção com seu grau de inserção na linguagem do samba, bem como o estado de cada personagem com a vivência da *malandragem tradicional* tão discutida na peça, perspectiva que complexifica, sob sua premissa, o discurso de cada canção.

Nesse sentido, entre a proposta composicional e a linguagem da música brasileira, o andamento dos baixos virou um tópico de atenção dos pesquisadores. No momento do contraponto, optou-se por seguir a dureza da herança barroca, muito devido à referenciação de um relacionamento na vida de Teresinha que remete ao seu passado, e sua característica de dureza/frieza. Porém, em alguns momentos, preservou-se a herança da música brasileira, proveniente principalmente do samba, dos baixos que se alternam entre F e 5ª, respectivamente nos tempos 1 e 2 (indicativo, no samba, da clave do surdo e idiomática do violão), sugerindo uma possível menção ao samba sem fugir do gênero da música – valsa – em três. Essas alterações estéticas se mostraram valiosas no momento de transformar a percepção sensível sobre a personagem Teresinha com a canção. Iniciar com a valsa e finalizar com a ideia de samba frui a percepção do espectador entre a personagem e aprofunda os discursos micro e macro da cena, relacionando a personagem com seu lugar de *malandro* sem destituir o foco principal da canção, conferindo unidade e riqueza ao discurso estético da canção.

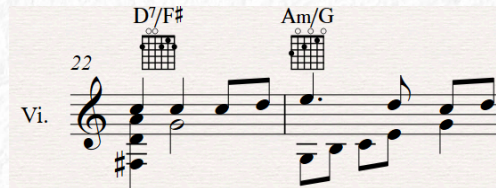
Figura 4 – Trecho do arranjo de *Teresinha*, compasso 32, acorde A/G e compasso 33, acorde A/E





Partitura Original (2024)

Figura 5 - Baixos contrapontísticos tradicionais (compassos 22 e 23)



Partitura Original (2024)

O arranjo de *Doze Anos* se deu de maneira similar, com grande enfoque na seção rítmica, que foi explorada a partir de uma diversidade de técnicas de mão direita.

5. Arranjos para violão acompanhador

Se deparando, neste contexto, com a palavra dada na produção do sentido da canção, os pesquisadores encontraram na obra *Em um com o impulso* (2022), de Vladimir Safatle, um excelente lugar para pensar o aspecto sensível do material musical de acompanhamento: a estética. Isso, pois num universo em que o sentido já é dado para a cena através da palavra, fica o questionamento de qual o papel do material estritamente musical no contexto cancional do teatro.

Safatle (2022, apud Souza, 2024, p. 118) concebe o som musical como forma capaz de estremecer o sensível e formalizar esteticamente um mundo em transformação estrutural. A estética, para ele, não é um domínio do sensível em oposição ao semântico, e sim o campo onde o informe e a pulsão ganham forma sem serem reduzidos à função ou ao sentido pleno. No contexto do teatro, contrapor essa capacidade da estética com o universo antes dado da palavra



pareceu um esboço de uma dialética interessante entre o som e a palavra numa obra de teatro musical.

No arranjo de *Uma Canção Desnaturada*, então, buscou-se colocar a forma musical em tensão com os gêneros populares envolvidos na peça. A proposta estética foi inspirada na noção de *estética autônoma* (Safatle, 2022), aplicada aqui em chave pedagógico-performativa. Nossa hipótese é que, no contexto do teatro musical, determinadas escolhas estéticas possam atuar como dispositivo sensível de convocação e engajamento do público.

Para Safatle (2022), a *estética autônoma* é uma experiência estética que rompe para com seus próprios modos habituais de reconhecimento, inscrevendo-se corporalmente como desconforto e emancipando o público ao desautomatizar seus sentidos e seu cotidiano, provocando o pensamento crítico sob seu contexto pessoal.

Contra isso [a integração social ao capitalismo e/ou ao discurso dominante integrativo], só restava à arte deslocar-se para o limiar de sua própria impossibilidade, servindo-se de todas as estratégias possíveis para nos lembrar que nos falta língua. Cabia à arte fornecer a figura do desconforto com a língua na esperança de fazer desse desconforto a força de emergência de outra sensibilidade capaz de decompor as dinâmicas de integração psíquica que acabariam por fornecer um freio as nossas expectativas de emancipação social. Pois, para que tal emancipação pudesse efetivamente se realizar, seria necessário certa forma de desintegração psíquica que se faz sentir todas as vezes que percebemos que a língua nos falta, ou, antes, que a língua atual, com sua garantia de ordem, lugares e hierarquia, exila-nos. (SAFATLE, 2022, p.17)

Da mesma forma que para Adorno (2004), para Safatle (2022), a arte autônoma musical não tem o papel de complementar sentidos dados, mas de produzir uma reorganização do sensível que pode romper com o próprio regime de significação dominante (Souza, 2024, p.115). É neste ponto que os pesquisadores a consideram valiosa para uma obra como a de Chico Buarque, que apresenta um discurso político ativo em polissemia estrutural (conceito de Gouveia [2004]), como o da cena 7 do segundo ato, em que, através de uma quebra de quarta parede, Buarque (1978) convoca simbolicamente o público à luta de classes e à luta pela democracia – cena tão simbólica no contexto da Ditadura Militar.



Sendo assim, pensando o conceito da *estética autônoma* no violão acompanhador, os pesquisadores recorreram a recursos que romperiam com as estruturas harmônicas e idiomatismos estilísticos do gênero da canção, como contrapontos com intervalos dissonantes, modos dissociados no uso de contracantos, modos da escala menor alternados na formação de acordes, *voicings* com intervalos de segunda (*clusters*), modulações sequentes para estremecer a tonalidade. Dessa maneira, a música não ilustraria a cena, mas a comporia com sua própria linguagem, provocando fricção através de conformidades e quebras de expectativa com os gêneros musicais, os eu-líricos e seu estado emocional e com o discurso do autor.

Esta escolha visou provocar uma correspondência entre o estado sensível do público e o estado sensível da personagem/ator, conectando-os corporalmente com mais eficiência (empaticamente) do que fariam as correspondências entre códigos de significação, como o melotexto e a prosódia, utilizadas por Tatit [2002]), ou mesmo uma análise dramática funcional das personagens. No caso em questão, então, privilegiou-se a tensão sensorial que a cena sugere e sua extrapolação a partir da sensibilidade estética.

Figura 5 – Trecho da primeira modulação do arranjo de *Uma Canção Desnaturada*:



Fonte: Partitura Própria (2025)

No processo de arranjo, também foram transcritos alguns motivos e movimentos musicais de outros arranjos notórios da mesma música, e alguns deles tiveram trechos adaptados para o arranjo produzido, como a segunda modulação da gravação de Laila Garin para o documentário *Chico: Artista brasileiro* (direção de Faria Jr. e Vasconcelos, 2013), e a premissa de subir meio tom a cada seção do arranjo, tensionando a escuta. Com as modulações propostas pelos pesquisadores, o arranjo final perpassa pelos tons: Cm, C#m, Dm, Ebm, Em (partitura completa no ANEXO II).

Tabela 4 – Planejamento Formal das Modulações do Arranjo de *Uma Canção Desnaturada*



TONALIDADE	OBJETIVO DRAMÁTICO DA SEÇÃO QUE SE SEGUE	INFUSÃO DA MODULAÇÃO NA REFERIDA PARTE	OBSERVAÇÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA PARTE
Cm	Ambientar esteticamente o desconforto que é esta canção que trata da maternidade de maneira tão contrária ao senso comum	Modula para C#m no momento de entrar a letra	Introdução composta pelo pesquisador a partir de estudos harmônicos acerca da peça em questão
C#m	Introduzir a narrativa com a memória da infância de Teresinha frente ao seu crescimento, que tomou rumos que decepcionaram Vitória	Modula para Dm no momento de falar sobre as suposições que faria se soubesse que suas expectativas seriam quebradas. Mudança de motivo narrativo.	Seção mais seca. Apresentação da lógica de acompanhamento que perdurará em toda a canção – valsa com encadeamento de vozes
Dm	Suposições sobre o tratamento que Vitória teria com Teresinha se ela soubesse que ela a decepcionaria assim	Melancolia. Modula para Ebm quando a raiva, dramaticamente, supera a melancolia (indicações a partir da análise da letra e de arranjos de referência).	Muitas notas e escalas ascendentes/descendentes entre as trocas harmônicas. Busca adentrar neste universo onírico da suposição.
Ebm	Intensificação máxima das suposições	Raiva. Modula para Em no momento de dramaticidade máxima da canção.	Apresenta notas derivadas de escalas simétricas e/ou dissociadas nos acordes da harmonia. Ideia essa que se intensifica até o finalizar da letra na modulação para Ebm – a estranheza harmônica busca correspondência com a raiva e o desgosto de Vitória.
Em	Intensificação máxima do sentimento de ódio por Teresinha – quebra máxima de expectativa da maternidade saudável. Finalização com melancolia e sensibilidade – pondo em cheque o que Vitória diz a partir do amansamento de seu sentimento de ódio	Dramaticidade e teatralidade máximas. Escalonamento do drama a partir da subida de tom – sentimentalismo.	A finalização, composta pelo pesquisador, visa arrematar, aos olhos do espectador, a dubiedade da maternidade e inscrever, corporalmente no ouvinte, questionamentos sobre a fragilidade do sentimento de Vitória e as vulnerabilidades da maternidade. Artificio: inserção do choro após a finalização da valsa harmonicamente dissidente e incomum à percepção tradicional do gênero

Fonte: Tabela Própria (2024)

Ainda no arranjo de acompanhamento, outros estudos bibliográficos foram importantes, como as entrevistas de Guinga a Saraiva (2018), em que ele fala das incursões da experimentação estética no momento de compor. Um exemplo do mecanismo de tensionamento entre os gêneros musicais é o final do arranjo, aonde a inserção de baixarias que lembram a



linguagem do violão de sete cordas no choro auxilia esteticamente a ambientar a dramaticidade, em contraponto com a forma musical livre da introdução e o gênero do tema, que é uma valsa (gênero em compasso 3/4) (Figura 3), gerando uma dialética entre o desafio corporal provocado pelas dissonâncias e o final afetivo do choro – que é um outro gênero enraizado culturalmente no contexto da peça em questão: o universo da música brasileira na metade do séc. XX e sua relação com a malandragem. Este movimento também auxilia na empatização do público com a cena, mas pela via afetiva.

Figura 3 – Trecho final do arranjo de *Uma Canção Desnaturada*⁵ (baixarias em linguagem de choro):



Fonte: Partitura Própria (2025)

6. Conclusões

A escolha dos pesquisadores de considerar em cada canção o tratamento da *forma*, *estética* e *discurso musical* (unidades mínimas de composição e arranjo – frases e contracantos, relação escala/acorde etc.) mostrou-se uma maneira bem-sucedida de entender e construir o impacto de um material musical em cena dramática. Os arranjos demonstraram que o instrumento musical, inserido na lógica dramática com fundamentos cênicos e estéticos, pode assumir um papel que ultrapassa a simples redução orquestral ou o acompanhamento funcional da canção. Além de se mostrar muito bem-sucedido a essas aplicações e conseguir

⁵ Para apreciação prática do objeto discutido, encontra-se nas referências bibliográficas um registro em vídeo da interpretação do arranjo de *Uma Canção Desnaturada* (MELLO, 2025), feito pelo aluno pesquisador em conjunto com a cantora convidada Ana Luiza Feldberg.



conferir à cena expressividade notável com seus idiomatismos e incorporações de elementos da linguagem dos gêneros musicais tratados, a discussão sobre estética musical em cena dramática a partir de material aplicado ao violão ganhou corpo neste trabalho, apontando para caminhos interessantes de tratamento de arranjos em cena.

A considerar a escola do violão popular brasileiro, os arranjos para o repertório cancional nacional no violão são alcançáveis com grande riqueza e variedade: se encaixam em gênero, em aspectos idiomáticos e em familiaridade com o próprio instrumento. Além disso, a gestualidade (conceito desenvolvido por Weiss, 2014, p. 17) do violonista, ao tocar principalmente os ritmos de samba, se converge com o trabalho de corpo do malandro, unificando os corpos em cena e coletivizando a experiência do *impulso* causado pelo som.

Ao integrar a concepção de estética autônoma (Safatle, 2022) à prática do arranjo — em contraponto à semiótica da canção (Tatit, 2002) — propõe-se um modelo em que a estética musical atua como dispositivo de reconfiguração sensível: afeta o público corporalmente, empatiza-o com a cena e mobiliza sensações que, por vezes, estão silenciadas pela linguagem ou pelo cotidiano, possibilitando uma compreensão íntima da cena.

No estudo da música para teatro é fundamental adotar perspectivas interdisciplinares, já que a cena articula texto, corpo e som em dialética constante. Nesse sentido, no presente trabalho, a estética se insere no lugar de afetação do corpo de maneira singular e pouco discutida até então na Academia – no que diz respeito ao universo do teatro. Este trabalho, ainda em construção, convida à continuidade do método e à ampliação do repertório investigado, reafirmando o valor da prática artística e da pesquisa interdisciplinar na produção de conhecimento com impacto não apenas acadêmico, mas também no trabalho dos artistas e na recepção do público.

Por fim, foi constatado que o arranjo para violão acompanhador, em contexto dramático, apresenta maior potencial de aprofundamento dialético texto-cena(corpo/espço)-música do que o arranjo para violão solo. Isso, pois a presença da palavra, sendo cantada pelas personagens, introduz ligações diretas com o nó dramático da cena e produz reações visíveis ao violão, coexistindo junto à música e construindo sentidos múltiplos que partem do pressuposto



do ser (existir) em cena. Como discute Leda Maria Martins em *Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória* (2003), um corpo em performance nunca é neutro, ou seja, não há como existir em cena sem ser afetado e afetar. Neste cenário, a música se insere como as cores aos contornos de um quadro. A herança da canção no teatro brasileiro, neste sentido, é imperativa e insubstituível – as vozes que cantam as letras e melodias são inerentes ao gênero da obra e à própria obra.

Como discute o pesquisador Ledice Weiss sobre a presença do violonista em cena numa peça de teatro musical: “Sua nova função solicita seu corpo inteiro, sua voz e sua mente para participar à construção da obra de teatro musical, permitindo-lhe se tornar um verdadeiro co-autor da obra.” (Weiss, p. 11, 2014). Diferente de Weiss, os resultados desta pesquisa apontam para uma *abordagem teatralizante*⁶ a partir do tensionamento formal e estético (em coerência com as exigências da cena), e não a partir do tensionamento das próprias capacidades do músico - a “situação de perigo” descrita por ele mesmo (Weiss, p. 19, 2014). Nesse sentido, as vias apontadas pelos pesquisadores, neste trabalho, tentam democratizar não só a escuta, mas o meio de execução e inserção do músico na obra, a partir do investimento no arranjo (com uma performance dentro do indicado) e não na performance em si – apesar de esta ser também crucial.

O tratamento do arranjo musical numa obra de teatro abre portas para que, criativamente, os artistas sublimem elementos de sua época e contexto na obra trabalhada, colocando o trabalho artístico sempre em diálogo com a vida, o cotidiano e a História.

7. Referências:

ADORNO, Theodor W. Teoria estética. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

BUARQUE, Chico; A Ópera do Malandro. São Paulo: Planimpress – Gráfica e Editora Ltda., 1978. 248p.

CANDAL, Tiago. *Tradução de elementos dramáticos em elementos musicais: criação de uma obra dramático-musical tendo por base um pensamento dramático*. Dissertação de

⁶ Conceito de Weiss (Weiss, 2014, p. 19).



mestrado apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Porto, Portugal. 2021.

Chico: Artista Brasileiro. (documentário). FARIA JR., Miguel; VASCONCELOS, Diana. NETFLIX, 2013. Acesso em: 10/11/22 às 13:46.

GOUVEIA, Arturo. *A malandragem estrutural*. In: FERNANDES, Rinaldo de. (org.) Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 187-205

JARDIM, Gil. *O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical*. São Paulo: Revista USP, n. 111, out/nov/dez 2016. P. 45-58.

Martins, Leda Maria. *Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória*. Revista Letras, (26). 2003. P. 63–81.

Martins, Leda Maria. *Performances do Tempo Espiral: Poéticas do Corpo-Tela*. Rio de Janeiro: Cobogó Editora. 2021. ISBN 978-65-5691-043-7

MELLO, Gabriel Vera Machado. Uma Canção Desnaturada (arranjo II do trabalho financiado pelo PIBIC/CNPQ 2024/2025), com interpretação de Ana Luiza Feldberg. [Vídeo]. YouTube, 2025. Disponível em: <https://youtu.be/7bjiBqLHipE> . Acesso em: 14 set. 2025.

ÓPERA DO MALANDRO. Chico Buarque (compositor). Diversos Intérpretes. Sérgio Carvalho (produtor). Polygram/Philips: LP(1979) / CD(1993).

RUIZ, Téó. *A autoprodução musical ou navegando e carregando a banda nas costas com uns gigabytes a mais*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SAFATLE, Vladimir. *Em um com o impulso*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2022.

SANTOS, Cláudia. **Ópera do malandro de Chico Buarque:** história, política e dramaturgia. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. 2002. STE

SARAIVA, Chico. *Violão canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil*. Edições Sesc; 1ª edição. São Paulo, SP, (27 julho 2018). 244p

SILVA, Samuel da. *O violão acompanhador: os arranjos do disco Afro-Sambas de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música – Rio de Janeiro, 2014

SOUZA, Alisson Ramos de. Sobre Em um com o impulso, de Vladimir Safatle. Revista Trágica, v. 17, n. 1, p. 116–120, jan./abr. 2024. DOI: <https://doi.org/10.59488/tragica.v17i1.61379>



TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002. 322 p. ISBN 8531402484.

WEISS, Ledice. *A performance instrumental em vista de uma narração teatral*: as funções atribuídas ao violonista em três obras de teatro musical dos anos 1970. Vitória, ES: II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical. ABRAPEM - UFES – FAMES, 2014. P. 11-20).

