

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**

**Centro de Artes**

**Curso de Teatro – Licenciatura**



**Trabalho de conclusão de curso**

**Dramaturgia sonora:**

**um diálogo entre a teoria e a prática da utilização dos sons na cena**

**Monique Alves Carvalho**

**Pelotas, 2015**

**Monique Alves Carvalho**

**Dramaturgia sonora:**

um diálogo entre a teoria e a prática da utilização dos sons na cena

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado ao Curso de Teatro -  
Licenciatura da Universidade Federal de  
Pelotas, como requisito parcial à obtenção  
do título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Prof. Me. Lindsay T. Gianuca (Lindsay Gianoukas)

Pelotas, 2015

Monique Alves Carvalho

Dramaturgia sonora: um diálogo entre a teoria e a prática da utilização dos sons na cena

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para a obtenção do grau de Licenciatura em Teatro, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa:

Banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Me. Lindsay T. Gianuca (Lindsay Gianoukas) (Orientadora)  
Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil.

---

Prof. Dr. Adriano Moraes de Oliveira  
Doutor em Educação pela Universidade Federal de Pelotas, UFPEL, Brasil.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Joana Cunha de Holanda  
Doutora em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil.

A todos que ainda acreditam no amor.

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar agradeço a Deus, pois foram muitas as coisas boas e incríveis que ele colocou no meu trajeto pessoal e acadêmico nesses anos; à minha família, por me apoiar no caminho que escolhi trilhar, especialmente meu pai e minha boa madrastra, que sempre me ampararam; minha irmã, que sempre esteve ao meu lado; e à minha mãe com quem aprendi a ser forte.

Tenho muito o que agradecer aos professores maravilhosos que tive tanto na UFPel quanto na Universidade de Coimbra, que fomentaram ainda mais em mim a vontade de fazer e saber sobre teatro. Por isso, agradeço em especial o Prof. Dr. Mickaël Oliveira que me apresentou e me instigou para saber mais sobre o conceito de dramaturgia sonora; à Prof. Me. Moira Stein que me auxiliou e acompanhou durante minha trajetória acadêmica com muito carinho; e a orientação da Prof. Lindsay Gianoukas que com muita paciência e dedicação me auxiliou neste trabalho.

A todos os meus amigos, um generoso: muito obrigada! Pois sem eles eu não teria tido a força que eu tanto precisei neste caminho, sem contar as inúmeras risadas e lágrimas que derramamos juntos até eu chegar aqui. Um agradecimento especial ao meu grande amigo nesta jornada, Lucas Galho, que atravessou o oceano comigo e com quem tive a honra de conviver por incríveis dois anos; e ao meu precioso amigo e irmão, Arthur Malaspina, por seu ombro, paciência, carinho, pelo grande suporte pessoal e profissional, e pelas longas conversas sob a supervisão da mesa azul.

A todos que fizeram e fazem parte da minha vida.

Muito obrigada!

*“Existe um tempo para todas as coisas. Há um tempo para a luz e um tempo para a escuridão, um tempo para a atividade e um tempo para o repouso, um tempo para o som e um tempo para a ausência de som”  
(SCHAFER, 2011, p. 319).*

## Resumo

CARVALHO, Monique Alves. **Dramaturgia sonora**: um diálogo entre a teoria e a prática da utilização dos sons na cena. 2015. 115 f. Trabalho de Conclusão do Curso de Teatro, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

Este trabalho consiste em uma proposta de interação entre a teoria e a prática da dramaturgia sonora, objetivando elucidar seus componentes. Através de uma estruturação teórica a respeito do que se entende que possa abranger a dramaturgia do som, e tendo como suporte para a reflexão um diálogo com os conceitos propostos por Eugenio Barba, R. Murray Schafer, Livio Tragtenberg e Lucia Santaella, o presente estudo buscou definir uma proposta de classificação das possibilidades de origens sonoras estabelecidas para a cena. A partir destas definições, elaborou-se um experimento prático inspirado no livro *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* do sociólogo Zygmunt Bauman, no qual, de todas as ramificações do conceito de dramaturgia que compõem a dramaturgia total de uma obra, apenas foi evidenciada a dramaturgia sonora, ou seja, o som se tornou o protagonista do objeto prático. A partir do experimento em questão pode-se concluir que os estímulos sonoros são capazes de se relacionar e criar significados, e que a devida atenção a esta zona criativa da encenação revela-a como potencial elemento expressivo no campo teatral.

**Palavras-chave:** dramaturgia sonora, som, cena teatral, processo criativo

## Lista de figuras

Figura 1 – Cartaz <i>Lado B</i> .....	48
Figura 2 – Programas <i>Lado B</i> .....	76
Figura 3 – Modelo de programa <i>Lado B</i> .....	77
Figura 4 – Espectadores vendados.....	78



## Lista de Tabelas

Tabela 1 - Classificação das possibilidades sonoras na cena.....	29
Tabela 2 – Sons naturais de acordo com Schafer.....	33
Tabela 3 - Análise da origem dos sons do experimento <i>Lado B</i> .....	66
Tabela 4 - Análise da origem dos sons que atravessaram o experimento .....	71

## Sumário

<i>INTRODUÇÃO</i> .....	12
<i>ESTROFE</i> .....	14
1. Dramaturgia Sonora.....	14
1.1. Componentes da Dramaturgia Sonora.....	20
<i>REFRÃO</i> .....	25
2.O som na cena.....	25
2.1.Possibilidades sonoras na cena.....	28
2.1.1. Origem espacial.....	29
2.1.1.1. Internos ao ambiente.....	30
2.1.1.2. Externos ao ambiente.....	31
2.1.2. Origem material.....	32
2.1.2.1. Natural.....	33
a) Com interferência humana.....	35
b) Sem interferência humana.....	36
2.1.2.2. Instrumental.....	37
a) Corpo.....	38
b) Voz.....	39
2.1.2.3. Artificial.....	41
<i>PONTE</i> .....	44
3. O experimento prático.....	44
3.1. A escolha do tema.....	47
3.2. A escolha das cenas.....	50
3.3. <i>Lado B: “Vivemos tempos líquidos. Nada é para durar.”</i> .....	51
ATO I – Introdução.....	51
ATO II – Desenvolvimento.....	54
ATO III – Coda.....	63

3.4.	<i>Lado B</i> - Análise da Dramaturgia Sonora.....	65
3.5.	O trabalho com o grupo.....	72
3.6.	As apresentações.....	76
<i>IMPROVISO</i> .....		80
4.	Relatos da autora.....	80
4.1.	A maior dificuldade.....	80
4.2.	Percepções.....	83
<i>CODA</i> .....		90
Referências.....		94
Apêndices.....		97
Apêndices A - <i>LADO B</i> - Organização dramática / Roteiro .....		98
Anexos.....		102
Anexo A - Pequeno glossário de termos sonoros.....		103
Anexo B - Músicas.....		105
Anexo C - Percepções do público sobre o experimento.....		107

## **INTRODUÇÃO**

Desde o início da minha graduação em Teatro - Licenciatura, quando obtive maior contato com o meio das artes cênicas e a possibilidade de presenciar/vivenciar diversos espetáculos tanto de dança quanto de teatro, as questões que envolviam a sonoridade de um espetáculo começaram a me fascinar. A maneira como os diversos sons que podem ser produzidos, incluindo músicas e sons não convencionais, poderiam interferir na recepção da obra aguçava a minha curiosidade para esta relação entre o som e a cena. Porém, ao iniciar os estudos em dramaturgia e ver que a maioria dos relatos encontrados tratava como dramaturgia sonora somente a relação cena e música, não retratando a possibilidade de influência de outros sons que viessem a ser produzidos, tornou ainda mais instigante a possibilidade de estudo desta vertente dramática.

Saber que a dramaturgia consiste na relação entre o texto e a cena e que pode ser decomposta nas mais variadas formas, como a dramaturgia textual, a dramaturgia da luz, a dramaturgia do cenário, a dramaturgia do ator, a dramaturgia do espectador, entre outras tantas dramaturgias, reforça a ideia de a dramaturgia consistir em elementos capazes de se relacionar e produzir um significado de maior complexidade à obra, podendo intensificar, ou distorcer uma ideia, mas sempre embasando o sentido total e direcionando a apreciação da composição teatral.

Ao tomar conhecimento dos escritos de Eugenio Barba, em seu livro *Queimar a casa*, a respeito da dramaturgia sonora, observei que compartilhamos da mesma ideia com relação à multiplicidade de possibilidades sonoras. E esta questão me atentou para outra: o que pode ser englobado na definição de dramaturgia sonora e como estes conceitos podem ser utilizados na criação de uma dramaturgia que busque produzir significado a partir dos sons?

Deste modo, sabendo que “o teatro amplia cada vez mais seus limites com o recurso a truques ópticos e à combinação de vídeo, projeções e

presença ao vivo” (LEHMANN, 2007, p. 248), ou seja, em meio a um universo visual, este trabalho consiste em uma busca por compreender a dramaturgia sonora e suas possibilidades de exploração, através da concepção de um experimento que busque conciliar os conceitos desta dramaturgia do som com a criação dramatúrgica. Para tal, foi proposto um experimento prático que teve como alicerce não um texto dramático, mas sim o livro *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, do sociólogo Zygmunt Bauman<sup>1</sup>.

A busca pela criação dramatúrgica com base na dramaturgia sonora tem fortes laços com a estrutura musical, visto que todos os sons e ruídos podem ser arranjados de forma a conceber música. Por este motivo, a organização deste trabalho se relaciona com a estrutura musical, sendo subdividido em: *introdução, estrofe, refrão, ponte e coda*. Semelhante a esta, a estrutura proposta para a dramaturgia do experimento se viu dividida em partes equivalentes. Ao corpo desta pesquisa posteriormente foi aderido um novo capítulo: o *improviso*, fruto dos desdobramentos oportunizados por este estudo.

---

<sup>1</sup> “Zygmunt Bauman é um dos sociólogos mais respeitados da atualidade. Com extensa produção intelectual, tem se destacado como um dos pensadores mais clarividentes do nosso tempo. Professor emérito de sociologia na universidade de Leeds e Varsóvia” (BAUMAN, 2004, p. 4).

## **ESTROFE**

A estrofe, ou primeiro capítulo, consiste em uma revisão bibliográfica da área a que se dedica este estudo, a fim de situar o leitor no decorrer do trabalho, abordando definições e conceitos essenciais para a compreensão do que vem a ser entendido por dramaturgia sonora.<sup>2</sup>

### **1. Dramaturgia Sonora**

Pensar o conceito de dramaturgia requer uma abordagem extensa, pois o que antes era considerado apenas o texto dramático, pode ser fragmentado em diversas ramificações e possibilidades, dentre elas, a dramaturgia sonora. Porém, a dificuldade em explicitar o termo dramaturgia no seu sentido mais amplo está na impossibilidade da sua dissociação da unidade textual com a componente prática, pois se trata de uma pluralidade, em que se integram elementos favoráveis à compreensão da obra como um todo.

A palavra dramaturgia, no século XVIII, passou a ser utilizada com o sentido de consciência crítica, além do sentido aristotélico de composição dramática, devido ao surgimento da figura do dramaturgista a partir de Ephraim Lessing (PAIS, 2004, p. 23-26). No entanto, seu conceito ainda hoje é considerado abstrato, já que se trata de um relacionamento tênue entre o texto e a cena como resultado final de um processo, mesmo que muitos ainda considerem este conceito relacionado apenas à parte textual.

Para Eugenio Barba<sup>3</sup> (1995, p. 68), diretor e fundador do Odin Teatret, a dramaturgia está ligada ao texto da representação, no sentido do texto como

---

<sup>2</sup> A utilização desta fonte se justifica pelo fato de ser a mesma empregada para apresentar os escritos relacionados às designações e à prática da dramaturgia sonora proposta neste trabalho, como tabelas, gráficos e caixas de texto, além de distinguir os distintos objetivos da autora em cada capítulo.

<sup>3</sup> O diretor de teatro e pesquisador italiano, Eugenio Barba, fundou em 1964 o *Odin Teatret*, em Oslo, na Dinamarca, e em 1979 fundou o *ISTA, International School of Theatre Anthropology*, tornando-se o pai da antropologia teatral. (ODIN, 2015).

“tecer junto”, ou seja, trabalhar as ações juntamente com o texto. Em seus estudos sobre o comportamento cênico, denominado Antropologia Teatral, Barba, apesar de tratar a dramaturgia relacionada intimamente com a ação, engloba nela elementos importantes como sons, luzes e mudanças no espaço. Tendo em consideração o significado de drama como ação, Barba descreve:

Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação (BARBA, 1995, p. 68).

O que vai de encontro ao que a autora portuguesa, Ana Pais<sup>4</sup> (2004, p. 21-23), definiu, ou melhor, constatou, como sendo dramaturgia. Pois, mesmo Pais admitindo a dificuldade em teorizar este termo e se propondo a respeitar a sua instabilidade de sentidos, conclui que a dramaturgia é uma prática, e ela é invisível, pois se configura no processo que é apresentado sob a máscara dos componentes estéticos do espetáculo, como uma práxis, e acrescenta que “cada novo impulso artístico reformula o significado de dramaturgia, amplia-o e transforma-o, acrescentando-lhe uma outra ramificação, sem, contudo, anular os sentidos anteriores, ou seja, sem cortar as antigas cabeças.” (PAIS, 2004, p. 21). Este pensamento complementa a referência que Pais faz em seu livro *O discurso da cumplicidade* a respeito da dramaturgia como um conceito-hidra, ou seja, passível de renovação e transformação.

A dramaturgia se configura então em uma pluralidade de elementos que interagem entre si a fim de obter um significado total para a obra e para o espectador. Dentro desta dramaturgia final pode-se citar diversas ramificações dramáticas que auxiliam na construção do significado da obra, como a dramaturgia do cenário, dramaturgia do espaço, dramaturgia do ator, dramaturgia da iluminação, a própria dramaturgia do texto, e a que veremos com maior especificidade neste trabalho: a dramaturgia sonora.

Ao se pensar em dramaturgia, a dramaturgia textual tornou-se uma referência, por se tratar do que, no geral, é a origem sêmica de toda a encenação, pois dela desdobra-se todas as outras vertentes dramáticas. O professor do Instituto de Estudos Teatrais em Paris e autor dramático, Joseph

---

<sup>4</sup> Mestre em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa

Danan, divide a dramaturgia em duas vertentes: dramaturgia 1 e dramaturgia 2. Sendo esta a dramaturgia que vai do texto à cena, ou seja, a que se completa na encenação, e aquela, a dramaturgia do texto. Sendo assim, define dramaturgia como “tudo que se passa no texto e tudo o que se passa do texto ao palco” <sup>5</sup> (DORT In: DANAN, 2010, p. 25). Esta diferenciação se deu, pois

O acontecimento teatral situa-se [desde logo] na interpretação do texto pelo encenador que lhe impõe uma estética e um significado novos. Essa interpretação faz-se graças a uma leitura prévia de que o encenador retira um sentido global, uma dramaturgia, a qual, por seu lado, lhe vai permitir inventar um espaço, um trabalho dos actores, o guarda-roupa, etc <sup>6</sup>(DUPONT In: DANAN, 2010, p. 16).

Todas as dramaturgias citadas possuem um grau de singularidade e conseguem extrair do espectador um significado isolado, como por exemplo, um figurino pode remeter a uma certa época ou classe social, a iluminação pode dar a entender o período do dia, a estação do ano, ou a localidade em que ocorre a cena, o ator com seu trabalho corpóreo-vocal consegue criar uma multiplicidade de significados para a obra e, da mesma forma, os sons que compõem a cena possuem esta mesma característica, podendo determinar ambientes e contextos específicos.

O termo dramaturgia sonora, segundo o músico e educador Fábio Cardozo de Mello Cintra, vem sendo utilizado para designar o “pensamento composicional no plano sonoro da cena” (CINTRA, 2013, p. 11), porém destaca a necessidade de aprofundamento na conceituação desta área de criação. Cintra (2013, p. 11) organiza a dramaturgia sonora em três fatores: som, ruído e silêncio que, segundo ele, podem ser explorados para dar significado à obra. Estes elementos são, sem hesitar, essenciais para a elaboração da dramaturgia sonora, porém, também se pode levar em consideração fatores como a localidade do som e seus emissores, pois serão pertinentes para a elaboração de uma dramaturgia específica do som, conforme veremos neste trabalho mais adiante.

A música ou a musicalidade no teatro costuma ser associada ao plano rítmico, porém Cintra (2013, p. 17), bem como outros autores, considera o

<sup>5</sup> DORT, Bernard. *Affaires de dramaturgie. Théâtre universitaire et institutions*. FNTU, 1985. In : DANAN, 2010, p. 25.

<sup>6</sup> DUPONT, Florence. *L'Insignifiance tragique. Le Promeneur*, 2001. In: DANAN, 2010, p. 16.



discurso musical presente em qualquer cena teatral, visto que a organização de sons a fim de obter um produto final sonoro pode ser considerada música. Todavia, no presente trabalho, para melhor compreensão dos termos, tratar-se-á a música, no seu conceito mais popular, como canção, sendo assim uma composição sonora com tempo delimitado e estrutura organizada de forma técnica dentro dos parâmetros musicais de melodia, harmonia e ritmo. Assim, tendo este conceito como base, abordar-se-á os diversos tipos de sons que podem ser utilizados, ou interferir na cena, assumindo que a dramaturgia sonora se constitui nesta pluralidade de sons previsíveis e imprevisíveis que se dão durante o fazer teatral.

Ao designar a dramaturgia como um elemento criador de significado, adentrar-se-á o campo da semiótica, em que serão encontrados os “signos sonoros que poderão ir desde a palavra articulada até a música composta para a cena e nela executada ao vivo” (Org In: INGARDEN, 1977, p. XII). Jindrich Honzl (1977, p. 35 – 53) atenta para o fato de que a percepção de *signos artísticos* é um caso particular de percepção, pois o espectador precisa conciliar a atenção entre diversos fatores visuais e acústicos para ter a percepção completa da obra. Porém, a tendência do espectador é polarizar sua percepção, dando maior atenção a determinado fator em detrimento de outro, dependendo do seu interesse. Ressalta ainda a capacidade dos elementos teatrais de substituírem uns aos outros, como o ator que substitui o cenário, o gesto que substitui o som, sem prejudicar o resultado da obra.

A primeira tarefa que se delega a um som em cena é a de assumir o papel de índice. Para a linguística, um índice é um signo que representa seu referente a partir de alguma ligação concreta com o mesmo: é por meio do vestígio deixado por este elemento que ele é representado por completo. Assim, a fumaça substitui o fogo, o chão molhado, a chuva e assim por diante. Os sons que ouvimos no cotidiano têm, portanto, uma disposição natural a serem empregados como índice em uma encenação, pois podem representar a presença de um elemento na cena sem que este precise ser visualizado, indicado ou mencionado. No entanto, tal como a música, um som pode ser abastecido de um conteúdo externo passando a atuar como componente simbólico, recurso que amplia a possibilidade de seu emprego no palco (EIKMEIER, 2011, p.107).

O compositor e diretor musical da Companhia do Latão, Martin Eikmeier (2011, p. 105), levanta o questionamento sobre a possibilidade de construção

de significado através da música e apresenta algumas possibilidades de resposta para esta pergunta, atentando também para a capacidade abstrata da música de envolver e criar sensações e sentimentos no ouvinte, devido à sua imensa carga simbólica. Desta forma, a intenção de provocar no espectador alguma sensação é, certamente, comprovada, pois a música e os sons provocam reações internas no ser humano, variando entre o incômodo e o êxtase, pela empatia com o som.

Dentro deste contexto, o espectador exerce um papel essencial na recepção dos signos e no seu significado, pois, dependendo de suas vivências, seu meio social, seu grau de escolaridade, entre outros fatores, inclusive o seu ânimo no dia da recepção da obra, poderá tender a outros significados, frequentemente levando-os a um nível pessoal. É importante ressaltar que “[...] o signo não ocorre no vazio. Ele está enraizado num vastíssimo mundo de relações com outros signos, com tudo aquilo que muito amplamente chamamos de realidade” (SANTAELLA, 2013, p. 45), desta maneira, os significados esperados serão um resultado das diversas relações sonoras apresentadas. Contudo, as variantes na recepção, bem como o significado individual criado por cada espectador, não será o foco a ser abordado no presente trabalho, visto que viria a ser uma pesquisa extensa e não caberia ao tempo disponível para a conclusão do mesmo. Portanto, esta pesquisa se restringirá a definir a dramaturgia sonora em sua composição, visando à definição e estruturação dos sons possíveis de serem utilizados em cena e que podem interferir na criação de significados pelo espectador no experimento proposto.

Sobre o espaço cênico Honzl comenta as palavras de O. Zich quando admite que a arquitetura não restringe o espaço teatral e exemplifica a utilização do som como definidor de espaço, pois muitas vezes uma pequena sugestão sonora consegue situar a ação. “(...) o espaço cênico não é necessariamente um espaço, mas que o som pode também representar uma cena, a música constitui um evento, o cenário, a mensagem, etc.” (HONZL In: INGARDEN, 1977, p. 37).

Quando Raymond Murray Schafer, educador e compositor canadense, elabora o conceito de paisagem sonora, originalmente conhecido por *soundscape*, propõe a capacidade de possuir uma “percepção sonora do mundo com um ouvido ativo, atento e questionador” (In: CAMPOLINA, 2013, p.

22), um ouvido pensante, como Schafer o trata. Esta paisagem sonora trata-se de uma ambientação que flui aos ouvidos do espectador, sem interferir enfaticamente na obra, como uma paisagem vista através da janela de um trem em movimento, assim é a paisagem sonora. Pois o som possui a capacidade de remeter ou até mesmo criar um ambiente que não se vincula à estrutura arquitetônica na qual a representação está inserida. Esta capacidade pode ser notada também nas famosas programações radiofônicas apresentadas na metade do século XX: as radionovelas, que possuíam grande capacidade de envolver e inserir o ouvinte em suas histórias.

Enfim nas peças radiofônicas, a voz e o som representam não somente personagens dramáticas, como também todos os outros fenômenos do teatro: cena, cenário, acessórios, iluminação. O rádio utiliza, para tudo isso, signos sonoros. Pode-se falar de cenário acústico (escritório sugerido pelo ruído de máquinas de escrever, mina de carvão pelo ronco das perfuradoras e pelo ranger dos vagonetes, etc). Um copo é sugerido pelo ruído do vinho sendo derramado ou pelo tilintar de dois copos que se entrecrocaram, etc. (HONZL In: INGARDEN, 1977, p. 36).

O compositor de trilhas para teatro Livio Tragtemberg (2008) chama atenção para a música, ou criação sonora para a cena, quando esta se baseia em movimentos melódicos complexos e extremamente ornamentados, pois podem polarizar a atenção do espectador para os elementos sonoros, porém, o ideal para uma sonoplastia coesa é que esta se desenvolva em harmonia com a cena e que todos os elementos cênicos dialoguem e coabitem o espaço sem se sobreporem. “Isso não significa que a música deva ser simplificada, banalizada ou chapada, sem jogo polifônico ou profundidade: mas que sua textura deve estar ligada estreitamente à sua função na cena teatral, de forma clara e imediata” (TRAGTENBERG, 2008, p. 54). Desta forma, o ambiente sonoro, termo que se relaciona com a eficácia da acústica do espaço teatral, influi na criação da paisagem sonora e dos outros elementos sonoros a serem utilizados em cena.

A paisagem sonora, por sua vez, pode ser evidenciada, segundo Honzl, em *Parsifal* de Wagner, em que a orquestra auxilia o cenário na descrição da paisagem de primavera. Visto que a descrição da paisagem pode ser auxiliada pela sonoridade que é inserida, também pode-se relacionar com a obra *As quatro estações* de Vivaldi, na qual a música envolve o ouvinte e faz

referências às minúcias específicas de cada estação, como as folhas caindo e o vento. “Certamente há algumas coisas que poderiam ser descritas em música com considerável precisão desde que o ouvinte tenha alguma imaginação, mas há também algumas coisas impossíveis de serem descritas” (SCHAFFER, 1991, p. 43).

Desta forma, não se deve negligenciar a possível dificuldade do ouvinte em relacionar a sonoridade ao contexto, mas como esta relação com o significado é pessoal e depende das vivências e bagagem cultural de cada pessoa, deve-se respeitar a sensibilidade estética individual. Por este motivo, a criação de significado, seja através do som, do cenário, da iluminação, do ator, ou através de qualquer outro elemento teatral, pode variar de espectador para espectador. O autor da obra tem a possibilidade de direcionar a recepção e a construção de significado, mas essa direção pode ser compreendida, ou não, dependendo de alguns fatores, como o contexto no qual o espectador está inserido. Logo, esta percepção será carregada de referências pessoais que podem comprometer a análise da obra.

### **1.1. Componentes da Dramaturgia Sonora**

Quando se estuda as qualidades sonoras, pode-se encontrar nos estudos musicais definições como a de Cintra (2013, p.11), que organiza a dramaturgia sonora em som, ruído e silêncio, como mencionada anteriormente. Esta organização é ideal para o presente estudo, pois abrange dois conceitos fundamentais para esta dramaturgia: a existência e a agradabilidade sonora. Porém, dentro desta organização, pode-se delimitar outras tantas que se tornam ramificações destes três primeiros conceitos. Já a especialista em semiótica, Lucia Santaella (2013) busca uma classificação sonora para “a própria linguagem sonora e não seu receptor” (SANTAELLA, 2013, p. 22). Sua primeira ideia de classificação era baseada nos três níveis de musicalidade: ritmo, melodia e harmonia, porém, posteriormente concluiu que essa classificação não englobava a sonoridade em geral, além de se restringir à música ocidental.

A pausa ou silêncio são componentes primordiais da dramaturgia sonora, pois a ausência de sons tanto na cena quanto na fala colabora para o significado da obra. Um estudo destes breves ou prolongados momentos de suspensão sonora é feito, principalmente, quando há fidelidade exacerbada ao texto, com estudo e aprofundamento das intenções da fala. Porém, segundo o compositor John Cage, “o silêncio não existe. Sempre está acontecendo alguma coisa que produz som” (CAGE apud: SCHAFER, 1991, p. 30).

Da mesma maneira que o silêncio, a palavra é dotada de valor simbólico e, segundo R. Ingarden (1977), a palavra pode exercer várias funções dentro do contexto teatral, primeiramente a função de representação, através do sentido da palavra e fortalecendo o elemento visual através da construção de imagens.

Entre todas as artes, e talvez entre todos os campos da atividade humana, a arte do espetáculo é onde o signo se manifesta com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo ator tem em primeiro lugar sua significação linguística, ou seja, é o signo dos objetos, das pessoas, dos sentimentos, das ideias ou de suas inter-relações que o autor do texto quis evocar. Mas a entonação da voz do ator, a maneira de pronunciar essa palavra, pode modificar o seu valor. Há muitas maneiras de pronunciar as palavras “eu te amo”, que tanto podem significar paixão, como indiferença, ironia ou lástima” (KOWZAN In: INGARDEN, 1977, p. 61).

Outro componente da dramaturgia sonora é a música, mas esta possui definições diferenciadas, por exemplo, o compositor Livio Tragtenberg (2008) não exclui os ruídos e outros sons possíveis da concepção de música para o teatro, pois acredita que essa diferenciação não faz sentido, visto que a “composição sonora deve ser concebida e tratada como um todo, reforçando a unidade da encenação (mesmo que essa unidade se expresse como fragmentariedade e montagem)” (TRAGTENBERG, 2008, p. 45). Por este motivo, como citado anteriormente, torna-se preferível a utilização da palavra canção, a fim de tornar mais claro o conteúdo do trabalho.

Sobre as escolhas sonoras para o espetáculo *A dama do mar*, de Ibsen, Tragtenberg (2008) classifica os caminhos que utilizou na elaboração dos sons, sendo eles: sons alusivos, através do simbolismo sonoro; sons materializados, tocados em “tempo real” e sem manipulação sonora; sons referencializados, através de manipulação, processamento e edição sonora; e sons

descontextualizados, que provocam o afastamento do espectador e criação de outro espaço sonoro.

No que concerne à música aplicada ao espetáculo, sua função semiológica quase sempre é indubitável. Colocam-se problemas específicos e demasiado difíceis nos casos em que a música é o ponto de partida para um espetáculo (ópera, balé). Nos casos em que é *juntada* ao espetáculo, seu papel consiste em salientar, ampliar, desenvolver, às vezes contradizer, os signos dos demais sistemas, ou substituí-los. As associações rítmicas ou melódicas ligadas a certos tipos de música (minueto, marcha militar) podem servir para evocar a atmosfera, o lugar, ou a época da ação. A escolha do instrumento também tem um valor semiológico que pode sugerir, o lugar, o meio social, o ambiente. Entre as numerosas formas em que a música é empregada, recordemos o exemplo do tema musical que acompanha as entradas de cada personagem e se converte em signo (de segundo grau) de cada uma delas; ou o do motivo musical que, reunido às cenas retrospectivas, significa o contraste presente-passado. Deve-se destinar um lugar especial à música vocal, cujos signos estão estreitamente ligados aos da palavra e da dicção (como a palavra e o tom estão ligados na linguagem falada). E, não obstante, às vezes a música significa algo diferente do texto (por exemplo, música suave e texto áspero). Num espetáculo de ópera, a tarefa do semiólogo é muito mais complicada, uma vez que os signos da música se manifestam simultaneamente a dois níveis: ao nível instrumental e ao nível vocal. De certa forma é o que ocorre também com a opereta e a canção (KOWZAN In: INGARDEN, 1977, p. 75).

O semiólogo de teatro, Tadeusz Kowzan (1977, p. 57-83) consegue delimitar no excerto citado diversas utilizações para a música de cena e organiza de maneira exímia suas funções em uma obra. Estas funções se organizam justamente em favor do ouvinte e da qualidade sonora que a ele chegará, pois, anatômica e emocionalmente, o corpo responde à música.

Primeiramente, a recepção do som ocorre devido às variações das membranas auditivas, ocasionadas pelas variações na densidade do ar pelas ondas sonoras, seguindo para uma interferência na dinâmica corporal que, “mesmo quando [...] não é dançada, ou seja, quando as representações corporais não são traduzidas em padrões motores” (SANTAELLA, 2013, p. 69-70), há uma resposta emocional a ela.

Pierre Schaeffer, compositor francês conhecido por inventar a música concreta, segundo Santaella (2013, p. 84), denominou também o que se veio a conhecer por música eletroacústica caracterizada pela gravação e manipulação de vários sons e ruídos, deixando a critério do compositor as escolhas apropriadas para a manipulação. Mas o que seria o ruído? Alguns questionamentos são pertinentes nesta área, pois não seria todo ruído um

som? Santaella explica que “o som se distingue do ruído porque é produzido por vibrações regulares do ar, enquanto no ruído as vibrações são irregulares” (SANTAELLA, 2013, p. 167), e Cage vai um pouco além em sua definição, concluindo que “onde quer que estejamos, o que mais ouvimos é ruído. Quando ignoramos isso, isso nos incomoda. Quando ouvimos isso, isso nos fascina” (CAGE apud. TRATENBERG, 2008, p. 133).

Schafer (1991) defende a ideia de que o mundo é uma grande composição, visto que qualquer um, ou qualquer coisa, é capaz de produzir ou emitir som. Desta forma, sua proposta está na conscientização sonora através da utilização e reprodução de diversos tipos de sons. Unido a esta definição, Barba inclui na dramaturgia sonora todos os “barulhos – passos, rangidos de porta, objetos que alguém mudava de lugar, que caíam e quebravam, o gotejar da água [...]” (BARBA, 2014, p. 81) – que eram conscientemente explorados pelos atores em cena, de forma que “amalgamados com as ações vocais do ator [...] compunham a *música contínua* que deveria sugerir o espetáculo até mesmo a um espectador cego” (BARBA, 2014, p. 81)

O apanhado histórico da evolução musical designado por Santaella pode, à primeira vista, parecer complexo, mas é interessante saber que a música passou por evoluções notáveis. O cantochão medieval, ao qual Santaella (2013, p. 166) se refere como sendo a origem da música ocidental, trata-se de arranjos vocais monofônicos utilizados nas liturgias da prática religiosa e inicialmente não contavam com acompanhamento de outros instrumentos. Com o passar do tempo, foi-se adentrando a polifonia e também aderindo instrumentos, como o órgão, assim as músicas começaram a ganhar novos formatos. No teatro “a música sempre esteve *junto* da cena, tanto nos teatros asiáticos como nos europeus. Podia não estar *em* cena, mas, mesmo nesse caso, funcionava como termo de referência e guia oculto” (BARBA, 2014, p. 82).

Durante os últimos quatrocentos anos e, principalmente no século XX, Tragtenberg (2008) explica que muitos conceitos fundamentais sofreram alterações, dentre eles, os conceitos de instrumento musical, timbre, temperamento, harmonia e ruído. A partir dessa dicotomia entre som e ruído, vem sendo valorizada a ideia de timbre, pois, segundo Tragtenberg (2008),

som musical e ruído se diferenciam apenas por sons reconhecíveis e não reconhecíveis.

A exploração e manipulação sonora se tornou objeto de várias composições com a utilização das técnicas eletrônicas e informatizadas. Há uma infinidade de sons inexplorados que podem ser utilizados para estas composições cada vez mais comuns, denominadas eletroacústicas. Há autores, como o compositor inglês Trevor Wishart (In: SANTAELLA, 2013, p. 136) que, neste caso, “aconselha que os músicos passem a se referir a si mesmos como *designers* sonoros ou engenheiros sonoros e não mais como compositores, pois a palavra compositor ficou fortemente associada com a organização de notas no papel” (SANTAELLA, 2013, p. 136).

A definição de música que Schafer (1991) propõe aos seus alunos é pautada em duas palavras: organização e intenção. Desta forma, para ser considerada música, em sua concepção, deve-se ter uma organização de sons com a intenção de serem ouvidos. Schafer (1991) discorda da rigorosidade da imposição de ritmo e melodia, visto que pode haver música sem essas componentes.

Desta forma, tem-se que a dramaturgia do som engloba diversas sonoridades, o que significa que ela vai além da música ou do trabalho vocal. A dramaturgia sonora abrange todo e qualquer som que venha a ser emitido durante a cena, sendo ele produzido pelos atores ou pelos espectadores, dentro ou fora da sala de espetáculo, seja ele parte de uma música, ou um ruído emitido por descuido. Essa generalização sonora em um evento teatral se dá pelo fato de que todos os sons têm a capacidade de comunicar de alguma forma e, estes quando emitidos durante a apresentação, se associam e conduzem a um significado, que pode ser observado por uma reação corporal, como um susto, uma risada, ou movimentos de incômodo; através de relações estabelecidas com a memória, resgatando lembranças; ou produzindo sensações, como tranquilidade, impaciência, alegria ou medo. Os sons possuem intensa capacidade de estímulo sinestésico e, por este motivo, a dramaturgia por ele constituída tem real significado quando relacionada com as demais, constituindo, por fim, a dramaturgia total da obra.



## **REFRÃO**

O refrão é o capítulo que abordará as propostas para o estudo do som na cena, a partir de uma base que se norteia não pelas definições musicais<sup>7</sup>, mas pela origem espacial ou material do som.

### **2. O som na cena**

A palavra cena passou por diversas transformações em seu sentido ao longo dos tempos, indo desde “cenário, depois área de atuação, depois local da ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular (‘fazendo uma cena para alguém’)” (PAVIS, 1947, p. 42), e, nesta última definição está apoiado este trabalho. Porém, considerar a cena como um acontecimento pode transportar seu significado às diversas ramificações desta definição, como as cenas televisivas, cinematográficas, radiofônicas e as teatrais, tendo, neste caso, a definição do teatral como presença viva e indissociável dos elementos que compõem a encenação.

O som na cena teatral, por sua vez, pode se dar de diversas formas e, neste capítulo, se pretende apontar algumas das suas possibilidades de disposição na cena de modo a auxiliar na compreensão de sentido da obra como um todo e conferir-lhe significado. Tragtenberg (2008) delimita algumas das formas de interferência da música na cena, ressaltando a função que adquire quando intervém em momentos específicos da obra. Desta forma, a música pode aparecer na cena:

1. como comentário direto ou paralelo, soando em volume baixo (*back ground*), simultâneo ao texto falado.
2. como introdução, pontuação ou finalização da cena. Nesse caso, a intervenção estabelece um espaço interno (da cena) e externo (do som que pontua), desempenhando diferentes funções na narrativa. A

---

<sup>7</sup> (vide Anexo A, p. 103)

introdução tem a função de estabelecer o *tom* da cena que se inicia ou comentar o final da cena anterior. A pontuação pode se dar por meio do uso de temas, *leitmotive*<sup>8</sup> das personagens ou vinhetas curtas motivadas diretamente por algum evento cênico: uma situação, um gesto, uma troca de luz, um efeito especial, um movimento coreográfico. A intervenção na finalização da cena tem basicamente as mesmas funções da introdução, ou seja, pode tanto se relacionar com a cena que termina, como estabelecer uma ponte em relação à cena que se segue. Essas pontuações de passagem coincidem geralmente com uma mudança de cenário, situações, ou introdução de personagens. São interrupções que podem ocorrer no escuro (*blackout*), onde a música chama para si o foco principal da atenção. 3. cenas sem texto, com dança, movimentação cênica ou pantomima. É importante que a música desse tipo de cena esteja integrada a todo da composição. Isto é, ao ocupar o foco principal, pode ser empregada como intervenção unificadora, evitando o uso de sonoridades muito diferentes (como instrumentos e ritmos não usados em nenhum outro momento) do material já empregado nas demais cenas (TRAGTENBERG, 2008, p. 59).

Ao esclarecer as funções da música, pode-se também fazer a mesma relação com sons em geral por interferirem na obra e auxiliarem na criação do ambiente acústico. Esse ambiente, caracterizado pela paisagem sonora, é determinado também pela cor sonora, conceito este, que é utilizado por Tragtenberg (2008, p. 55), devido ao fato de a textura<sup>9</sup> do som poder tornar mais clara, ou suave, densa, ou escura a compreensão da composição. Assim, o conceito de paisagem sonora, cunhado pelo compositor canadense Raymond Murray Schafer, busca estabelecer uma relação com a criação, ou menção a um espaço concreto, através de uma “fixidez móvel, assim como quando se observa uma paisagem através da janela de um trem” (TRAGTENBERG, 2008, p. 55), como mencionado no capítulo anterior. A paisagem sonora possui características específicas, como:

- a. número limitado de timbres;
- b. não-utilização de secções internas, como introdução, refrão, coda etc.; continuidade nos formantes;
- c. *células que se desenvolvem em ciclos regulares e/ou irregulares, mas sem alterações no sentido da velocidade do todo;*
- d. *planos sonoros bem determinados*, ou seja, cada elemento sonoro ocupa na mixagem um espaço diferente: frente, fundo, esquerda, direita, agudo, grave etc. (TRAGTENBERG, 2008, p. 59).

---

<sup>8</sup> *Leitmotive* é uma palavra de origem alemã que significa *motivo condutor*, porém, foi englobada ao universo da música pelo compositor e diretor de teatro alemão, Richard Wagner, para designar os temas musicais que se repetem, caracterizando assim, uma personagem ou tema dentro de suas óperas.

<sup>9</sup> Os conceitos de cor e textura em artes visuais se diferem, mas na música elas se assemelham, pois como a cor é um elemento visual e a textura é tateável, ambas podem ser transportadas ao universo sonoro, mas de forma a trabalhar a imagética do som.

Os sons, tanto os que são concebidos fora de uma estrutura musical quanto os que compõem essa estrutura, possuem a capacidade de movimentar o sensível, a partir da manipulação das sensações e sentimentos. E podem, assim, deixar quem os ouve alegre, calmo, triste, melancólico, com vontade de dançar, etc. inclusive trazer algumas lembranças referentes às situações pessoais vividas. A ritmicidade do som<sup>10</sup>, por sua vez, pode servir de estímulo inicial para se trabalhar o conteúdo das cenas e o que elas propõem ao espectador.

Os sons têm a capacidade de estimular, com grande eficiência, reações corporais por similaridade ao estímulo apresentado. Essa é sem dúvida a base fisiológica para a eficiência significativa do pulso rítmico. Um pulso sonoro constante, principalmente nas frequências baixas, pode estabelecer rapidamente uma ressonância com nossos ritmos corporais inconscientes e provocar alterações em nosso estado de percepção consciente. Isso poderia explicar as reações de transe hipnótico desencadeadas pela percussão nos rituais de candomblé. (COELHO DE SOUZA apud SANTAELLA, 2013, p. 111).

A capacidade do som de instigar características psicológicas e movimentos corporais é explicada por Coelho de Souza pela existência do pulso rítmico, ou seja, uma marcação regular na música. Esta frequência estimula reações corporais e, por este motivo, é geralmente utilizada para suscitar no espectador o tom da cena, dando a densidade ou leveza necessária a ela.

Mesmo os sons mais simples podem ser essenciais à cena, quando utilizados com destreza. O som de uma caneta batendo sobre uma mesa pode ter um significado diferente dependendo da frequência do movimento, se é acelerado ou realizado mais lentamente. Os passos no chão, sendo eles dentro ou fora da área da cena, podem significar contextos diferentes. Tomando estes e outros exemplos, ter-se-á uma base para organizar os sons na cena a fim de explorar o significado que ele possa vir a ter, dependendo de como se estabelece e se relaciona com os demais impulsos sonoros.

---

<sup>10</sup> Considerou-se todos os sons, visto que, mesmo os que não estão incluídos em uma estrutura musical são capazes de, quando manipulados, seguirem uma estrutura rítmica.

## 2.1. Possibilidades sonoras na cena

Os sons podem ter sua origem e recepção influenciadas por  $n$  fatores, que podem ser diluídos em duas causas primordiais, dependendo primeiramente do emissor e, logo em seguida, da posição do receptor.

Costumo dizer que o sonoplasta conduz o espectador para onde ele quer, com a cor que ele quer, com a intenção que ele quer, com a imagem que ele quer, com o andamento que ele quer e pode favorecer ou dificultar interpretações propostas pelo texto (CAMPOLINA, 2013, p.19).

Este estudo das possibilidades sonoras para auxiliar na dramaturgia da obra implica um aprofundamento nas alternativas para a utilização desta dramaturgia do som, visto que o ambiente sonoro a ser criado deve se relacionar com todos os aspectos da obra. Desta forma, pode-se considerar que elementos do figurino ou da cenografia, entre outros, podem imiscuir-se na concepção sonora e fazer parte desta dramaturgia do som. Portanto, considerar-se-á neste trabalho que a definição de dramaturgia sonora não comporta apenas as composições musicais feitas para a cena, ou apenas elementos vocais, mas tem o seu conceito ampliado a fim de abranger todo e qualquer som que possa vir a interferir ou atravessar a obra.

Trata-se, pois, do verdadeiro material musical, o som, de qualquer origem, seja ele vocal, ambiental, instrumental ou eletroacústico, sempre um fenômeno de energia, de natureza ondulatória, sempre percebido pelo mesmo aparelho audiocerebral, o ouvido. Tudo que no som é propriamente sensorial tem a ver com o ouvido. Implícita nessa noção de corpos sonoros está, portanto a questão da percepção, a escuta do som (SANTAELLA; 2013, p. 137).

Considerando os ensinamentos dos estudiosos que se dedicam à área aqui investigada, pode-se ter, como já citado anteriormente, diversas formas de classificar o som ou a música, como através das definições de altura, timbre, textura, ritmo, entre outras. Porém, estas definições, além de já serem muito exploradas e compreendidas pelos estudiosos da área, não serão utilizadas neste trabalho, pois para o estudo da espacialização sonora no ambiente teatral outros fatores podem influir e tornarem-se relevantes. Por este motivo, e dando prioridade a outros fatores de influência que não recorrem às teorias

para uma composição melódica, este estudo apresenta uma proposta para análise das possibilidades de aproveitamento, manipulação e interferência do som na cena de acordo com sua origem (Tabela 1). Estas definições são pautadas na localidade ou origem espacial do som e também na sua fonte emissora, ou seja, sua origem material, podendo ser descritos na seguinte tabela, que foi concebida concomitantemente ao experimento prático.

**Tabela 1 - Classificação das possibilidades sonoras na cena**

De acordo com origem espacial	
Interno ao ambiente	
Externo ao ambiente	

De acordo com origem material	
Natural	Com interferência humana
	Sem interferência humana
Instrumental	Corpo
	Voz
Artificial	

A tabela em questão será melhor esclarecida nos tópicos a seguir.

### 2.1.1. Origem espacial

O teatro, em sua origem etimológica, possui estreita relação com o espaço<sup>11</sup>, e este espaço possui uma relação direta com o ambiente sonoro, pois por ser um lugar de encontro, o teatro admite ruídos vindos do público. Na antiguidade clássica os edifícios teatrais eram construídos com o intuito de amplificar a qualidade acústica do espaço auxiliando na projeção vocal e, até mesmo as máscaras que compunham o figurino contribuía para este intuito.

<sup>11</sup> Do grego, *théatron* significa lugar onde se vê. Porém, além de se referir ao espaço, também diz respeito ao envolvimento social, pois se trata de um lugar para ver e ser visto.

“No anfiteatro de Epidauro, o som de um alfinete que cai pode ser ouvido distintamente de qualquer dos 14 mil lugares” (SCHAFER, 2011, p. 307). Com o passar do tempo o teatro foi sendo levado a outras localidades, como as feiras livres, igrejas, e mesmo recintos que possuíam delimitações laterais, mas não possuíam cobertura completa do local, o que caracterizava um espaço a céu aberto, como os edifícios teatrais construídos no período Elisabetano. Estes espaços tornavam o evento uma verdadeira disputa por atenção, assim todos os ruídos e sons causavam grande interferência nas apresentações.

O espaço acústico de um objeto sonoro é o volume de espaço no qual o som pode ser ouvido. O máximo espaço acústico habitado pelo homem será a área dentro da qual se pode ouvir sua voz (SCHAFER, 2011, p. 299).

Como os espaços ocupados pelo teatro não beneficiavam a projeção vocal, a atenção foi se voltando para os elementos corporais, tornando o teatro cada vez mais uma arte visual. Porém, deve-se levar em consideração que os sons do ambiente influenciam na recepção da obra pelo espectador, pois “os sons externos são diferente dos sons internos. Até o mesmo som é modificado quando muda de espaço. A voz humana sempre é elevada em ambientes abertos” (SCHAFER, 2011, p. 303). Desta forma, dependendo da localidade da origem do som em relação ao local da apresentação, serão consideradas neste trabalho duas possibilidades: internos ou externos ao edifício<sup>12</sup> teatral.

#### **2.1.1.1. Internos ao ambiente**

Quando se delimita o espaço para o acontecimento teatral, tem-se geralmente em consideração uma estrutura física que serve como barreira acústica, evitando assim a dispersão das ondas sonoras. Estas estruturas são em alguns casos somente laterais, deixando à vista o céu, como é o caso dos edifícios teatrais construídos na antiguidade, tanto na Grécia quanto em Roma, e também no já citado, período Elisabetano.

Uma obra teatral que é feita para ser apresentada nas ruas precisa se adaptar aos sons do ambiente que possam vir a interferir em sua

---

<sup>12</sup> No sentido de espaço destinado ao fazer teatral, podendo ser qualquer recinto, independentemente de suas características arquitetônicas.

apresentação. Por este motivo, todos os sons que atravessassem o teatro de rua, sendo eles originados distantes ou não, são considerados internos ao ambiente, pois todos compõem e interagem com a recepção auditiva da obra e não há uma preocupação com o isolamento acústico. Assim, o espectador poderá ouvir diversos sons urbanos juntamente com os previstos para a cena, como buzinas, latidos, gritos, apitos, propagandas, etc. e todos eles competem acusticamente com a apresentação e interferem diretamente no trabalho dos atores, principalmente com relação às adaptações vocais e, em seguida, na recepção do espectador.

Deve-se ainda levar em conta, na construção da espacialidade musical, a disposição da emissão sonora no espaço cênico. Ou seja, dependendo dos objetivos a serem alcançados, a sonorização pode envolver fisicamente em maior ou menor grau o espectador: de trás para frente, de cima para baixo, dos lados para o centro etc., criando uma verdadeira dramaturgia da sonorização (TRAGTENBERG, 2008, p. 54).

Portanto, de forma proposital, os sons internos ao ambiente podem ser explorados de diversas maneiras incluindo a direção do som que pode ser manipulada a fim de persuadir a recepção da obra pelo espectador. E tendo delimitação do espaço acústico, pode-se concluir que todos os sons que venham a se sobrepor, equivaler ou interferir na cena, inclusive ruídos, palmas e conversas paralelas, tornar-se-ão parte audível da obra e, conseqüentemente, serão incluídas em sua recepção, vindo a ser parte da dramaturgia sonora da obra apresentada naquele momento. Mesmo sons não previstos podem vir a interferir na cena, visto que, dependendo da intensidade, proporcionam uma breve ruptura na recepção da totalidade da obra artística. Deste modo, considerar-se-á um som como parte da dramaturgia sonora interna ao ambiente quando este estiver interagindo com a recepção acústica da obra direta ou indiretamente, portanto tanto a risada do ator quanto a risada do espectador se incluem nesta definição.

#### **2.1.1.2. Externos ao ambiente**

Para definir um som como externo ao ambiente é necessário que se tenha delimitações não somente espaciais para a obra, mas também acústicas,

mesmo que estas venham a ser frágeis. Pois o isolamento acústico nulo se assemelharia ao teatro de rua e definiria o som como interno ao ambiente. Assim, uma delimitação acústica sugere uma preocupação maior com a recepção sonora da obra, visto que procura concentrar os sons no espaço, evitando sua dispersão. Porém, se instável, este limite acústico pode permitir que outros sons venham a atravessar a obra, e estes serão neste trabalho considerados externos ao ambiente.

As paredes existem para delimitar espaços físicos e acústicos, para isolar áreas privadas visualmente e para impedir interferências acústicas. Com frequência essa segunda função não é acentuada, particularmente nas construções modernas (SCHAFER, 2011, p. 141).

Esta fragilidade pode ser aproveitada para compor os elementos sonoros, tornando o uso consciente dessa possibilidade uma maneira de enriquecer a dramaturgia do som. Desta maneira, os sons que ultrapassam os limites espaciais adentrando no ambiente acústico interno, atravessando a obra devido à delicadeza do isolamento acústico do espaço, são considerados externos ao ambiente, e estes sons podem ser propositalmente aproveitados para a cena ou negligenciados.

### **2.1.2. Origem material**

A origem material do som diz respeito à fonte, ou emissor, responsável por sua produção. Pensar a classificação sonora de acordo com a sua fonte emissora amplia as possibilidades de sua utilização e permite reconhecer as diversas maneiras de se obter sonoridades, bem como trabalhar com elas para um melhor resultado na obra. Esta percepção auxilia também na exploração de setores da origem do som que, se porventura esquecidos e não utilizados, talvez pudessem vir a auxiliar na dramaturgia total do objeto criado.

Esta classificação propõe três subdivisões, sendo elas: natural, instrumental ou artificial. As definições de cada uma das subdivisões serão melhor explicitadas a seguir.



### 2.1.2.1. Natural

São considerados sons naturais todos os sons provenientes da natureza, como a chuva, o vento, ruídos, sons que compõem a paisagem sonora natural<sup>13</sup> e sons emitidos por animais<sup>14</sup>. Schafer (2011) em seu livro *A afinação do mundo* apresenta uma lista dos sons (Tabela 2) que compõem a paisagem sonora natural, podendo ser emitidos pela água, pelo vento, pela terra, incluindo também sons apocalípticos e catastróficos. Os elementos naturais mesmo manipulados pela ação humana, geralmente não estão completamente sob o controle do manipulador, como o caso da água<sup>15</sup>, dos sons de animais, etc.

**Tabela 2 - Sons naturais de acordo com Schafer**

A. SONS DA CRIAÇÃO
B. SONS DO APOCALIPSE
C. SONS DA ÁGUA
1. Oceanos, mares e lagos
2. Rios e riachos
3. Chuva
4. Gelo e neve
5. Vapor
6. Fontes etc.
D. SONS DO AR
1. Vento
2. Tempestades e furacões

<sup>13</sup> Neste caso, refere-se não à tentativa de recriação da paisagem sonora, mas sim, à paisagem sonora original, a que não sofre interferência ou manipulação sonora proposital.

<sup>14</sup> O ser humano é excluído desta classificação, pois possui aptidão para compreender e manipular seu próprio som, seja ele vocal ou corporal, devido à sua capacidade de discernimento.

<sup>15</sup> No experimento prático apresentado e melhor detalhado no capítulo 3 observar-se-á um exemplo de som emitido pela água que, apesar de ser manipulada com cuidado, há ausência de controle sobre todos os pingos, portanto, é considerado natural com interferência humana. Este som irregular produzido pela água é criado para habitar o experimento, porém não faz da água neste contexto, um instrumento musical.

3. Brisas
4. Trovão e relâmpago etc.

#### E. SONS DA TERRA

1. Terremotos
2. Deslizamentos e avalanches
3. Minas
4. Cavernas e túneis
5. Rochas e pedras
6. Outras vibrações subterrâneas
7. Árvores
8. Outras vegetações

#### F. SONS DO FOGO

1. Grandes conflagrações
2. Vulcões
3. Lareiras e fogueiras
4. Fósforos e isqueiros
5. Velas
6. Lampiões a gás
7. Lamparinas
8. Tochas
9. Festivais ou rituais do fogo

#### G. SONS DE PÁSSAROS

1. Pardal
2. Pombo
3. Maçarico
4. Galinha
5. Coruja
6. Cotovia etc.

#### H. SONS DE ANIMAIS

1. Cavalos
  2. Gado
  3. Carneiros
  4. Cachorros
  5. Gatos
  6. Lobos [...]
- I. SONS DE INSETOS
1. Moscas
  2. Mosquitos
  3. Abelhas
  4. Grilos
  5. Cigarras etc.
- J. SONS DE PEIXES E CRIATURAS DO MAR
1. Baleias
  2. Botos
  3. Tartarugas etc.
- K. SONS DA ESTAÇÃO DO ANO
1. Primavera
  2. Verão
  3. Outono
  4. Inverno

Fonte: SCHAFER, 2011, p. 197.

### ***a) Com interferência humana***

Geralmente quando os sons naturais estão em cena são originados devido à influência humana e, segundo Tragtenberg, os elementos “não musicais” quando colocados em cena e utilizados como emissor de som acabam dotados de uma “teatralidade sonora”. Para exemplificar esta definição pode-se utilizar do mesmo exemplo usado por Tragtenberg que cita os gravetos pisados em cena por Jocasta em uma obra específica, mas sem a

intenção de ser tocado musicalmente, ou seja, sem “esquemas rítmicos proporcionais” (TRAGTENBERG, 2008, p. 58). O mesmo ocorre com o exemplo anterior de manipulação da água e outros elementos naturais que, com interferência humana, são capazes de emitir sons, mas, muitas vezes, sem um devido controle sobre seu potencial acústico.

### ***b) Sem interferência humana***

Tendo em conta que a maioria dos sons naturais do cotidiano provém de interferência humana, os sons que esta definição abrange são exatamente os sons absolutamente naturais, ou seja, produzidos por elementos da natureza e sem serem controlados de forma alguma pelo ser humano, como os sons emitidos por animais, sons de ventos, trovões, cachoeiras, ondas, até mesmo sons emitidos pelo ser humano, mas que não são controlados por ele, como o roncar de um estômago faminto, etc. Assim, tem-se que os elementos que compõem a tabela de sons naturais proposta por Schafer (Tabela 2) enquadram-se em sua maioria na classificação de som natural sem interferência humana.

A tentativa de recriação do som de fenômenos naturais implica manipulação de outros objetos sonoros e, portanto, seriam propositalmente estimulados, podendo ser classificados como naturais com interferência humana, caso não haja controle sobre a sonoridade do objeto ou mesmo como som instrumental.

Uma questão que pode surgir neste contexto é: visto que o ser humano interferiu em diversos setores da natureza, como definir, por exemplo, o som de um pássaro se ele se encontra preso em uma gaiola, ou seja, foi dominado pelo homem? Existem diversos elementos que podem passar por esse questionamento, porém nesta classificação só serão levados em consideração interferências que não sejam relacionadas diretamente com a ação humana ou dependentes da atividade humana no presente instante em que o som é originado.

É importante ressaltar que se, no instante de origem do som, houver ação e manipulação humana intencional, o som não se enquadra na presente classificação. Desta forma, o som do pássaro na gaiola é um som sem

interferência humana, visto que o ser humano não estava manipulando-o no presente instante da emissão sonora. Mas se alguém suscitasse o pássaro ao canto, este mudaria de categoria, como se pode notar em alguns pássaros treinados para emitir sons quando estimulados.

#### 2.1.2.2. Instrumental

Para definir se o som em questão tem origem instrumental é necessário esclarecer o que será considerado instrumento musical neste trabalho. Tomando como base a interpretação de Santaella para tal questão pode-se dizer que:

[...] um instrumento é uma fonte de timbre estável, mas de altura variável e a função do instrumento é manter o timbre e articular a altura. O agrupamento dos instrumentos em famílias de tipos de timbre levou à constituição de um sistema musical em três dimensões: níveis de alturas discretas, valores discretos de duração e objetos timbrísticos discretos. (SANTAELLA, 2013, p. 132).

Santaella abarca na definição de instrumento somente os considerados instrumentos musicais, aqueles produzidos com o intuito de manipular o som obedecendo à escala de alturas, de acordo com seu timbre. Nesta definição se incluem os instrumentos de corda, como o violão, o violino, o contrabaixo, o violoncelo; os instrumentos de sopro, como o clarinete, a flauta, o oboé; os de teclas, como o piano, o teclado, o cravo, o órgão; e os instrumentos percussivos, como o tambor, o surdo, o xilofone, o triângulo, o prato, o pandeiro, o chocalho, etc. São muitos os objetos considerados instrumentos musicais. Porém, neste trabalho considerar-se-á como instrumentos também aqueles que não obedecem aos critérios designados acima, mas todos os objetos utilizados para a produção sonora, como o exemplo dos copos, que dependendo da forma como são manipulados pode-se conseguir inúmeras sonoridades, e estas vem sendo exploradas nas músicas conhecidas como *cup songs*<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Músicas que exploram as sonoridades que podem ser produzidas através do contato coordenado das superfícies do copo com a mesa ou com as mãos e podem ser combinadas com partituras vocais e palmas.

Os instrumentos utilizados para produção sonora, no geral, dependem da ação humana para determinar a ritmicidade e a altura do som. Portanto, são propositalmente manipulados a fim de se relacionar com o ambiente em que estão inseridos e, se for o caso, com outros instrumentos.

Os sons instrumentais podem ser extraídos de duas formas: tendo como origem o corpo do instrumento ou a voz do instrumento, sabendo-se que estas definições se diferem entre si em alguns aspectos.

### **a) Corpo**

Na história evolutiva dos instrumentos musicais, Santaella (2013, p.171) considera o pé como o primeiro instrumento de percussão. Esta afirmação pode ser visualizada e concebida nas danças que desenvolvem esse potencial rítmico-percussivo dos pés em diversas culturas diferentes, como o sapateado americano, o sapateado irlandês e até mesmo a chula, típica do Rio Grande do Sul, no Brasil. A partir desta consideração tem-se que o corpo humano pode e deve ser considerado um instrumento musical, visto que dele podem ser extraídas diversas sonoridades e, acrescentando que “o corpo é o instrumento musicalizador e há um gesto para cada som, os gestos são coreógrafos, são sentidos pelo indivíduo” (CAMPOLINA, 2013, p. 32).

Quando se refere a um som de origem instrumental produzido pelo corpo não se está fazendo alusão apenas ao corpo humano, mas também ao corpo de objetos que são desenvolvidos com o intuito de emitir sons obedecendo a uma escala de alturas que são os conhecidos como instrumentos musicais. Há objetos que não possuem essas alturas de notas musicais bem definidas, mas são explorados pelo seu timbre como é o caso de alguns instrumentos de percussão e, outros objetos que não são considerados musicais, mas também emitem sons quando manipulados, como um leque, bacia, caneta, entre outros. Em geral, a partir do momento que do objeto se deduz uma sonoridade, muitos são os sons que podem ser considerados dentro da classificação de som extraído do corpo do instrumento.

## b) Voz

A voz é o som que pode ter sua altura variada de acordo com o volume, sendo controlada e explorada da maneira que melhor se deseje e sendo produzida através da vibração das cordas vocais, bem como outros instrumentos que também possuem a escala de notas justificada pela vibração de cordas ou membranas<sup>17</sup>. Pode-se incluir nesta classificação tanto a voz humana quanto a voz de instrumentos musicais, pois estes são capazes de percorrer a escala de notação musical, quando afinados, dando maior clareza à melodia, já que os instrumentos de percussão são geralmente utilizados para estabelecer o pulso e o ritmo da obra.

[...] deve-se notar que o uso de vozes na música de cena sempre estabelece uma relação mais direta com o espectador, uma vez que coloca a textura sonora em escala com a sua dimensão, 'a voz é nosso órgão mais sensível de expressão'<sup>18</sup>. Dessa forma, para que se obtenha um efeito de aproximação ou mesmo aquecimento na temperatura emocional de uma determinada situação, a voz humana é, sem dúvida, um elemento eficiente (TRAGTENBERG, 2008, p. 144).

A voz humana é capaz de trabalhar a imagética do som tanto pela sonoridade e intenção dada à fala quanto pelo significado semântico das palavras ditas. Alguns encenadores, como Eugenio Barba (2014, p. 77-83), optam muitas vezes por explorar estas características na recepção da voz retirando ou imprimindo significados, como ao explorar a intenção em detrimento do significado das palavras, por exemplo, quando Barba foi apresentar um espetáculo em um país que não compreendia o idioma original utilizado em cena e enfatizou a expressão vocal dos atores, visto que é um meio de “dar informações ao espectador graças a uma sonoridade impregnada de associações e reverberações emotivas” (BARBA, 2014, p.79), o que ele denomina ações vocais. Pode-se citar como exemplo o grupo itinerante francês *École des Maîtres*<sup>19</sup>, pois tem em seu elenco atores de diversos países falando

<sup>17</sup> Material que reveste a parte superior de tambores e, no corpo humano, tem-se as pregas vocais, que são membranas que, dentre outras funções, auxiliam na emissão vocal a partir do controle de entrada e saída de ar do corpo.

<sup>18</sup> Hans Peter Kuhn, apud A. Holmberg, op. cit., p.176.

<sup>19</sup> “O projeto europeu *École des Maîtres* foi inicialmente desenvolvido entre a Bélgica, a França e a Itália, às quais se juntou, a partir de 1999, Portugal. O trabalho desenvolvido assentava

em sua língua original o que possibilita uma miscigenação e pluralidade de idiomas em cena, priorizando a expressão e intenção da fala, visto que nem todos os espectadores compreendem todos os idiomas utilizados.

Explorar o elemento vocal também permite o total desligamento com o significado semântico das palavras, podendo-se utilizar de sons guturais<sup>20</sup>, ou *grammelot*<sup>21</sup>, também conhecido como blablação. Neste caso, somente o corpo e os barulhos sem significado concreto, emitidos pela voz, são capazes de dar a entender algo ao espectador. Outro elemento vocal que exerce uma função objetiva na cena é a presença do coro que “por conta de sua impessoalidade nos distancia do devir temporal cronológico, estabelecendo uma irremediável ruptura com qualquer forma de ilusionismo dramático” (TRAGTENBERG, 2008, p. 142).

Palavra e voz resgatam suas presenças como discurso de ideias, de subjetividades, e, claro, como elementos da cena que constroem sonoridade, musicalidade e atmosfera. Mas um dos elementos expressivos mais genuínos é aquele oriundo de associações entre corpo e voz e que deve estar necessariamente presente nos treinamentos do ator. Refiro-me à descoberta do corpo que ‘exala’ som, capaz de soar mais que *vocalizar* e que, por meio da dilatação da voz, consegue criar espaços reconhecíveis, fazendo o outro *ver* através do movimento sonoro. Refiro-me à presença concreta da voz como reveladora de áreas e planos físicos, capaz de ocupar e criar focos, tanto no corpo do ator como na cena. (MONTENEGRO, 2012, p. 75)

A fonoaudióloga e pesquisadora de voz cênica, Mônica Montenegro, se refere à voz na sua mais exímia capacidade: exalar o som, utilizando a voz como criadora de espaços. O corpo e a voz são inseparáveis, pois no que diz respeito ao ser humano, o corpo influi diretamente na voz e vice-versa, desta forma, uma ação ou intenção corporal pode auxiliar na busca por uma intenção vocal e na compreensão do significado, da mesma forma que a tentativa de

---

sobretudo na troca de experiências sobre práticas de encenação, bem como nos diferentes métodos de aproximação aos textos, feitas em diferentes línguas, cujo resultado se manifesta na criação de um espetáculo profissional, ou de um ensaio aberto de um espetáculo em devir”. (TAGV, 2015).

<sup>20</sup> Sons roucos e graves produzidos na garganta, que também são utilizados como exercícios para desenvolver articulação.

<sup>21</sup> “*Grammelot* é um termo de origem francesa, cunhado por atores de Comédia, e a própria palavra é desprovida de significado. Refere-se à babel de sons que, no entanto, conseguem transmitir o sentido do discurso. *Grammelot* indica o fluxo onomatopéico do discurso, articulado sem rima ou razão, mas capaz de transmitir, com a ajuda de gestos particulares, ritmos e sons, todo um discurso arredondado” (FO, Dario. *The Tricks of the Trade* In: JAFFE-BERG, 2001, p.3, tradução nossa).



distanciar o corpo da voz dando a eles intenções opostas também proporciona outra leitura ao espectador. O exemplo dessa indissociação entre corpo e voz é dado pela Doutora em Comunicação e Semiótica, Maria Laura Märtz (2010), quando cita o grito da Mãe Coragem, de Bertold Brecht, interpretado por Helene Weigel (1890-1971), em que

O corpo inteiro da atriz se tornou voz, embora voz não houvesse. Podemos pensar que a necessidade expressiva deu ensejo à criação deste grito mudo, que ultrapassa em intensidade e tensão os limites físicos do grito mais forte que a atriz pudesse emitir (MÄRTZ, 2010).

Portanto, “se tradicionalmente a voz era definida como o instrumento mais importante da atuação, agora se trata de converter o corpo inteiro em voz” (LEHMANN, 2007, p. 258), o corpo e a voz estão intimamente ligados tanto no processo receptivo quanto no executar de uma ação. Porém, no que diz respeito ao som, pode-se discernir entre esses dois elementos, visto que possuem qualidades sonoras distintas: a voz é capaz de ser manipulada e percorrer as notas da escala de alturas musicais, já o corpo produz sons concisos devido à sua característica percussiva<sup>22</sup>.

### **2.1.2.3. Artificial**

Os sons artificiais são todos os sons que de alguma maneira sofrem interferência de aparelhos eletrônicos de forma a amplificar, manipular, distorcer ou reorganizar sonoridades, ou seja, sofrem interferência mecânica. Estes sons, editados ou não, precisam de mecanismos para adquirirem esta qualidade. Um som natural, por exemplo, se torna artificial a partir do momento em que é captado em uma gravação e reproduzido, ou uma voz quando é manipulada em programas de áudio ou mesmo amplificada através da utilização de um microfone.

A Revolução Elétrica ampliou muitos dos temas da Revolução Industrial e acrescentou alguns novos efeitos. [...] Outras extensões de tendências já observadas foram a multiplicação de produtores sonoros e sua disseminação imperialista por meio da amplificação.

---

<sup>22</sup> Há instrumentos musicais, como o xilofone, em que se consegue percorrer a escala de alturas, portanto, no presente trabalho, serão classificados como vozes.

Duas novas técnicas foram introduzidas: a do empacotamento e estocagem de som e a do afastamento dos sons de seus contextos originais – o que chamo de *esquizofonia*<sup>23</sup> (SCHAFFER, 2011, p. 131).

Com o advento do setor digital, segundo Santaella, também as propostas sonoras passaram a se desenvolver rapidamente, devido às novas possibilidades tanto de edição quanto de transmissão do som. No universo digital “os programas multimídia (*softwares*) literalmente programam as misturas de linguagem a partir dessas três fontes primordiais: os signos audíveis (sons, músicas, ruídos), os signos imagéticos (todas as espécies de imagens fixas e animadas) e os signos verbais (orais e escritos)” (SANTAELLA, 2013, p.25).

Antes da digitalização, os suportes eram incompatíveis: papel para o texto, película química para a fotografia ou filme, fita magnética para o som ou vídeo. Pós-digitalização, a transmissão de informação digital é independente do meio de transporte (fio do telefone, onda do rádio, satélite de televisão, cabo). Sua qualidade permanece perfeita, diferentemente do sinal analógico que se degrada mais facilmente; além disso, sua estocagem é menos onerosa (SANTAELLA, 2013, p. 23).

Considera-se som de natureza mecânica todos os sons que são retirados do seu contexto e espaço original para serem reproduzidos e manipulados, podendo, ou não, perder as características originais do som. Há instrumentos musicais, porém, que necessitam de aparelhos eletrônicos para serem trabalhados e estes adquirem caráter artificial, principalmente pelo fato de o amplificador e a pedaleira, típicos para a utilização destes instrumentos, serem aparelhos eletrônicos utilizados para modificações na emissão sonora.

O uso de equipamentos de áudio para ampliar, enfatizar e processar sons de cena, como ruídos obtidos com a movimentação dos atores, efeitos com figurinos, movimentação nos cenários, tem sido cada vez maior na cena teatral atual, ampliando assim o conceito de *design sonoro* e de música de cena.

Utilizam-se microfones de diferentes tipos de formatos, portáteis sem fio, de contato, que são colocados em pontos específicos do cenário para que ampliem determinados sons localizados de cena, como o de uma porta que bate, uma cadeira que arrasta, passos no piso etc.; bem como para amplificação das vozes (TRAGTENBERG, 2008, p. 156-157).

---

<sup>23</sup> “O prefixo grego *squizo* significa cortar, separar. E *phone* é a palavra grega para voz. Esquizofonia refere-se ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica. É mais um desenvolvimento do séc XX (SCHAFFER, 2011, p. 133).

Assim, tem-se que a tecnologia está cada vez mais adentrando e reconfigurando o cenário teatral, um exemplo era a presença comum da orquestra, tanto que havia um espaço reservado para ela. Porém, com o advento das novas interferências acústicas, os sons mecânicos têm sido cada vez mais utilizados, deixando a orquestra somente para eventos teatrais grandiosos em que a música toda é produzida em tempo real, como ocorre nos musicais e óperas.

Por fim, tentou-se neste capítulo elaborar uma breve elucidação de algumas possibilidades de classificação sonora na cena que podem vir a enriquecer processos criativos com sua utilização e ampliar qualidades sógnicas desta zona expressiva da encenação. Estas definições foram decupadas concomitantemente com a elaboração de uma prática, descrita no terceiro capítulo deste trabalho, o que viabilizou questionamentos e a busca por esclarecê-los. Esta relação com a prática veio a auxiliar também a investigação das possibilidades de criação de significado a partir dos sons, culminando no experimento de dramaturgia sonora: *Lado B “Vivemos temos líquidos. Nada é para durar”*.

## **PONTE**

Neste capítulo apresenta-se a estrutura e embasamento que culminaram no experimento prático intitulado *Lado B: “Vivemos tempos líquidos. Nada é para durar”*, tendo como base para análise o capítulo anterior.

### **3. O experimento prático**

A elaboração de conceitos e proposições para invariáveis temas é, comumente, uma junção de definições teóricas que podem ser visualizadas ou comprovadas efetivamente através da execução prática das ideias concebidas em teoria. Deste modo, como este trabalho se propôs a nortear a utilização do som na cena (vide item 2.1) dentro do que se defendeu por dramaturgia sonora, é justo que estes conceitos sejam idealizados como componentes de uma prática.

Para tal, elaborou-se um experimento que se propusesse a englobar a utilização dos elementos mencionados no capítulo anterior. A princípio, a única certeza que se tinha com relação ao experimento era o elenco, pois, decididamente contaria com o apoio de um músico em cena, para a manipulação de sons instrumentais e mecânicos, além da presença de três atores que também manipulariam os sons que lhes fossem sugeridos. Posteriormente esse número aumentou para cinco atores, visto que se fez necessária uma presença feminina e ainda uma pessoa que operasse os sons computadorizados.

Ao propor uma concepção que abrisse mão de elementos visuais, os componentes sonoros foram ressaltados e precisaram ser minuciosamente trabalhados. Dessa forma, em termos musicais pode-se considerar o experimento prático como um *projeto acústico*, pois significa denominá-lo como uma composição musical, apesar de essa denominação dizer respeito à

recriação e manipulação da paisagem sonora ao nosso redor (SCHAFER, 2011, p. 287). “O projetista acústico incita a sociedade a ouvir novamente modelos de paisagens sonoras lindamente modulados e equilibrados, tal como ocorre, hoje, nas grandes composições musicais” (SCHAFER, 2011, p. 330).

Assim, visto a inexperiência do elenco de atores escolhidos com a manipulação de aparelhagem sonora e instrumentos musicais que exijam maior habilidade e destreza em seu manuseio, o papel do músico se torna parte fundamental deste experimento.

[...], na medida em que a presença do músico integra a cena como personagem da trama, ela se torna uma ponte direta entre a ação e o espectador. E dada a natureza diferenciada de sua intervenção, pode colaborar na integração dos espaços interno e externo da cena (TRAGTENBERG, 2008, p. 132).

É importante ressaltar que o papel do músico pode variar dentro da obra, porém, quando ele se faz presente, sua colaboração pode enriquecer o trabalho.

A preferência por propor não um objeto gravado, mas um experimento realizado em tempo real, está justamente na opção de realizar uma obra teatral, o que significa que a obra tem por princípio a presença, tanto do ator quanto do espectador, bem como uma concepção dramatúrgica. Ao defender a concretude do som através de gravações, Santaella (2013, p. 23) explica que, neste caso, o som não perde sua realidade sensível, pois se mantém estabilizado quando gravado, podendo ser repetido quantas vezes for desejado, bem como uma pintura, fotografia ou escultura, que possuem a mesma estabilidade na apreciação. Porém, em oposição às gravações tem-se o gesto. “Gestos são irreversíveis, únicos. Repetir um gesto já é outro gesto, nunca igual, pois gesto é energia viva” (SANTAELLA, 2013, p. 151). Através da utilização deste conceito, encontrar-se-á o gesto sonoro, a presença única do som. Assim como as obras teatrais, por mais que sejam minuciosamente ensaiadas, uma apresentação é sempre diferente da outra, pois essa arte viva está sujeita às interferências reais devido à sua presencialidade. É uma arte que acontece ‘aqui e agora’, portanto, um mesmo momento cênico em uma outra apresentação da mesma obra poderá ter interferências distintas.

Trabalhar com a presença, a vivacidade, é estar sujeito às influências diversas. No caso de um experimento sonoro, não seria diferente. A expectativa de haver uma maior interferência, neste caso, é maior do que em uma obra visual, pois os espectadores também são emissores de sons e estes ruídos podem interferir em grande parte das cenas. No caso do espaço a ser utilizado, há também a possibilidade de interferência de sons externos ao ambiente da apresentação, devido ao fraco isolamento acústico.

O experimento proposto pretendeu envolver os ouvintes/espectadores em uma multiplicidade de sons que lhes remetesse a certos significados relacionados com a obra do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, tendo como base o livro *Amor líquido*<sup>24</sup> (2004). Para que houvesse este envolvimento, em certos momentos a presença do ritmo e da melodia foi essencial, pois os “padrões rítmicos regulares criam expectativas cujo preenchimento funciona como uma fonte de prazer para o ouvinte, gerando um estado de bem-estar físico inerente ao movimento regular do corpo” (SANTAELLA, 2013, p. 170). O envolvimento das notas escolhidas na obra musical<sup>25</sup> também é de extrema importância, visto que a concordância ou discordância das notas interfere nas sensações geradas no ouvinte.

A ‘cena auditiva’ em torno da imagem teatral abre referências ‘intertextuais’ em todas as direções ou complementa o material cênico com temas sonoros musicais ou ruídos ‘concretos’. Nesse contexto, é esclarecedora a declaração feita por Wilson de que seu ideal de teatro é uma junção de cinema mudo e peça radiofônica. Trata-se aqui da abertura do quadro: para cada sentido – a visão imaginada na peça radiofônica e a audição imaginada no cinema mudo – abre-se um espaço sem limites. Quando se vê (cinema mudo), o espaço auditivo não tem limites; quando se ouve (peça radiofônica), o espaço visual não tem limites (LEHMANN, 2007, p. 255).

O fato de não enfatizar ou dar destaque para os elementos visuais não descarta a importância de o ator estar em cena com a mesma qualidade de presença<sup>26</sup> que teria se fosse visto pelo público, pois ele deve, da mesma forma, estar inteiro e atento a tudo à sua volta, uma vez que tudo o que ele irá

<sup>24</sup> A opção pela obra e pelo autor será justificada no tópico a seguir (3.1. A escolha do tema).

<sup>25</sup> A composição das obras musicais ficou a critério do músico Eugenio Bassi e foi seguida da aprovação do grupo.

<sup>26</sup> A presença cênica é designada pela atitude de prontidão e atenção que deve ter o ator em cena. Esta presença se resume a uma *carga energética* que se difere da energia utilizada para desempenhar tarefas cotidianas, o que se conhece também por *corpo dilatado*.

manusear produzirá som de alguma forma. É importante que o ator esteja atento a todas as interações com o objeto sonoro, pois “em toda música produzida nos instrumentos tradicionais, a gestualidade do intérprete, sua *performance*, é fundamental para a realização da morfologia do som, ficando imprimida na forma sonora que esse gesto suscita” (SANTAELLA, 2013, p. 151). Assim, através do gesto, o intérprete imprime sua marca ao som.

O som constante de ruídos feitos pelo público e mesmo sons que viessem a ocorrer de forma não proposital ao lado de fora do espaço teatral, mas interferindo na sonoplastia do experimento, foram muitas vezes inevitáveis, porém, esperou-se que não se sobrepusessem aos sons produzidos no experimento.

A proposta de utilização da dramaturgia sonora no experimento prático pode gerar a comparação com as radionovelas, questionando a possibilidade de gravar todo o experimento e reproduzi-lo no dia da apresentação, mas nesse caso não seria um experimento teatral, pois não haveria a interação e o elemento presencial que está sujeito às interferências do acaso. O teatro é uma arte viva e, por esse motivo, é imprescindível a presença para que haja a troca entre o público e os atores, mesmo que esta troca seja, como neste caso, um privilégio da audição ante a visualidade.

### **3.1. A escolha do tema**

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2004) escreveu diversas obras que apresentavam sua teoria a respeito da liquidez de nossa sociedade, na qual, segundo ele, nada é feito para permanecer ou durar. Tudo está constantemente em movimento e objetivando o novo, tornando instáveis diversos aspectos da vida e, dentre eles, o relacionamento. Este último, por sua vez, define o tema que se optou por tratar neste experimento (Figura 1), justamente pelo fato de os relacionamentos serem uma temática sensível sempre em voga e, de certa forma, constantemente incompreendidos. Dentre os argumentos para esta escolha, se encontra também a empatia da autora deste trabalho com o tema em questão, devido a momentos específicos de sua vida e que a levaram a ter contato com a obra de Bauman.



Figura 1 – Cartaz *Lado B*

Arte do cartaz de divulgação do experimento elaborada por Gengiscan Pereira, 2015.

Quando Bauman (2004) se propõe a tratar do amor em seu livro *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, ele desmistifica a ideia vigente e fantasiosa do amor duradouro, como a ideia que predomina nos contos de fadas e seus finais com o *felizes para sempre*. Sua visão do amor não chega a ser pessimista, mas é uma visão real sobre pequenos fatos cotidianos relacionados à interação humana. Também por este motivo o nome dado ao experimento é *Lado B*, por se tratar de uma segunda versão sobre o amor, mas



também por ser baseado no ponto de vista de Bauman, o que também sugere a ideia do lado B, o lado de Bauman. Outro fator relacionado à escolha do nome é o diálogo direto com as questões sonoras, pois até o final do século XX os discos de vinil e fitas cassete ainda eram muito utilizados e estes eram divididos em dois lados: *lado A* e *lado B*.

A exploração do som a partir de obras dramáticas vem sendo trabalhada pela Cia. Teatro Cego, de São Paulo, na composição de suas montagens, porém sua opção por textos dramáticos acaba delimitando espaços pela sonoridade, como uma barbearia<sup>27</sup> que fica explicitada pelo som de lâminas e pela própria fala da personagem que situa o espectador, entre outros exemplos sonoros. Por este motivo, da mesma forma que a referida companhia, a prática deste trabalho prioriza a concepção sonora, porém, a busca por significados sem a criação de um ambiente específico e sem a utilização de um texto com uma linha narrativa delimitada, bem como a definição de personagens<sup>28</sup>, tornou-se um desafio e uma oportunidade para uma maior liberdade na exploração do som, além de permitir a utilização das definições propostas neste trabalho conforme apresentadas no item 2.1.

Um evento sonoro é simbólico quando desperta em nós emoções ou pensamentos, além de suas sensações mecânicas ou funções sinalizadoras, quando possui uma numinosidade ou reverberação que ressoa nos mais profundos recessos da psique (SCHAFER, 2011, p. 239).

Ao tornar o amor o tema central deste experimento sonoro, tem-se uma base para a identificação por parte do público, podendo acessar o sensível do ser humano de forma mais incisiva. Pois, dentre todos os sentimentos, o amor é o que, acredito, se faz mais presente, ou pelo menos a busca por ele. Tornando-se, assim, um motor para a empatia com o tema, além de, por ser uma temática universal, promover a identificação com as questões sonoras.

<sup>27</sup> O vídeo desta obra foi disponibilizado pela Cia. Teatro Cego no endereço: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_Gw7J5Gw2b8](https://www.youtube.com/watch?v=_Gw7J5Gw2b8)> Acesso em: 03 mai. 2015.

<sup>28</sup> Devido às características citadas, pode-se relacionar esta prática com alguns apontamentos conferidos ao teatro pós-dramático. O conceito de teatro pós-dramático é explicitado por Hans-Thies Lehmann em seu livro *Teatro pós-dramático* e em seu artigo *Teatro pós-dramático, doze anos depois*, porém esta questão não será abordada neste trabalho por acreditar que escapa aos objetivos principais do estudo proposto.

### 3.2. A escolha das cenas

Por se tratar de um experimento sonoro, optou-se por fazer a divisão dramatúrgica em partes que remetem às frações em que pode ser dividida a música, sendo estas: a *introdução*, parte inicial e que dá o tom da obra; o *desenvolvimento*, este dividido em *estrofes* e *refrão*, que se intercalam, e tendo em algum momento a *ponte*, parte instrumental, ou que se difere das demais por ser uma variação e fazer a ligação entre estrofe e refrão, ou refrão e refrão; e a *coda*, que se trata da finalização musical<sup>29</sup>. Deste modo, foi ao mesmo tempo organizado um diálogo entre a divisão musical e a divisão textual de uma obra dramática que se dá em atos e cenas. Este diálogo foi estabelecido uma vez que o experimento engloba a união destas duas artes, assimilando conhecimentos tanto teatrais quanto musicais.

Agora pode ser observada uma nova importância do texto, da palavra, da narrativa acima de tudo, que havia sido substituída no início das décadas de 1980 e 1990 por explorações visuais, mesmo que a dimensão verbal nunca tenha realmente desaparecido. Agora há um grande número de trabalhos teatrais baseados em textos épicos e romances. Os diretores, muitas vezes, preferem textos épicos, narração, ou mesmo comentários ou textos teóricos, ao invés de textos dramáticos. O teatro tem desenvolvido inúmeras maneiras de contar histórias sem cair na tradição da representação dramática realista e da ficção fechada (LEHMANN, 2013, p. 869).

Logo, pode-se enquadrar a prática deste trabalho tendo como base alguns dos preceitos designados pelo crítico alemão Hans Thies-Lehmann (2013) dentro da classificação de teatro pós-dramático, pois o trabalho de utilização de um material textual não é necessariamente a partir de algo escrito com o objetivo de ser teatral, mas é utilizado e manipulado a fim de ser levado à cena. Com esta finalidade, estabeleceu-se uma ordem para a utilização dos sons a fim de criar uma estrutura de base semiótica, assemelhando-se à linha dramatúrgica.

Fundamentado na estrutura desta composição sonoro-teatral (Apêndice A, p.98), pode-se considerar os significados e as razões pelas quais cada som

---

<sup>29</sup> Divisão estudada no curso de Estudos Artísticos na disciplina *Oficina de artes III* na Universidade de Coimbra, com o Professor Doutor Paulo Estudante.

foi inserido no experimento e a maneira como se relacionam entre si e com o todo da obra. Este significado implícito na concepção da obra poderá ser compreendido na íntegra, ou não, pelo espectador, devido aos diversos fatores já citados no primeiro capítulo deste trabalho. Mas a concepção desta dramaturgia não suprime a importância de justificar a escolha dos sons eleitos para compor a obra, sendo eles assimilados pelo espectador como protagonistas ou servindo simplesmente de adereço sonoro<sup>30</sup>. Assim, a partir dessa justificativa, tem-se a seguinte formulação:

### **3.3. Lado B: “Vivemos tempos líquidos. Nada é para durar.”<sup>31</sup>**

#### **ATO I – Introdução**

*“Em nosso mundo de furiosa ‘individualização’, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, esses dois avatares coabitam embora em diferentes níveis de consciência” (BAUMAN, 2004, p. 6).*

#### **CENA 1 – Gotas no tempo**

<p>Revista sendo folheada</p> <p>Água sendo manipulada</p> <p>Sopro no cano</p> <p>Telefone antigo sendo discado</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

*“[...] não se pode aprender a amar, tal como não se pode aprender a morrer. E não se pode aprender a arte ilusória [...] de evitar suas garras e ficar fora de seu caminho. Chegado o momento, o amor e a morte atacam - mas não se tem a mínima ideia de quando isso acontecerá” (BAUMAN, 2004, p. 10).*

<sup>30</sup> No sentido de ser um elemento decorativo ou acessório à obra.

<sup>31</sup> BAUMAN, 2010.

A primeira cena se constitui em uma proposição para pôr em prática os preceitos de Murray Schafer (2011) a respeito da expressão *limpeza de ouvido*, em que ele sugere que antes de se iniciar um trabalho de percepção sonora é necessário que os ouvidos sejam e estejam preparados para ouvir com atenção, e para iniciar este processo há exercícios que primeiramente devem ensinar “o ouvinte a respeitar o silêncio. Este é especialmente importante em uma sociedade ocupada e nervosa” (SCHAFFER, 2011, p. 291).

Assim que os espectadores adentram o espaço de olhos vendados, são recebidos com o som do folhear das páginas de uma revista<sup>32</sup>.

[...] preparamo-nos para experiências de audição com elaborados exercícios de relaxamento e concentração. [...] Tais sons não serão encontrados em qualquer ambiente, é claro, mas em sua busca o ouvinte será forçado a inspecionar cada som cuidadosamente (SCHAFFER, 2011, p. 291).

A este som, representando a espera e o passar do tempo, é acrescentado o som do manuseio da água. A suavidade introdutória da cena representará a passagem temporal concomitantemente à liquidez de nossa sociedade moderna. Ao mesmo tempo em que a água representa a liquidez do amor, também, durante o seu silêncio, representa a morte, como o vazio e a ausência de ruídos propositais. Esta brandura emitida pelo som do movimentar da água intercalando seu silêncio fará a relação descrita por Bauman (2004, p. 9) como uma das poucas coisas que mais se parecem: o amor e a morte, visto que em nenhuma delas, segundo o sociólogo, se pode adentrar duas vezes. E Heráclito acrescenta: “Nunca se mergulha duas vezes na mesma água” (apud SCHAFFER, 2011, p. 240).

Para Schafer (2011) o barulho do movimento da água é o primeiro som que o ouvido humano tem contato

À medida que o feto se move no líquido amniótico, seu ouvido se afina com o marulho e o gorgolejo das águas. [...] Todos os caminhos do homem levam à água. Ela é o fundamento da paisagem sonora original e o som que, acima de todos os outros, nos dá o maior prazer, em suas incontáveis transformações (SCHAFFER, 2011, p. 33-34).

---

<sup>32</sup> Este som de folhear também pode ser compreendido como um livro, visto que são folhas de papel sendo manuseadas, com a cadência própria de um objeto como livro, revista ou similar.

Por isso a água se torna também um elemento significativo na obra, devido à sua relação com a história da sonoridade.

Após um determinado tempo, se une aos outros o som agudo produzido pela manipulação do cano através de um sopro contínuo. Este som marca a presença de Eros, o deus do amor, que retorna ao final da primeira cena do segundo ato. Em uma progressão, entra o som do telefone antigo sendo discado, remetendo o espectador aos meios de comunicação.

## **CENA 2 – Conexão**

Internet discada

Máquina de escrever

Conversas de cunho sexual

Orgasmo

*“Sempre se pode apertar a tecla de deletar”*

*(Apud: BAUMAN, 2004, p.8).*

No prefácio de seu livro, Bauman (2004, p. 8) expõe a frase de um jovem de 28 anos que expressa exatamente a facilidade de conexão e desconexão vivida na atualidade em nossa sociedade. Esta facilidade se refletiu nos relacionamentos que se tornaram cada vez mais voláteis. Dessa forma, o som da internet discada faz menção a uma nova era e uma nova forma de convívio, sendo ele não mais presencial. Considerando os padrões de comportamento, desde o advento de novos meios de comunicação, observa-se que as conversas e até atividades sexuais pela internet ou por telefone se tornaram cada vez mais comuns, bem como a rotatividade na mudança de parceiros.

A proposta dessa cena se deu, pois “O ouvido é também um orifício erótico. Ouvir lindos sons, por exemplo, os sons da música, é como sentir a língua de um amante em nossos ouvidos”. (SCHAFER, 2011, p. 29). Por esse motivo o objetivo desta cena não é a busca pela sutileza nas palavras ao relatar como se dá a parte sexual do envolvimento por meios de comunicação

alternativos, mas sim, estimular o imaginário através da conotação sexual das palavras e da objetividade no que diz respeito à prática sexual. Esta escolha foi feita justamente pelo fato de que Bauman (2004), em *Amor líquido*, nos mostra o comportamento humano tal e qual o modo como se encontra, logo, é justo que na prática se objetive retratar o comportamento humano da mesma forma. Portanto, é devido a esta cena que se optou por estabelecer uma idade mínima para os espectadores.

## ATO II – Desenvolvimento

*“Sem humildade e coragem não há amor. Essas duas qualidades são exigidas, em escalas enormes e contínuas, quando se ingressa numa terra inexplorada e não-mapeada. E é a esse território que o amor conduz ao se instalar entre dois ou mais seres humanos”*

(BAUMAN, 2004, p. 12).

### (A) CENA 1 - O papel do destino

Senha

Batida na porta

Porta se abrindo

Passos entrando

Puxar a cadeira

Entrevista

Passos saindo

Porta batendo

Papel rasgando

Papel sendo amassado (x2)

Senha

Batida na porta

Porta se abrindo

Passos entrando

Tropeço

Puxar a cadeira

Entrevista

Asas

Sopro no cano

*“Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível. Abrir-se ao destino significa, em última instância, admitir a liberdade no ser: aquela liberdade que se incorpora no outro, o companheiro no amor” (BAUMAN, 2004, p. 11).*

Enquanto há algum tempo atrás os relacionamentos se iniciavam com o objetivo de estabelecer uma união durável, baseada no famoso *para sempre*, atualmente, a mudança de parceiro nos relacionamentos tornou-se comum. Esta cena retrata o modo como se tem lidado com o amor, ou com a vontade de saciar os prazeres, que são tratados como um negócio preciso, uma entrevista de emprego em que se descarta com facilidade quem não se encaixa nos padrões estipulados por cada pessoa. Depois da entrevista, segue o som do papel sendo amassado. Esta referência explícita à facilidade de descarte nas relações é repetida por algumas vezes. A sociedade está tendendo cada vez mais a se envolver com quem primeiramente já se teve acesso a algumas informações padrão e superficiais, através dos meios de comunicação, ou até mesmo se privar de conhecer alguém, pois a imagem de perfil dela na rede social não lhe agrada. Isso está sendo cada vez mais comum, em especial no mundo ocidental.

Por esse motivo, o megafone foi utilizado nesta cena: para identificar a pessoa que possuía o poder da escolha naquele momento.

Quando o poder do som é suficiente para criar um amplo perfil acústico, também podemos considerá-lo imperialista. Por exemplo, um homem com um alto-falante é mais imperialista que outro que não o possui, porque pode dominar o espaço acústico (SCHAFER, 2011, p. 115).

Depois de estabelecer esta relação de poder através da intensidade atribuída à voz, a última entrevista é seguida do som do bater de asas, pois além de fazer alusão às asas de Eros, o “vento, como o mar, apresenta um infinito número de variações vocálicas. [...] O vento é um elemento que se apodera dos ouvidos vigorosamente. A sensação é tátil, além de auditiva.” (SCHAFFER, 2011, p. 43). Juntamente com as asas é acrescentado o som do sopro agudo no cano que, anteriormente, se determinou que seria referência à presença de Eros. Bauman (2004, p. 12, 27) faz referência a Eros, o deus do amor, em seu livro e, segundo a mitologia grega, o filho de Afrodite é um menino sapeca de asas, capaz de *pregar peças* na vida amorosa dos seres humanos e, por esse motivo, escolheu-se o som de asas, além do som agudo do sopro no cano para representar sua presença. Presença esta que implica a presença também do amor, dando um novo rumo à vida de quem ama.

### (Refrão) CENA 2 – Eu te amo, meu amor

Voz: *Eu te amo*

Corrente arrastando

Pessoa caindo

Borbulhas

Voz sufocada: *Amor, meu amor, meu*

*“Se o desejo quer consumir, o amor quer possuir.  
Enquanto a realização do desejo coincide com a  
aniquilação de seu objeto, o amor cresce com a  
aquisição deste e se realiza na sua durabilidade. Se o  
desejo se autodestrói, o amor se autoperpetua.  
Tal como o desejo, o amor é uma ameaça ao seu objeto.  
O desejo destrói seu objeto, destruindo a si mesmo  
nesse processo; a rede protetora carinhosamente tecida  
pelo amor em torno de seu objeto escraviza esse objeto.  
O amor aprisiona e coloca o detido sob custódia. Ele  
prende para proteger o prisioneiro”*

(BAUMAN, 2004, p. 13).



*Eu te amo.* Esta pequena e, a princípio, inofensiva frase é capaz de mudar o rumo de muitas histórias. Bauman descreve o amor como aprisionador, um sentimento que exige dedicação e disponibilidade. As correntes remetem a este aprisionamento que é seguido da tortura dos momentos de incerteza, desconfiança, desentendimentos, entre outros sentimentos que estão geralmente inclusos nos relacionamentos. Bauman exclui a ideia do amor como fonte para a felicidade extrema ou eterna. Na obra tida como base para o experimento, o autor deixa clara a oscilação nos relacionamentos e enfatiza que a decisão de se deixar envolver e envolver-se com outra pessoa requer consciência da necessidade de ajustes e aceitações na vida de ambos.

As palavras “amor”, “meu amor” e “meu” são ditas e repetidas uma por vez até que culmine na intensificação da palavra “meu”. O sentimento de posse e os relacionamentos costumam estar unidos, bem como o sufocamento que, unido à possessão, é um dos fatores que acabam por gerar, muitas vezes, o desentendimento na relação.

### **(B) CENA 3 – Declaração**

Voz no microfone: *“eu amo você, e assim permito que você seja como é e insiste em ser, apesar das dúvidas que eu possa ter quanto à sensatez de sua escolha. Não importa o mal que sua obstinação possa me causar: não ousarei contradizer você, muito menos pressionar para que você escolha entre a sua liberdade e o meu amor. Você pode contar com a minha aprovação, aconteça o que acontecer... E já que o amor não pode deixar de ser possessivo, minha generosidade amorosa é baseada na esperança: aquele cheque em branco é um presente do meu amor, um presente precioso que não se encontra em outros lugares. Meu amor é o refúgio tranquilo que você procurava e de que precisava mesmo que não procurasse. Agora você pode sossegar e suspender a busca...”* <sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> BAUMAN, 2004, p. 16.

Vozes em coro dissonante

Composição de EugenioBassi.<sup>34</sup>

*“Separar-se do ser amado é o maior medo do amante, e muitos fariam qualquer coisa para se livrarem de uma vez por todas do espectro da despedida. Que melhor maneira de atingir esse objetivo do que transformar o amado numa parte inseparável do amante? Aonde eu for você também vai; o que eu faço você também faz; o que eu aceito você também aceita; o que me ofende também ofende a você. Se você não é nem pode ser meu gêmeo siamês, seja o meu clone!” (BAUMAN, 2004, p.17).*

A voz no megafone se sobreporá às demais vozes que se unirão a ela no decorrer do texto, formando um coro disforme, em que cada voz diz somente um trecho e o repete de forma cíclica, enquanto a voz no megafone prossegue dizendo todo o texto. A escolha deste texto se deu pelo caráter de submissão em suas palavras, de aceitação e autonegação em função do ser amado. A esperança constante em efetivar a relação faz com que, muitas vezes, o ser amado seja tão idealizado que o amor-próprio se esvai em função do outro.

A simplicidade desta cena, sem excesso de sons, exceto o texto que vai progredindo com o adentrar das vozes, culmina em uma música (Anexo B.1, p. 105) do compositor Eugenio Bassi que traduz a pureza deste sentimento que torna o ser amado encantador aos olhos de quem ama.

### **(C) CENA 4 – Cotidiano**

Arrumar talheres, pratos e copos

Borrifar perfume

Calçar sandália

Secador de cabelo

Campainha

<sup>34</sup> (Anexo B.1, p. 105).

Revirar bolsa  
 Chave  
 Passos  
 Abrir porta  
 Beijo  
 Zíper  
 Tirar casaco  
 Puxar cadeira  
 Servir bebida  
 Brindar  
 Servir comida  
 Talheres  
 Mastigação  
 Passos  
 Chamego

*“Se você investe numa relação, o lucro esperado é, em primeiro lugar e acima de tudo, a segurança – em muitos sentidos: a proximidade da mão amiga quando você mais precisa dela, o socorro na aflição, a companhia na solidão, o apoio para sair da dificuldade, o consolo na derrota e o aplauso na vitória; e também a gratificação que nos toma imediatamente quando nos livramos de uma necessidade. Mas esteja alerta: quando se entra num relacionamento, as promessas de compromisso são ‘irrelevantes a longo prazo’” (BAUMAN, 2004, p. 15).*

Esta cena procura refletir a respeito da rotina de se estar em um relacionamento, sem utilizar para tanto o artifício da palavra, a fim de se tornar um estímulo ainda maior à imaginação do espectador. A utilização de sons do cotidiano, como o secador e as chaves, possuem a capacidade de conectar facilmente o espectador com cenas do seu dia-a-dia, estabelecendo uma relação mnemônica com estes objetos.

A ausência de palavras torna incômoda a situação que a cena retrata, pois o silêncio em uma relação apesar de poder ser interpretado como uma grande intimidade entre o casal, também pode ser um indicativo de acomodação e indiferença. Contudo, esta cena também permite ressaltar sons que muitas vezes passam despercebidos na rotina diária, evidenciando sua qualidade expressiva em termos sonoros, uma vez que estão sugeridos no contexto poético, longe da funcionalidade servil que lhes é própria.

### (REFRÃO) CENA 5 – Eu te amo, meu amor

Vozes em diversos idiomas: <i>Amor, meu amor, meu</i>
-------------------------------------------------------

*“[...] a definição romântica do amor como ‘até que a morte nos separe’ está decididamente fora de moda [...]. Em vez de haver mais pessoas atingindo mais vezes os elevados padrões de amor, esses padrões foram baixados. Como resultado, o conjunto de experiências às quais nos referimos com a palavra amor expandiu-se. Noites avulsas de sexo são referidas pelo codinome de ‘fazer amor’” (BAUMAN, 2004, p. 10).*

As palavras *amor, meu amor e meu* são ditas progressivamente e repetidamente em vários idiomas, sendo eles: espanhol, inglês, francês, alemão e italiano.

Cada língua tem uma natureza sonora própria e ocupa um lugar no imaginário do espectador. A escolha de uma determinada língua ou dialeto provoca reações e conotações imediatas, independentemente do seu conteúdo semântico (BARBA, 2014, p. 80).

Esta mescla de idiomas expressa a universalidade do amor, e também, como no refrão anterior (Ato II - Cena 2), a sua característica mais genuína: a possessão. Esse sentimento é o catalisador de muitos dos desentendimentos. A palavra “meu”, dita repetidas vezes, ganha força e vai sendo intensificada no decorrer da cena, tornando-se o ápice do conflito no relacionamento.

## (D) CENA 6 – Desentendimento

Som de erro do Windows

Som de Antivírus: “Uma ameaça foi detectada”

Composição de Monique Carvalho e Eugenio Bassi<sup>35</sup>

Tapas

Objetos quebrando

Objetos caindo

Porta batendo

Passos descendo a escada

Choro

*“Quando se sentem inseguros, os amantes tendem a se portar de modo não-constructivo, seja tentando agradar, ou controlar, talvez até agredindo fisicamente – o que provavelmente afastará o outro ainda mais”<sup>36</sup>*  
(BURGUESS apud BAUMAN, 2004, p. 16).

Os sons iniciais referem-se a sons digitais e comuns àqueles que se utilizam de computadores. Como é possível notar, estes sons avisam quando algo não se encontra em seu devido lugar e com o funcionamento correto, porém estes, ao referirem-se aos meios tecnológicos fazem, nesta cena, alusão ao universo dos relacionamentos modernos, tema central do experimento. A letra da música em questão também expõe o descontentamento de se estar em uma relação que não lhe é mais prazerosa, acarretando uma necessidade de renovação.

Durante a música, no piso superior do espaço teatral, foram manipulados objetos para produzir sons que remetessem a uma briga. Ao final da discussão ouve-se o som de uma porta a ser batida com força e um choro baixo representando, assim, o fim de um relacionamento turbulento.

<sup>35</sup> (Anexo B.2, p.105).

<sup>36</sup> CLULOW, Christopher. In: BURGUESS, Adrienne. Will you still love me tomorrow? (Londres, Vermilion, 2001), citado no Guardian Weekend, 26 de janeiro de 2002.

### (Ponte) CENA 7 – Filho e só

Som de brinquedo musical infantil

Porta abrindo

Voz: *Qual deles?*

*“[...] um filho pode ser ainda ‘uma ponte’ para algo mais duradouro” (BAUMAN, 2004, p. 28).*

A cena propõe uma reflexão sobre as condições de maternidade, pois “ter filhos é, em nossa época, uma questão de decisão, não um acidente” (BAUMAN, 2004, p. 29), e essa decisão é como um convite, que se pode aceitar ou não, tendo em conta o futuro como uma grande incerteza. A vontade de se ter um filho não exige mais que se esteja inserido em um núcleo familiar, pois pode-se optar por outras alternativas, como a inseminação artificial e a adoção, que não necessariamente exigem um parceiro sexual ou romântico. Esta opção é um convite para adentrar em uma nova fase e estabelecer uma nova relação, o amor maternal ou paternal, dependendo do caso.

### (REFRÃO) CENA 8 – Eu te amo, meu amor

Vozes: *Amor, meu amor, meu*

Simulação de vozes infantis

*Formar uma família é como pular de cabeça em águas inexploradas e de profundidade insondável (BAUMAN, 2004, p. 29).*

A opção por ter um filho significa uma nova forma de amar e a possibilidade de um amor com garantias afetivas geralmente estáveis, mas, como Bauman afirma, “ter filhos pode significar a necessidade de diminuir as ambições pessoais, ‘sacrificar uma carreira’, [...] aceitar a dependência divisora da lealdade por um tempo indefinido, aceitando o compromisso amplo e

irrevogável, sem uma cláusula adicional ‘até segunda ordem’” (BAUMAN, 2004, p. 29).

Esta cena, estruturada logo após uma discussão, se dá com uma voz masculina e outra feminina dizendo as palavras *amor*, *meu amor* e *meu*, que remetem ao refrão, porém, não mais com o intuito de um relacionamento afetivo, mas dirigindo estas palavras a crianças e estabelecendo outra relação através das mesmas palavras, agora impregnadas com uma nova intenção/emoção.

Progressivamente a intenção das vozes vai se transformando, e possibilitam a interpretação de que se dirigem ao parceiro no relacionamento, o que permite perceber a infantilização da voz humana dependendo da relação em que se encontra.

### ATO III – Coda

*“A insegurança decorrente é eterna. A incerteza nunca se dissipará de modo total e irrevogável. Pode apenas ser suspensa por um tempo indeterminado – mas o próprio recipiente da suspensão é assaltado por dúvidas e assim se torna outra fonte de cansativa insegurança”* (BAUMAN, 2004, p. 33).

### CENA 1 – Lembrança

Composição de Eugenio Bassi<sup>37</sup>

Silêncio

Som de despertador

*“Viver juntos pode significar dividir o barco, a ração e o leito da cabine. Pode significar navegar juntos e compartilhar as alegrias da viagem. Mas nada tem a ver com a passagem de uma margem à outra, e portanto seu propósito não é fazer o papel de sólidas pontes (ausentes)”* (BAUMAN, 2004, p. 23).

---

<sup>37</sup> (Anexo B.3, p. 106).

Esta cena, iniciada pela música de Eugenio Bassi, conta, através de uma melodia entristecida, sobre os arrependimentos que se dão com o tempo e que, muitas vezes, não se tem a possibilidade de retomá-los. Esta última música do experimento pretende causar no espectador a sensação de suspensão sinestésica que se mantém devido à lentidão da melodia e através da assimilação da letra que a compõe. Devido a essas características, foi dado um tempo até o último som do experimento, que é o despertador.

Quando se entra em uma câmara anecoica - isto é, uma sala completamente à prova de som -, sente-se um pouco desse mesmo terror. Fala-se e o som parece despencar dos lábios para o chão. Os ouvidos se apuram para colher indícios de que ainda há vida no mundo. Quando John Cage entrou em uma dessas salas, entretanto, ouviu dois sons, um agudo e um grave. 'Quando os descrevi ao engenheiro responsável, ele afirmou-me que o som mais agudo era meu próprio sistema nervoso em funcionamento, e o grave, meu sangue circulando'<sup>38</sup>. A conclusão de Cage: 'Não existe silêncio. Sempre está acontecendo alguma coisa que produz som'<sup>39</sup>. (SCHAFFER, 2011, p. 355).

O momento de silêncio que sucede a música final foi designado devido à importância de se atentar para ele, o que muitas vezes não é oportunizado no cotidiano, especialmente nas grandes cidades. A correria e as atividades diárias dificultam esse momento tão íntimo com os sons. Desse modo, além de ser importante para que o espectador avalie sua percepção do som no momento, também é interessante ver sua reação a este silêncio, pois Schafer afirma que o silêncio pode ser assustador e por esse motivo o ser humano está sempre produzindo sons, para não se sentir só.

O sentido da audição não pode ser desligado à vontade. Não existem pálpebras auditivas. Quando dormimos, nossa percepção de sons é a última porta a se fechar, e é também a primeira a se abrir quando acordamos (SCHAFFER, 2011, p. 29).

A única imagem que o espectador terá acesso durante o experimento será quando tirar as vendas. Optou-se então, pelo pijama como figurino visto que o único momento em que, geralmente, fechamos os olhos e ficamos atentos aos sons é quando estamos na iminência de dormir. "Assim como necessita de tempo para dormir, reanimar-se e renovar suas energias vitais, o

<sup>38</sup> John Cage. *Silence*. Middletown, Connecticut, 1969, p.8.

<sup>39</sup> John Cage. *Silence*. Middletown, Connecticut, 1969, p. 191.



homem precisa também de períodos de quietude para recobrar a tranquilidade mental e espiritual” (SCHAFER, 2011, p. 352). Também por esse motivo, escolheu-se o despertador como último som proposital do experimento. Além de fazer alusão ao relacionamento que, segundo Bauman (2004, p.6), oscila entre o sonho e o pesadelo.

### **3.4. Lado B - Análise da Dramaturgia Sonora**

Após verificar os conceitos da dramaturgia sonora e delimitar uma estrutura para determinar as possibilidades de inclusão do som na cena, tomar-se-á como base o experimento *LADO B*, a fim de observar como foi pensada a estrutura desta dramaturgia do som através das concepções clarificadas no segundo capítulo deste trabalho.

Obedecendo a tabela de classificação das possibilidades sonoras na cena (Tabela 1, p. 29) definiu-se a origem de cada som designado para ser utilizado no experimento (Tabela 3, p. 66).

A partir destas definições observa-se que a utilização de um som natural sem interferência humana é inexistente, e isto se dá pelo fato de que os sons que não são planejados para acontecer no momento exato, se servem do acaso e podem conduzir outro significado à cena. Muitas das obras teatrais não se servem deste mecanismo justamente pela inexistência de planejamento da inserção deste som, mas uma das maneiras de se ter um som natural sem interferência humana na obra é através da utilização de animais em cena, o que era comum no período do naturalismo no teatro e ocorre ainda nos dias de hoje.

**Tabela 3 - Análise da origem dos sons do experimento LADO B**

ORIGEM DO SOM	ESPACIAL		MATERIAL				
	Interno ao ambiente	Externo ao ambiente	Natural		Instrumental		Artificial
			c/ int. humana	s/ int. humana	Corpo	voz	
ATO I - INTRODUÇÃO							
CENA 1 - Gotas no tempo							
Revista sendo folheada							
Água sendo manipulada							
Sopro no cano <sup>40</sup>							
Telefone antigo sendo discado							
CENA 2 - Conexão							
Internet discada							
Máquina de escrever							
Conversas de cunho sexual							
Orgasmo							
ATO II - DESENVOLVIMENTO							
(A) CENA 1 - O papel do destino							
Senha							
Batida na porta <sup>41</sup>							
Porta se abrindo							
Passos entrando							
Tropeço <sup>42</sup>							

<sup>40</sup> A corrente de ar liberada pelo sopro é semelhante à liberada para voz, portanto domina as notas musicais que serão produzidas, semelhante aos instrumentos musicais de sopro, mas sem a mesma precisão.

<sup>41</sup> O som é interno ao ambiente, pois as batidas foram feitas pelo lado de dentro da porta.

ORIGEM DO SOM	ESPACIAL		MATERIAL				
	Interno ao ambiente	Externo ao ambiente	Natural		Instrumental		Artificial
			c/ int. humana	s/ int. humana	Corpo	Voz	
Puxar a cadeira							
Entrevista <sup>43</sup>							
Passos saindo							
Porta batendo							
Papel rasgando							
Papel sendo amassado							
Asas							
Sopro no cano							
(REFRÃO) CENA 2 - Eu te amo, meu amor							
Voz: <i>Eu te amo</i>							
Corrente arrastando							
Pessoa caindo							
Borbulhas							
Voz sufocada: <i>Amor, meu amor, meu</i>							
(A) CENA 3 - Declaração							
Voz no megafone							
Vozes em coro							
Composição <sup>44</sup> (Anexo B.1, p. 105)							

<sup>42</sup> Instrumental - corpo: referente aos passos e à chave caindo / Instrumental - voz: referente à fala.

<sup>43</sup> Instrumental – voz: referente à voz humana sem amplificação, no caso, a voz do entrevistador / Artificial: referente à voz falada ao megafone.

ORIGEM DO SOM	ESPACIAL		MATERIAL				
	Interno ao ambiente	Externo ao ambiente	Natural		Instrumental		Artificial
			c/ int. humana	s/ int. humana	Corpo	voz	
(C) CENA 4 - Cotidiano							
Arrumar talheres, pratos e copo							
Borrifar perfume							
Calçar sandália							
Secador de cabelo							
Campainha							
Revirar bolsa							
Chave							
Passos							
Abrir porta							
Beijo							
Zíper							
Tirar casaco							
Sentar							
Servir bebida							
Brindar							
Servir comida							
Talheres							
Mastigação							

<sup>44</sup> Externo ao ambiente: a voz é emitida em uma sala em anexo no piso superior do espaço destinado ao experimento, portanto há delimitações espaciais que separam este ambiente do local da emissão / Instrumental – voz: referente à voz humana e à voz do violão.

ORIGEM DO SOM	ESPACIAL		MATERIAL				
	Interno ao ambiente	Externo ao ambiente	Natural		Instrumental		Artificial
			c/ int. humana	s/ int. humana	Corpo	voz	
Passos							
Chamego							
(REFRÃO) CENA4 - Eu te amo, meu amor							
Vozes: <i>Amor, meu amor, meu.</i>							
(D) CENA 5 - Desentendimento							
Som de erro do Windows							
Som de Antivírus							
Composição <sup>45</sup> (Anexo B.2, p. 105)							
Tapas							
Objetos quebrando							
Porta batendo							
Passos descendo a escada							
Choro							
(Ponte) CENA 6 - Filho e só							
Som de brinquedo musical infantil							
Porta abrindo							
Voz: <i>Qual deles?</i>							

<sup>45</sup> A voz se localiza tanto fora do espaço, através da voz de Eugenio Bassi e do instrumento, quanto dentro do espaço com Monique Carvalho.

ORIGEM DO SOM	ESPACIAL		MATERIAL				
	Interno ao ambiente	Externo ao ambiente	Natural		Instrumental		Artificial
			c/ int. humana	s/ int. humana	Corpo	voz	
(REFRÃO) CENA 8 - Eu te amo, meu amor							
Vozes: <i>Amor, meu amor, meu</i>							
Simulação de vozes infantis							
ATO III - CODA							
CENA 1 - Lembrança							
Composição (Anexo B.3, p. 106)							
Silêncio							
Som de despertador							

Os sons considerados externos ao ambiente no *LADO B* são os sons que ultrapassam os limites pontuados pelas paredes da sala. Por este motivo, os sons produzidos na sala que fica em anexo, no piso superior, foram considerados externos ao ambiente. Durante as apresentações, outros sons atravessaram a dramaturgia sonora (Tabela 4, p. 71) e se uniram a ela, pois o espectador não tinha conhecimento prévio da informação se o som estava nos planos do experimento.

Os sons presentes em cada apresentação (Tabela 4) compuseram a dramaturgia sonora da obra durante a apresentação em que se fizeram presentes, ou seja, as apresentações tiveram recepções variadas da dramaturgia sonora, visto que alguns sons foram produzidos pontualmente. A chuva é um exemplo deste contexto, pois na apresentação em que se fez presente, adentrou a dramaturgia sonora da obra de tal maneira que sua presença líquida fez sentido para os espectadores. Esta chuva inesperada,

juntamente com o miar dos gatos presentes nas redondezas do espaço, foram também os únicos sons naturais presentes que não tiveram interferência humana, portanto estes sons surgiram de forma a explicitar esta falta de controle sobre os sons naturais.

**Tabela 4 - Análise da origem dos sons que atravessaram o experimento**

ORIGEM DO SOM	ESPACIAL		MATERIAL				
	Interno ao ambiente	Externo ao ambiente	Natural		Instrumental		Artificial
			c/ int. humana	s/ int. humana	Corpo	voz	
Cadeiras arrastando							
Risada							
Tosse							
Palmas							
Pés batendo							
Contato com copo de isopor							
Chuva							
Miar dos gatos							
Trânsito <sup>46</sup>							

Ao se observar a Tabela 3 (p. 66) nota-se que os sons provenientes do corpo dos instrumentos se sobressaem com relação aos outros sons de origem material e, isto se dá, em função de neste trabalho a definição de instrumento ter sido ampliada para além dos instrumentos produzidos com a finalidade de serem tocados, podendo assim, tornar qualquer objeto um instrumento apto para ser manuseado a fim de emitir sons, bem como o corpo humano.

<sup>46</sup> Considerando que havia trânsito de pedestres e automóveis, ou seja, sons de pessoas falando e buzinas de carros, por exemplo, classifica-se como sons instrumentais provenientes tanto do corpo quanto da voz.

[...] conceitos como o de ritmo não são exclusivos do campo da música. O teatro, que tem a ação – e não o som – como matéria-prima, deve aprender como explorar o ritmo ao seu modo. O ritmo, segundo ele, é relação de durações, medidas e quantidades, e base da criação de qualquer coisa (RIGUEIRA, 2012).

Ao tratar da definição de ritmo no teatro dada por Ernani Maletta<sup>47</sup>, Rigueira aborda este vínculo que Maletta estabeleceu entre os preceitos musicais e o teatro. Trazer o conceito de ritmo para a cena vai além do campo das sonoridades, mas não deixa de se relacionar com tal. Ao passo que o ritmo na música é definido por parâmetros matemáticos, em uma obra teatral o ritmo ultrapassa estes parâmetros e se engloba a outros fatores além dos elementos sonoros, como a visualidade e o enredo, que podem estabelecer tensões, de modo que configuram entre si um diálogo originando o ritmo da cena.

A recepção do ritmo da obra não tem relação direta com o número de sons propostos para uma cena, mas sim com a forma como estes estão dispostos e se associam, podendo se utilizar de sobreposição, estabelecer um ritmo acelerado através de marcações sonoras, ou até mesmo a relação com a intensidade do som podem vir a provocar as variações no nível estabelecido pelo ritmo da obra. Desta forma, tem-se que o som não é o único elemento de influência, mas é um fator importante para estabelecer esta relação.

### 3.5. O trabalho com o grupo

Ao reunir o grupo que comporia este experimento prático, deparou-se com um ponto chave para o ator: o ego. O ator, para realizar um trabalho como este, precisa estar ciente de que ele não será visto pelo público, mas servirá como um instrumento para a emissão e organização dos sons, ou seja, precisa estar despido de vaidades em certo sentido. Pensando nisso, percebeu-se que esta prática trabalharia com uma característica que geralmente vem arraigada no ator e que, muitas vezes, se excede e toma proporções exageradas, pois antes mesmo de iniciar o processo criativo, a autora deste trabalho e condutora do processo experimental que culminou no objeto de análise *Lado B* foi

---

<sup>47</sup> Professor da Escola de Belas-Artes da UFMG, cantor, ator, preparador musical de atores, diretor musical e cênico.



indagada a respeito da boa escolha com relação ao elenco e de como seria capaz de permitir que sua performance<sup>48</sup> não fosse *vista*<sup>49</sup>.

No trabalho com os atores Arthur MalasPina, Francesco D'Ávila, Johann Ossanes, Lucas Galho e o músico Eugenio Bassi, esta questão não foi efetivamente um ponto a ser enfatizado, visto que os atores foram muito propositivos e estavam cientes da concepção do projeto. Durante o processo a ideia foi estabelecer uma forma de trabalho colaborativa, visto que todos teriam o poder argumentativo a fim de acrescentar ao experimento ideias diversas. Porém, cada um teve sua função definida na obra. Deste modo, o trabalho contou com a presença de um músico e cinco atores, sendo que um dos atores ficou encarregado de manipular a reprodução dos sons artificiais. O papel que coube à autora do presente trabalho não foi o de dirigir o grupo fazendo valer suas ideias, mas sim elaborar o conteúdo desta dramaturgia no que se referia ao tema central e à consolidação do elemento cênico em destaque, além de trabalhar este conteúdo com o elenco deixando clara a maleabilidade da proposta inicial de acordo com os novos materiais apresentados pelo grupo.

Sendo assim, o trabalho caminhou de forma tranquila e, desde o primeiro encontro, o retorno do elenco foi positivo e contribuiu com inúmeras ideias, como por exemplo, a de trabalhar com sons que remetessem a uma outra dimensão, que seriam os habitantes desse líquido mundo moderno proposto por Bauman, fazendo assim, mudanças na voz, procurando colocá-la em outras áreas de ressonância e modificando-a de modo a parecer outro ser, bem como trabalhar com variações na sonoridade das palavras. A discussão sobre questões amorosas rendeu também bons questionamentos neste primeiro momento e os atores colocaram perguntas como: *o que você curte?* ou *o que você procura?* perguntas estas, que são muito pertinentes no momento evolutivo em que nos encontramos no mundo ocidental, pois tudo está cada vez mais veloz, os relacionamentos vêm adquirindo um novo formato e as pessoas, por vezes, parecem procurar em uma espécie de cardápio interativo<sup>50</sup> por algo que as sacie.

---

<sup>48</sup> “[...] em razão da insistência sobre presença física” (PAVIS, 2011, p. 284), uma vez que há esta presença.

<sup>49</sup> É importante salientar que permitir ao público *ver*, não seria a ideia da proposta, mas que a ele seria permitido *ouvir* o trabalho feito pelos atores e pela equipe.

<sup>50</sup> Referência aos inúmeros aplicativos para aparelhos eletrônicos que se ligam por uma rede.

No segundo encontro foram acrescentados alguns sons e descartados outros para que a cena ganhasse mais riqueza e, assim, buscasse transmitir uma possível clareza de significado para o espectador. O auxílio do músico e membro da equipe, Eugenio Bassi, foi imprescindível para auxiliar na organização dos sons na primeira cena, pois foram de grande valia suas dicas quanto às entradas de cada som na cena a fim de que não se tornassem um caos sonoro, visto que esta não era a intenção.

Ao recapitular a organização dos sons já definidos, no terceiro encontro, foram propostos novos sons e uma nova utilização para o cano, um dos materiais que iríamos trabalhar. O som de um sopro agudo, proposto pelo ator Arthur Malaspina, foi acrescentado na primeira cena e no momento de entrada do Eros para que se tornasse uma marca, o som que representa a presença do cupido, bem como nas novelas em que algumas músicas remetem a determinado personagem<sup>51</sup>.

O ator não se limitava a tocar uma melodia, mas teatralizava a ação de emitir som e o que resultava a partir daí. O instrumento musical se tornava um acessório, uma parte do corpo, da *persona*, uma prótese ou um novo membro, um elemento importante na composição da personagem e de seu comportamento (BARBA, 2014, p. 82).

Deste modo, tem-se que todos os instrumentos utilizados ganharam um significado inclusive para o ator que o manuseava, como o megafone que se tornou um prolongamento da voz do entrevistador, a máquina de escrever inquietante no momento das conversas sexuais, e todos os outros materiais/instrumentos que foram utilizados em cena, pois havia intimidade do ator com o mesmo. Tal prolongamento, entretanto, não era reproduzido/representado pela extensão visual do instrumento acoplado ao corpo, mas na própria construção de identidade das vozes e papéis distribuídos. Uma vez que a teatralidade estava instaurada através dos sons, os elementos protéticos, como propõe Barba, mesmo não visualizados compunham o universo ficcional e narrativo da construção do experimento e de cada atuante em particular.

---

<sup>51</sup> *Leitmotive* (vide referência de pé de página 8, p. 26).

No decorrer dos ensaios, que tiveram duração de três horas cada e ocorreram uma vez por semana ao longo de quatro meses<sup>52</sup>, o trabalho foi tomando consistência e foram surgindo ainda mais ideias. Uma questão que muito se indagou durante o processo foi a necessidade de se estabelecer um figurino, devido à possibilidade de interferência no significado da obra logo após os espectadores tirarem as vendas. Havia várias alternativas e cada uma traria um significado diferente quando vista pelos espectadores após tirarem as vendas. Entre elas estava a possibilidade de se usar um figurino com cores neutras, também a de se utilizar roupas íntimas, o que apelaria para a sexualização do sentimento. Porém, como forma de reforçar o significado e a importância do som para este experimento, decidiu-se fazer uso de pijama como figurino, pois quando estamos na iminência de dormir é quando melhor nos atentamos aos sons ao nosso redor.

Quanto à estrutura física do local da apresentação, ela também interferiu positiva e negativamente na concepção da prática, porém com os ensaios o que antes era um ponto negativo, acabou se tornando proveitoso e utilizado a favor do objeto. O piso do espaço é um desses exemplos, pois na cena 7 – *filho e só* (Apêndice A, p.98) a intenção primeira era correr pelas outras salas do local emitindo risadas infantis, porém a fragilidade do piso não sustentava o corpo dos atores enquanto corriam, o que ressoava no piso da sala onde estavam os espectadores, fazendo tremer o chão. E já que a intenção não era que eles sentissem vibrações no piso, experimentou-se a cena com os atores correndo com mais leveza, mas não se obteve sucesso, pois o piso continuava a ressoar, de modo que tivemos que optar por outra alternativa. O músico Eugenio Bassi sugeriu que ficássemos no local e todos fizessem as risadas infantis, exceto ele e outras duas pessoas, para dar continuidade às outras cenas. Assim, as cenas 7 e 8 do II Ato, juntamente com a cena 1 do III Ato (Apêndice A, p 98) acabaram se mesclando, o que tornou ainda mais interessante a textura da composição final.

---

<sup>52</sup> Devido ao tempo restrito para os ensaios, optou-se por trabalhar com um elenco que já vinha trabalhando e produzindo juntos desde seu ingresso na academia. Esta interação entre os atores e o músico contribuiu positivamente para o desenvolvimento do trabalho.

### 3.6. As apresentações

O local escolhido para as apresentações foi o Núcleo de Teatro da UFPel<sup>53</sup>, que tem sua sede em uma casa antiga, com três salas disponíveis para ensaios. A sala escolhida para o experimento foi a menor delas, pois nela se encontra uma escada que dá para um pequeno espaço no segundo andar e proporciona grandes possibilidades de exploração sonora. O que propiciou, por exemplo, a origem externa de alguns sons, ruídos e músicas criados para compor o experimento, em função de que esta sala superior pertencia ao espaço cênico, mas que não se tratava da sala principal onde a emissão dos sons foi considerada interna à obra.

Por se tratar de uma casa, a recepção do experimento se deu na porta, onde os espectadores receberam, cada um, uma venda e um programa do *Lado B* (Figuras 2 e 3). Alguns cuidados foram tomados para que o espectador se sentisse à vontade, como a iluminação esverdeada na entrada e a luz baixa na sala de espera. Também foi servido quentão ao som de jazz como música ambiente. Em conversa com algumas pessoas após o experimento, elas disseram que estes cuidados foram importantes para já irem entrando na atmosfera do experimento.



Figura 2 – Programas do *Lado B*  
Fonte: Arthur MalasPina, 2015.

<sup>53</sup> Localizado no Centro de Pelotas – RS.

<p>E-MAIL: LADOB@HOTMAIL.COM</p> <p>APOIO: </p>	<p>EXPERIMENTO DE DRAMATURGIA SONORA BASEADO NA OBRA DE ZYGMUNT BAUMAN</p>  <p>ELENCO: ARTHUR MALASPINA FRANCESCO D'ÁVILA JOHANN OSSANES LUCAS GALHO MONIQUE CARVALHO</p> <p>CANÇÕES: EUGENIO BASSI</p> <p>ORGANIZAÇÃO DRAMATÚRGICA: MONIQUE CARVALHO</p>
<p>"EM NOSSO MUNDO DE FURIOSA 'INDIVIDUALIZAÇÃO', OS RELACIONAMENTOS SÃO BÊNÇÃOS AMBÍGUAS. OSCILAM ENTRE O SONHO E O PESADELO, E NÃO HÁ COMO DETERMINAR QUANDO UM SE TRANSFORMA NO OUTRO. NA MAIOR PARTE DO TEMPO, ESSES DOIS AVATARES COABITAM EMBORA EM DIFERENTES NÍVEIS DE CONSCIÊNCIA" (BAUMAN).</p> <p>LADO B É UM EXPERIMENTO TEATRAL DE DRAMATURGIA SONORA BASEADO NO LIVRO AMOR LÍQUIDO DO SOCIOLOGO ZYGMUNT BAUMAN. SEGUNDO SUA TEORIA A RESPEITO DA LIQUIDEZ DE NOSSA SOCIEDADE, NADA É FEITO PARA PERMANECER, OU DURAR. TUDO ESTÁ CONSTANTEMENTE EM MOVIMENTO E OBJETIVANDO O NOVO. TUDO SE TRANSFORMA E SE CONECTA NA MESMA FACILIDADE COM QUE SE PODE APERTAR A TECLA DELETAR, O QUE TORNA INSTÁVEL DIVERSOS ASPECTOS DA VIDA, DENTRE ELES, O RELACIONAMENTO. ASSIM, LADO B PROCURA APRESENTAR O AMOR E OS RELACIONAMENTOS, TEMÁTICAS TÃO PERTINENTES E INCOMPREENDIDAS NA NOSSA SOCIEDADE, DE UMA MANEIRA MENOS FANTASIOSA E IDEALIZADA.</p> <p>A OBRA ESTÁ VINCULADA À PESQUISA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DA ACADÊMICA DE TEATRO-LICENCIATURA DA UFPEL, MONIQUE CARVALHO, SOB ORIENTAÇÃO DA PRª ME. LINDSAY GIONOUKAS; E TEM POR OBJETIVO EXPLORAR AS POSSIBILIDADES DE INSERÇÃO DO SOM NA CENA DANDO PRIORIDADE À AUDIÇÃO E À IMAGINAÇÃO, A FIM DE TORNAR O SOM O FIO CONDUTOR DESTA DRAMATURGIA.</p> <p>O LADO B DO ÁUDIO. O LADO B DO AMOR. O LADO DE BAUMAN.</p>	<p><b>LADO B</b> <b>ATO I – INTRODUÇÃO</b></p> <p>CENA 1 – GOTAS NO TEMPO CENA 2 – CONEXÃO</p> <p><b>ATO II – DESENVOLVIMENTO</b></p> <p>(A) CENA 1 - O PAPEL DO DESTINO (REFRÃO) CENA 2 – EU TE AMO, MEU AMOR (B) CENA 3 – DECLARAÇÃO (C) CENA 4 – COTIDIANO (REFRÃO) CENA 5 – EU TE AMO, MEU AMOR (D) CENA 6 – DESENTENDIMENTO (PONTE) CENA 7 – FILHO E SÓ (REFRÃO) CENA 8 – EU TE AMO, MEU AMOR</p> <p><b>ATO III – CODA</b></p> <p>CENA 1 – LEMBRANÇA</p>

Figura 3 – Modelo de programa do *Lado B*.

Arte do programa do experimento elaborada por Gengiscan Pereira, 2015.

Um passeio auditivo e um passeio sonoro não são exatamente a mesma coisa [...]. Um passeio auditivo é simplesmente um passeio concentrado na audição. Deveria ser feito num ritmo de lazer [...]. O passeio sonoro é uma exploração da paisagem sonora de uma determinada área usando-se uma partitura como guia. Essa partitura é constituída por um mapa que chama a atenção do ouvinte para os sons do ambiente que serão ouvidos no decorrer do passeio (SCHAFFER, 2011, p. 297).

O conceito de passeio sonoro pode ser utilizado para se relacionar com o experimento, visto que há um planejamento dos sons utilizados nas cenas e antes delas. Antes de dar início ao experimento foi colocado um áudio gravado que conduzia os espectadores para colocarem as vendas e formarem as filas. Com naturalidade os espectadores atendiam ao áudio, inclusive alguns pensaram que realmente havia alguém falando ao microfone e intentaram responder.

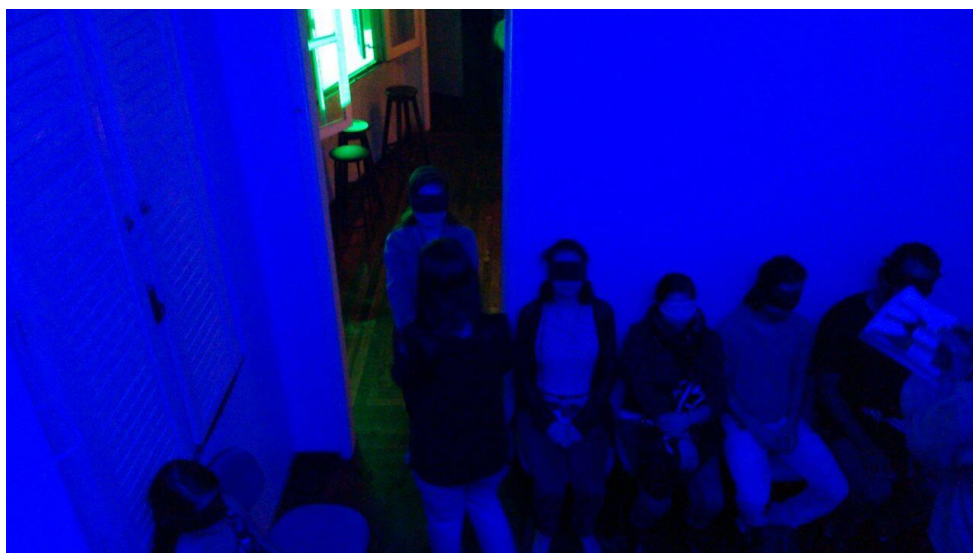


Figura 4 – Espectadores vendados

Na foto, uma espectadora é conduzida para adentrar o espaço cênico por um dos monitores convidados a colaborar com a organização do experimento.

Foto tirada por Eugenio Bassi, 2015.

Após este momento, foram guiados por monitores<sup>54</sup> até a sala onde seria dado início ao experimento (Figura 4). Também nesta sala se teve o cuidado de deixar uma luz diferenciada, pois os atores precisavam transitar pelo espaço e ao mesmo tempo não poderia ser claro demais, visto que incomodaria o espectador que conseguisse ver alguma brecha da luz. Então,

<sup>54</sup> Os também discentes de Teatro-Licenciatura da UFPel, Amanda Cordeiro e Anderson Moraes, foram convidados para receber e auxiliar os espectadores durante o experimento.

escolheu-se uma luz azul que deu ao espaço uma ambientação de aquário, o que também foi interessante, pois já que o experimento retratava um mundo líquido, um aquário seria uma boa opção.

## **IMPROVISO**

Este capítulo aborda relatos pessoais da autora com relação à obra, no que diz respeito à prática realizada e ao retorno dos espectadores por ela recebido.

### **4. Relatos da autora**

Tendo em conta que este capítulo não estava previsto para constar no corpo deste trabalho, mas se fez imprescindível devido às observações inesperadas levantadas a partir da prática, ele se configura de forma semelhante a um adendo e será retratado em primeira pessoa, visto que são diálogos e argumentos pessoais da autora.

#### **4.1. A maior dificuldade**

Durante as apresentações surgiu um grande impasse que foi motivo de muita discussão entre o grupo: o final. O experimento, no todo, em sua concepção dramaturgica, estava bem estruturado e com as cenas delimitadas, porém, o terceiro ato estava programado para terminar assim que o despertador tocasse e, a partir daquele momento, o espectador poderia tirar a venda assim que desejasse, mas nenhum deles reagiu conforme o previsto. Alguns disseram ter se adaptado ao silêncio e que ficariam ainda mais tempo, outros disseram não saber se podiam tirar as vendas e, ainda outros foram mais enfáticos ao dizer que estavam passivos e esperavam por um sinal que os informasse que poderiam tirá-las, ou mesmo que o experimento havia acabado.

Quando na primeira apresentação tocou o despertador e ninguém tirou a venda, para mim havia ficado claro que deveríamos esperar pelo momento que os espectadores resolvessem se desvendar, porém por algum motivo, ou provável falta de comunicação com o grupo a respeito das possibilidades para informar o final ao espectador, todos os membros do grupo se olharam confusos e saíram da sala. A intenção inicial era a de que os espectadores



sentissem o incômodo do silêncio e se dessem conta que já havia chegado ao fim. Isto não aconteceu. Depois que o elenco saiu da sala onde havia sido apresentado o experimento, os espectadores foram informados de que podiam tirar as vendas.

A partir desse momento comecei a me questionar a respeito da necessidade de um sinal sonoro que informasse o término da obra teatral. No início das apresentações em sala de espetáculos é culturalmente comum a utilização de um sinal sonoro: as três campainhas. Elas avisam que irá começar a obra. Porém, como o espectador sabe que a peça terminou?

Desse questionamento percebe-se a necessidade que se tem de elementos visuais: uma luz que diminui aos poucos, um blackout, atores que saem de cena e deixam o palco vazio, entre tantas outras possibilidades, podendo até mesmo haver uma música final ou um som, mas é graças à união com o visual que a informação de que chegou ao fim é captada.

Por esse motivo começamos a experimentar diversos finais e não conseguíamos atingir o objetivo de deixar o espectador no seu tempo para tirar as vendas. Na segunda apresentação, pouco antes de o despertador tocar os espectadores foram avisados que poderiam tirar as vendas. Mas então outra questão veio à tona: isso não seria induzir o espectador a estímulos visuais, já que nesse momento nos veriam a dormir? Não foi uma boa escolha.

Terceira apresentação e terceira tentativa: duas pessoas tiraram as vendas voluntariamente antes de tocar o despertador. Quando ele tocou as convidamos para sair em silêncio e irem para a outra sala junto conosco, até que os outros espectadores percebessem que havia acabado. Ligamos o som ambiente e ficamos conversando na sala que os recepcionava. Nada. Nenhum deles tirou a venda e ainda nos disseram que achavam que era uma cena de festa que estava acontecendo.

As apresentações do primeiro dia foram um fracasso no que diz respeito à expectativa de identificação do final por parte do espectador. Estávamos num grande impasse: como terminar se já havia acabado? Tem realmente um fim, ou pode-se acostumar com o silêncio a tal ponto de se querer permanecer nele? O final, a princípio, era claro: o despertador tocaria e assim terminaria o experimento.

Um espectador e discente de música relacionou essa passividade do espectador ao mito da caverna de Platão<sup>55</sup>, no qual as pessoas se acostumam com algo e têm medo do novo e, assim como no mito, elas se acostumaram com a escuridão e dela não sentiram a necessidade de sair, ou não quiseram sair. Algumas se disseram confortáveis com a situação, outras desconfortáveis por não saber se era a hora de tirarem as vendas, e por este motivo não as tiravam.

Um dos espectadores disse que não queria ter visto o local da apresentação, pois gostaria de continuar podendo imaginar como ele era e como tinham acontecido as cenas. A princípio não cogitei esta hipótese, visto que não havia necessidade de mistificar o espaço. Acabada uma obra teatral, acendem-se as luzes e tudo fica à mostra. Mas em conversa com o elenco, eles concordavam que, assim como não havia um motivo para não mostrar o local, também não havia um motivo para mostrar. Ambas as argumentações tinham fundamento. Era indiferente. Mas, visto que os espectadores diziam preferir não ver, a fim de poder deixar no imaginário, optei por testar essa possibilidade no segundo dia.

Porém, antes de experimentar esta alternativa, na nossa quarta apresentação, resolvi fazer o que havia me proposto desde o início do projeto: deixar o espectador em meio ao silêncio e ver como reagiria. O despertador tocou e todos permanecemos no local em silêncio. Durante os primeiros 5 minutos os espectadores ficaram em silêncio e cuidando para não quebrá-lo, mas passado um tempo começaram a reagir a ele, como extraíndo som de um copo, ou se coçando. Cerca de sete minutos de silêncio se passaram depois dos cinco minutos de silêncio até o despertador e ninguém havia tirado as vendas. Nós precisávamos começar a ajeitar as coisas para a próxima apresentação, então tivemos que informá-los que já podiam tirar as vendas. Mais uma tentativa frustrada.

Na quinta apresentação decidimos testar a ação de guiar o espectador novamente para o lugar onde havia colocado as vendas, sem os permitir ver o local onde acontecera o experimento. A condução dos espectadores foi feita pelos monitores e pelos atores a fim de agilizar o processo. Finalmente havia

---

<sup>55</sup> Comentário na íntegra no tópico 3.6.2. *Percepções*.

dato certo! As respostas dos espectadores foram positivas e quando comentamos sobre nosso impasse com relação ao término, disseram que desse modo fazia sentido, pois da mesma forma que foram guiados para entrar esperavam serem guiados para sair, e era realmente muito interessante não ter nenhum acesso visual à sala do experimento. Até a chuva que começou a cair durante esta apresentação, fez sentido ao espectador, pois muitos fizeram a ligação da liquidez dos relacionamentos com a liquidez da chuva.

Na sexta e última apresentação guiamos o espectador da mesma forma. Finalmente havíamos encontrado um jeito de dizer ao espectador que havia acabado o experimento.

## 4.2. Percepções

O objetivo primeiro desta pesquisa não foi analisar a recepção, visto que não haveria tempo e que não foram eleitos mecanismos para tal. Porém, após explorar cinco diferentes possibilidades de final para o experimento, a fim de que se tornasse algo agradável ao espectador, sabe-se que o público foi levado a extremos de silêncio e desconforto, a princípio propositais. Por esse motivo tornou-se interessante registrar suas percepções.

Após as apresentações algumas mensagens me foram enviadas por vias de comunicação informais, mas não menos creditadas, de modo a esclarecer algumas percepções do público sobre o experimento. As declarações a seguir não foram escolhidas para compor este trabalho devido ao seu caráter elogioso para com a obra, mas pelo fato de o retorno do público exceder as expectativas esperadas e conferir apontamentos que considere enriquecedores para a reflexão aqui exposta.

As respostas por parte do público serão, neste tópico do trabalho, organizadas de maneira a ressaltar algumas passagens que julgo relevantes para constar como resultado dessa proposta, porém, todas as mensagens recebidas podem ser visualizadas na íntegra no *Anexo C – Percepções do público sobre o experimento*.

A primeira resposta (Anexo C.1, p. 107) que obtive do público veio por parte de um amigo próximo e que esteve presente na estreia, por este motivo,

me foi tão valiosa. Ele me expôs com sinceridade o que havia sentido e pensado a respeito da sua experiência com o *Lado B*.

Achei bem imersiva. Desde o início, quando ficamos em um espaço de preparação para entrar no lugar da ação propriamente dita, é muito interessante. Lá dentro foi muito bom também, apesar de ser possível ver através do tecido. [...] Acho que seria mais proveitoso e coerente se, do mesmo modo que todos entraram, sem saber onde iam entrar e quem estaria lá, todos saíssem assim. Ou seja, a música acaba, toca um despertador logo em seguida, e os dois que nos ajudaram a entrar, ajudam a sair, ainda vendados. Vocês continuam lá dentro e, só depois que eles estiverem sem as vendas, vocês aparecem. Mas seria ainda muito mais inovador se nem isso vocês fizessem. Não aparecessem. [...] As vozes de criança me pareceram exageradas, mas [...] isso também se corrige.

Por Diego Broniszak<sup>56</sup> (Anexo C.1, p. 107)

Após essa mensagem as vendas prontamente foram trocadas e agradei imensamente as observações, argumentando também que o objetivo é estimular a audição, não negar completamente a visão e nem dar uma supervalorização ao espaço. Mas prometi pensar sobre o assunto, mesmo me satisfazendo com a ideia de deixar tudo às claras e dar tudo a ver depois de acabado o experimento. Mas realmente tínhamos um problema<sup>57</sup> que deveria ser solucionado.

Em seguida, recebi a seguinte mensagem:

O que o trabalho da autora nos proporciona, oferece e indaga, é justamente uma provocação ao nosso “sentimento de mundo”. Para mim, aprendiz de músico, feito da maneira mais excepcional possível:

<sup>56</sup> BRONISZAK, Diego. Mensagem enviada à Monique Carvalho via *facebook*. 23 mai. 2015.

<sup>57</sup> Problema apresentado no tópico 3.6.1. *A maior dificuldade*.

através da apreciação do ruído mundano. Vulgar. Irracional. Coloquial. Façam-se as analogias com Cage, Varèse, Russolo, Ligeti que quiserem. Nada nem teoria nenhuma supera ou substitui o simples – mas não fácil – ato de limpar ou abrir os ouvidos ao mundo. E, é claro, nosso eterno adaptar-se, acostumar-se, etc. Essa característica tão e unicamente humana da adaptação.

Por Patrick Menuzzi<sup>58</sup> (Anexo C.2, p. 108)

Os questionamentos sobre a capacidade de adaptação do ser humano tornaram ainda mais inquietante o fato de os espectadores não se prontificarem a tirar as vendas. Por quanto tempo será que permaneceriam vendados se adequando à ausência de luz e estimulando a escuta? O que Menuzzi coloca em seu comentário se tornou pertinente a partir do momento em que não consegui descrever se esta adaptação pode ser analisada de modo negativo ou positivo. Porém, suas palavras foram muito gratificantes, pois ao final do primeiro dia de apresentações me encontrava em completo desespero por não conseguir encontrar uma solução para o final do experimento. Já no segundo dia, quando foi suprimida esta dificuldade, recebi o seguinte retorno:

Tirando o interesse que me gerou de ler Bauman [...], achei a experiência sensorial muito interessante. A privação da visão multiplicou exponencialmente o meu potencial imaginativo baseado na audição. Algumas coisas eu conseguia perceber só pelos sons (por exemplo, o fato de haver uma escada na sala. Eu sentia quando os passos vinham de cima e quando subiam, sentia quando o barulho da porta vinha de cima ou do meu lado), mas eu não tinha nenhuma noção do tamanho da sala. O ambiente parecia muito maior. Eu não conseguia saber a que distância estavam as pessoas que falavam, os sons vinham de muitos lados, e quando tirei a venda foi uma surpresa ver o espaço

<sup>58</sup> MENUZZI, Patrick. Mensagem enviada à Monique Carvalho via *facebook*. 23 mai. 2015.

pequeno em que todos estavam. [...]

Sobre o tema, adorei a forma como ele foi trabalhado e abordou bem as mazelas do amor à que todos estamos sujeitos. O barulho da internet conectando, a voz do interrogador que saía de um auto-falante, mostrando o distanciamento e a volubilidade sob os quais muitas relações se formam, só para depois revelarem que não são feitas para durar. Adorei quando o "eres mio amor" virou "eres mio", cada vez mais impositor, interrompido pela voz do Avast "uma ameaça foi detectada." TIVE VONTADE DE BATER PALMAS NESSA HORA.

Foi uma experiência mista entre a exploração dos sentidos e da imaginação (a paisagem mental-visual que criamos na mente sem saber como é de verdade o ambiente ao nosso redor) e a reflexão da natureza das nossas relações.

Por Daniel Blotta<sup>59</sup> (Anexo C.3, p. 110)

Instigar alguém a ler a obra de Bauman foi um retorno muito além do esperado, mas que me trouxe uma grande satisfação, visto que não tenho ligação pessoal com o remetente deste e-mail. Mas também pessoas conhecidas escreveram sobre o experimento e reconheço ter sido um retorno bastante positivo.

A imaginação pareceu despertar-se automaticamente ao colocarmos as vendas nos olhos, cobrindo por inteiro nossa visão. Cada palavra e cada som executados faziam a mente acessar memórias e recordações, na tentativa de adequá-los, ou não, ao som escutado. Essa experiência me proporcionou uma reflexão sobre o quanto sou apegado ao estímulo visual, à imagem [...].

As sequências de vozes, sussurros, o som da madeira sendo pressionada

<sup>59</sup> BLOTTA, Daniel. **Reserva de lugar**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <ladob@hotmail.com> em 24 mai. 2015.

pelo peso do corpo, os passos leves ou pesados, a linha telefônica, o barulho da maçaneta da porta, cada personagem, cada fala, cada fagulha de som despertava a imaginação. Percebi uma linha dramatúrgica sonora, que fazia um filme passar pela mente, ligando cada estímulo à uma lembrança. A proposta do experimento era sonora, porém, a meu entender, os estímulos visuais também foram instigados, mas por outros caminhos. Era quase impossível não unir um som a alguma memória visual. Isso mostra o quanto nossos sentidos estão intimamente conectados e o quanto se esforçam, sem que percebamos, para compreender e adaptar-se ao meio onde nos encontramos. [...]

Um momento que me causou certa aflição ou agonia, não sei ao certo, mas foi muito bom, foi quando, já no final do experimento, a sala permaneceu em silêncio por um longo tempo, ou melhor, a sensação era de que aquele instante durou um longo período. Permanecemos o tempo todo sentados tendo nossa audição estimulada pelos sons que na sala aconteciam e, quando chegou o momento do silêncio, mais uma vez minha mente, agora freneticamente, buscava entender o que estava acontecendo do outro lado das vendas dos olhos. Parecia uma sensação de perda de controle, insegurança ou algo do tipo por não saber o que se passava na cena, ou se essa já havia terminado.

Por Juliano Bgass<sup>60</sup> (Anexo C.4, p. 111)

Este relato sobre o silêncio deixou-me particularmente satisfeita, pois retratou os pensamentos de quem assistiu uma das primeiras apresentações e passou pelo período de silêncio, cujo tempo, nós que estávamos em cena, não soubemos precisar. Bgass também expõe a forte ligação dos sons com a memória, a imaginação e as informações visuais, o que também pode ser observado no seguinte relato:

---

<sup>60</sup> BGASS, Juliano. Arquivo em anexo enviado em Mensagem à Monique Carvalho via *facebook*. 26 mai. 2015.

O fato de estar vendado te trazia mais ainda para dentro do espetáculo, prendia a atenção e aguçava a curiosidade a cada som emitido. [...] Ficamos com a sensação aguçadíssima de querer ver o cenário, de conhecer os personagens, seus figurinos, adereços, tudo isso fica a cargo do espectador imaginar e compor visualmente [...]. O espetáculo te faz devanear nas abstrações [...] *Lado B* foi instigante, provocativo, aguçador de sentidos, além disso, deixou no espectador a semente para a construção estética de todo o espetáculo, uma lacuna de curiosidade que jamais poderá ser preenchida se não pela imaginação.

Por Carlos Escolto<sup>61</sup> (Anexo C.5, p. 112)

Assim, o argumento de Lehmann ao explicar que “quando se ouve [...], o espaço visual não tem limites” (LEHMANN, 2007, p. 255), como foi mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, fica evidenciado, visto que alguns dos espectadores identificaram objetos, personagens, espaços, e ações, e tentaram dar corpo a estes elementos através da imaginação.

"Forçou-me" a usar a percepção auditiva de uma forma dinâmica e instigante. O uso de sons em cena se fez de uma nova forma, que me fez arrepiar, emocionar, perceber e sentir.

Por Melissa Vieira<sup>62</sup> (Anexo C.6, p. 113)

Não sei como nem porquê, mas me tocou demais. A escolha de todos os recursos sonoros foi impressionante, porque ficou tudo muito claro pra mim.

Por Samuel Pretto<sup>63</sup> (Anexo C.7, p. 114)

<sup>61</sup> ESCOLTO, Carlos. Arquivo em anexo enviado em Mensagem à Monique Carvalho via *facebook*. 01 jun. 2015.

<sup>62</sup> VIEIRA, Melissa. Mensagem enviada à Monique Carvalho via *facebook*. 24 mai. 2015.

<sup>63</sup> PRETTO, Samuel. Mensagem enviada à Monique Carvalho via *facebook*. 25 mai. 2015.



Contudo, sabe-se que este elo entre a visão e audição depende da relação que cada espectador veio a estabelecer e que pode tê-lo encaminhado à memórias, sentimentos e sensações diversas e pessoais, ligadas aos sentidos.

Certamente as fontes que relato neste tópico do trabalho podem ser discutíveis, visto que são próximas do grupo de trabalho. Porém, apesar de a recepção da obra não ser o foco principal deste trabalho, penso ser importante registrar estes relatos a fim de complementar e enriquecer esta pesquisa. O curto diálogo com o público após o experimento e as mensagens a mim enviadas foram essenciais para a composição do final do experimento nas apresentações posteriores. Pois, pensando nas expectativas e interesses dos espectadores, me abstive da ideia de deixá-los permanecer vendados apreciando o silêncio até que sentissem a necessidade de retirar as vendas. E também devido ao fato de que, considerando o retorno obtido, fica claro o envolvimento dos sons escolhidos para a obra com o estímulo ao sensível dos espectadores. Encerro este capítulo de forma precoce acreditando que o que consta aqui dá margem à possíveis relações não descritas entre obra e público.

## **CODA**

*“A habilidade inata dos seres humanos para sentir o espaço através da escuta é raramente reconhecida; na verdade, algumas pessoas pensam que tal habilidade é exclusiva de morcegos e golfinhos”<sup>64</sup>*  
(In: SCHAFFER, 2009, p. 7).

Ouvir e escutar. Eis duas palavras que diferem em seu significado, mesmo que algumas vezes sejam interpretadas da mesma forma. A diferença entre as duas está na atenção que requer a ação. Ouvir é uma ação passiva, como descreve o neurologista auditivo, Seth S. Horowitz, em um artigo *The New York Times*, e escutar requer atenção aos sons, ou seja, é uma ação ativa (LOPES, 2012). Nestas definições o experimento *Lado B* se enquadra como um estímulo à escuta, sendo um momento em que os sons ativam a percepção e, inclusive, o trabalho cerebral, fazendo relações visuais, sensoriais e emotivas com o som.

Justamente porque o teatro amplia cada vez mais seus limites com o recurso a truques ópticos e à combinação de vídeo, projeções e presença ao vivo, não pode se perder na contínua autotematização da ópsis [visão], de forma que precisa se referir ao texto como qualidade de resistência (LEHMANN, 2007, p. 248).

Quando Lehmann afirma que o teatro está se enriquecendo de propostas visuais, pode-se notar que, com isso, o texto falado e o som vão sendo trabalhados de outras formas que não necessariamente precisam estabelecer uma relação linear com a proposta, mas podem surpreender como materiais aptos a serem explorados de *n* maneiras juntamente com a obra, a fim de explorar suas diversas possibilidades de significado.

A ideia de formular e estruturar esta dramaturgia não se deu com o intuito de negar os elementos visuais, ou engrandecer as possibilidades

---

<sup>64</sup> BLESSER, Barry; SALTER, Linda-Ruth. *The spaces speaks: are you listening it?* MIT, 2007. In: SCHAFFER, R. Murray. 2009.

sonoras, mas sim de clarificar as várias maneiras como se pode utilizar o som na cena e demonstrar que o mesmo pode ser uma rica fonte de significados. Ao tomar como base a definição de música estabelecida por Schafer (1991), ou seja, um conjunto organizado de sons com o intuito de serem ouvidos, mas sem a necessidade de implementação de ritmo e melodia, como citado no primeiro capítulo deste trabalho, pode-se instigar o seguinte questionamento enviado por um espectador:

Às vezes eu ficava pensando se isso que estavam fazendo é de fato teatro; se só por ouvir teatro é ainda teatro, ou seria somente um experimento de som que qualquer músico mais ousado poderia fazer, ou se realmente precisava ser ator e ter um bom trabalho vocal. Mas pensando ainda mais, eu cheguei a pensar que poderia sim ser teatro, porque eu "vi" muita coisa, mesmo que não os atores em si, mas personagens que foram evocados pelos sons e tudo isso estava sendo feito e vivenciado ao vivo, então tem pessoas fazendo essas "cenas sonoras", logo é efêmero também.

Por Mario Celso Pereira Junior<sup>65</sup> (Anexo C.8, p. 114)

Partindo dos princípios ditos, pode-se compreender a obra prática de acordo com as duas vertentes artísticas, pois ela permeia tanto o teatro quanto a música. Porém, este trabalho foi elaborado a partir dos conhecimentos e indagações de uma discente e artista de teatro, portanto foi considerado desde o princípio como uma obra teatral. Mesmo dialogando com o cenário, o figurino e a iluminação e sendo o espectador privado de ver esses detalhes, também uma obra musical poderia vir a ser elaborada de semelhante maneira. Portanto, apesar de ser concebida e ter as características que denota o fenômeno teatral, há quem possa contestar e dizer ser o *Lado B* uma obra musical. Contudo, por ser uma obra híbrida, acaba por seguir o mesmo destino das obras que permeiam a dança e o teatro, ou seja, não se sabe onde começa um

---

<sup>65</sup> PEREIRA, Mario Celso Jr. Mensagem enviada à Monique Carvalho via *facebook*. 04 jun. 2015.

ou termina o outro, mas sabe-se que ambos estão presentes e convivem harmonicamente, ou melhor, diluem-se as fronteiras entre as linguagens artísticas. *Lado B* poderia ser pensado como teatro, música, instalação, não é o objetivo aqui definir o campo a que se destinou, ou dos quais se aproxima o experimento, mas o terreno originário permanece sendo efetivamente o teatro, acreditamos tê-lo realizado plenamente, apesar de inquietações oportunas, porém não decisivas.

Este trabalho, por sua vez, se viu desdobrando-se em diversas finalidades, indo desde uma orientação de processo na criação em dramaturgia sonora, podendo vir a se tornar uma metodologia de pesquisa, além de possibilitar a análise de significado sonoro na obra teatral, podendo ser expandida até um estudo da recepção por parte do espectador.

Compreender que os espectadores receberão a obra de formas distintas possibilita diferentes maneiras de se propor um significado a partir de uma base para esta exploração, base esta, estruturada no segundo capítulo deste trabalho. No caso do *Lado B* o retorno por parte do público foi positivo, porém sabe-se que o tema escolhido é de fácil reconhecimento, mas esta exploração se tornou mais abrangente, no que diz respeito às possibilidades, a partir do momento em que se tinha uma base conceitual para tal. Pois em vários momentos pensou-se da seguinte maneira: ainda é necessário verificar a possibilidade de um som originado em determinado espaço, ou extraído de determinada fonte sonora. Portanto as informações explicitadas no capítulo 2 deste trabalho foram uma ferramenta essencial para enriquecer a prática.

Muitas vezes, principalmente nos primeiros espetáculos, trabalhei no final dos ensaios com os olhos fechados ou sentado fora da sala, reagindo como se estivesse num concerto ou ouvindo uma fábula contada a uma criança unicamente através de peripécias acústicas (BARBA, 2014, p. 81).

Uma dificuldade da autora do trabalho foi estar no processo também na função de atriz, pois isso não lhe permitiu ter uma apreciação da obra como um todo no papel de ouvinte, apenas através de gravações feitas esporadicamente nos ensaios. Porém, devido a esta impossibilidade percebeu-se um maior diálogo e propositividade do grupo, observando e auxiliando uns aos outros a fim de aprimorar o objeto e suas qualidades sonoras.

Cada som, dependendo da maneira como é manipulado, adentra a recepção da obra e passa a ter significados por parte do espectador, como exemplo desta afirmação pode-se citar o som dos passos na cena *O papel do destino*, pois no momento da entrevista os atores se dispuseram na cena de forma a facilitar a locomoção de cada um pelo espaço, visto que a área de atuação era pequena. Durante a primeira entrevista o ator Arthur MalasPina desce a escada, porém, no último degrau quem assume o protagonismo dos passos e continua a cena é o ator Francesco D'Ávila, deixando para o espectador a ideia de que toda a ação foi realizada por somente uma pessoa. Enquanto ocorre a primeira entrevista, duas pessoas estão subindo a escada silenciosamente, impedindo o espectador de receber esta informação. Na segunda entrevista, o peso da personagem obesa interpretada por Arthur MalasPina consegue ser reconhecida pelo som dos seus passos pesados ao descer a escada e a respiração ofegante devido às condições físicas. Todas essas informações foram transmitidas apenas pelos elementos sonoros, pois, se o espectador tivesse acesso ao visual, a recepção da obra se daria de outra forma e seria dotada de outros significados.

Esta ampliação das possibilidades de trabalhar com a inserção do som na cena, tornou-o não mais um adereço utilizado para enfeitar ou realçar a cena no seu caráter visual, mas deu ao som o protagonismo dentre as demais possibilidades dramáticas, tornando-o a principal fonte de transmissão de uma ideia. A criação da dramaturgia facilitou o aflorar de possibilidades na tentativa de conseguir envolver o espectador em significados e despertar nele a “necessidade” de imaginar. Este exercício imaginativo obteve resultados satisfatórios seja no entendimento dos envolvidos na criação do experimento como também de acordo com o retorno obtido.

Espera-se que este trabalho, portanto, possa contribuir às pesquisas futuras nas áreas de teatro, música, dramaturgia e demais campos aos quais se aproxima. O diálogo entre a teoria e a prática aqui apresentado certamente poderia expandir-se por muitas páginas ainda, multiplicando as vozes, proliferando objetivos, etc. Mas crê-se que o que se arremata nestas páginas dá conta de cumprir os objetivos principais que motivaram a pesquisa.

## Referências

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa:** origens de um diretor. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_; SAVARESSE, Nicola. **A arte secreta do ator:** Dicionário de antropologia teatral (1983). Tradução de Luís Otávio Burnier, Carlos Alberto Simioni, Ricardo Puccetti, Hitoshi Nomura, Márcia Strazzacappa, Waleska Silverberg e André Telles. São Paulo – Campinas: Editora Hucitec – Editora da Unicamp, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido:** sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. Disponível em: <<http://lelivros.ninja/book/download-amor-liquido-zygmunt-bauman-em-epub-mobi-e-pdf/>> Acesso em: 16 abr. 2015.

CAMPOLINA, Cintia. **O fazer sonoro como prioridade no processo de criação:** Relatos de procedimentos pedagógicos para concepção da trilha sonora teatral. A[L]BERTO: Revista da SP Escola de Teatro. São Paulo, ISSN 2237-2938, v. 4, p. 18-34, 2013.

CINTRA, Fábio Cardozo de Mello. Dramaturgia sonora contemporânea. A[L]BERTO: Revista da SP Escola de Teatro. São Paulo, ISSN 2237-2938, v. 4, p. 11-17, 2013.

DANAN, Joseph. **O que é dramaturgia?** Tradução de Luís Varela. Évora, PT: Licorne, 2010.

DICIONÁRIO Grove de música: edição concisa. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Latham; tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música.** São Paulo: Ed. 34, 2004. 384 p.

EIKMEIER, Martin. Dramaturgia sonora: som e música como elementos de sintaxe na encenação no teatro. A[L]BERTO: Revista da SP Escola de Teatro. São Paulo, ISSN 2237-2938, v. 1, p. 101-109, 2011.

HONZL, Jindrich. **A mobilidade do signo teatral.** In: INGARDEN, Roman. et al. O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática. Org. e trad. de Luiz Arthur Nunes (e outros). Porto Alegre: Globo, p. 35 – 53, 1977.

INGARDEN, Roman. et al.. **O signo teatral:** a semiologia aplicada à arte dramática. Org. e trad. de Luiz Arthur Nunes (e outros). Porto Alegre: Globo, 1977.

JAFFE-BERG, Erith. **Forays into Grammelot: The Language of Nonsense**. 2001. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/viewFile/3364/3293>> Acesso em: 08 mai. 2015.

KOWZAN, Tadeusz. **O signo no teatro**. In: INGARDEN, Roman. et al. O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática. Org. e trad. de Luiz Arthur Nunes (e outros). Porto Alegre: Globo, p. 57 – 83, 1977.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 440 p.

\_\_\_\_\_. **Teatro Pós-dramático, doze anos depois**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v.3, n.3, p. 859-878, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>> Acesso em: 16 abr. 2015.

MONTENEGRO, Mônica. O corpo oral. **A[L]BERTO**: Revista da SP Escola de Teatro. São Paulo, ISSN 2237-2938, v. 2, p. 75-79, 2012.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro** (1947). Tradução de: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia. 3ª ed., 4ª reimp., 2013. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2005.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 382 p.

\_\_\_\_\_. **Educação sonora**: 100 exercícios de escuta e criação de sons. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

\_\_\_\_\_. **O ouvido pensante**. (1986) Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena**: dramaturgia sonora. (Signos da música; 6) São Paulo: Perspectiva, 2008.

## Meios digitais

BAUMAN, Zygmunt. Entrevista para Adriana Prado. **Isto é Entrevista**: Zygmunt Bauman. Isto É Online, 2010. Disponível em: <

[http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/102755\\_VIVEMOS+TEMP OS+LIQUIDOS+NADA+E+PARA+DURAR](http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/102755_VIVEMOS+TEMP OS+LIQUIDOS+NADA+E+PARA+DURAR)>. Acesso em: 04 mai. 2015.

LOPES, Vitor de Andrade. Existe uma grande diferença entre ouvir e escutar. **Jornal Ciência:** conhecimento é tudo. 2012. Disponível em: <<http://www.jornalciencia.com/sociedade/bem-estar/2194-existe-uma-grande-diferenca-entre-ouvir-e-escutar>> Acesso em: 01 junho. 2015.

MÄRTZ, Maria Laura Wey. **O grito mudo:** as várias facetas da voz no teatro. IFONO: Fonoaudiologia em ação, 2010. Disponível em: <<http://www.ifono.com.br/ifono.php/o-grito-mudo-as-varias-facetras-da-voz-no-teatro>> Acesso em: 09 mai. 2015.

ODIN Teatret: Nordisk Teaterlaboratorium. **Eugenio Barba.** Disponível em: <<http://www.odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba.aspx>> Acesso em: 08 mai. 2015.

RIGUEIRA, Itamar Jr. **Ritmo da cena:** Pesquisador da Belas-Artes trata ações de atores no palco como linhas melódicas de uma polifonia cênica. Boletim UFMG. Nº 1787 - Ano 38. 27.8.2012. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/boletim/bol1787/6.shtml>> Acesso em: 15 mai. 2015.

TAGV: Teatro Académico de Gil Vicente. **XXIII École des Maîtres:** candidaturas abertas. Disponível: <<http://www.tagv.pt/teatro/ecole-de-maitres-candidaturas-abertas/>> Acesso em: 08 mai. 2015.

## Videografia

**Madalena Bernardes - Território Cultural 25/06/2011 - Oficina vocal.** SP Escola de Teatro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tKMOVA6Zpr8>> Acesso em: 09 mai. 2015.

**Teatro Cego – Viva essa experiência agora!** Cristie Joplin. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_Gw7J5Gw2b8](https://www.youtube.com/watch?v=_Gw7J5Gw2b8)> Acesso em: 03 mai. 2015.



## **Apêndices**

**Apêndice A - LADO B - Organização dramática / Roteiro****LADO B****ATO I - Introdução****Cena 1 - Gotas no tempo**

Revista sendo folheada
Água sendo manipulada
Sopro no cano
Telefone antigo sendo discado

**Cena 2 - Conexão**

Internet discada
Máquina de escrever
Conversas de cunho sexual
Orgasmo

**ATO II - Desenvolvimento****(A) Cena 1 - O papel do destino**

Senha
Batida na porta
Porta se abrindo
Passos entrando
Puxar a cadeira
Entrevista
Passos saindo
Porta batendo
Papel rasgando

Papel sendo amassado (x2)

Senha

Batida na porta

Porta se abrindo

Passos entrando

Tropeço

Puxar a cadeira

Entrevista

Asas

Sopro no cano

### (Refrão) Cena 2 – Eu te amo, meu amor

Voz: *Eu te amo*

Corrente arrastando

Pessoa caindo

Borbulhas

Voz sufocada: *Amor, meu amor, meu*

### (B) Cena 3 – Declaração

Voz no microfone: “*eu amo você, e assim permito que você seja como é e insiste em ser, apesar das dúvidas que eu possa ter quanto à sensatez de sua escolha. Não importa o mal que sua obstinação possa me causar: não ousarei contradizer você, muito menos pressionar para que você escolha entre a sua liberdade e o meu amor. Você pode contar com a minha aprovação, aconteça o que acontecer... E já que o amor não pode deixar de ser possessivo, minha generosidade amorosa é baseada na esperança: aquele cheque em branco é um presente do meu amor, um presente precioso que não se encontra em outros lugares. Meu amor é o refúgio tranquilo que você procurava e de que precisava*

*mesmo que não procurasse. Agora você pode sossegar e suspender a busca...*<sup>66</sup>

Vozes em coro

Composição de EugenioBassi<sup>67</sup>

### (C) CENA 4 - Cotidiano

Arrumar talheres, pratos e copos

Borrifar perfume

Calçar sandália

Secador de cabelo

Campainha

Revirar bolsa

Chave

Passos

Abrir porta

Beijo

Zíper

Tirar casaco

Puxar cadeira

Servir bebida

Brindar

Servir comida

Talheres

Passos

Chamego

### (Refrão) Cena 2 - Eu te amo, meu amor

Vozes em diversos idiomas: “Amor, meu amor, meu”

<sup>66</sup> BAUMAN, 2004, p. 16.

<sup>67</sup> (Anexo B.1, p. 104).

**(D) Cena 4 - Desentendimento**

Som de erro do Windows

Som de Antivírus: “Uma ameaça foi detectada”

Composição de Monique Carvalho e Eugenio Bassi <sup>68</sup>

Tapas

Objetos quebrando

Objetos caindo

Porta batendo

Passos descendo a escada

Choro

**(Ponte) Cena 5 – Filho e só**

Som de brinquedo musical infantil

Voz: *Qual deles?*

**(Refrão) Cena 2 – Eu te amo, meu amor**

Vozes: *Amor, meu amor, meu*

Simulação de vozes infantis

**ATO III – Coda****Cena 1 – Música**

Composição de Eugenio Bassi

Silêncio

Som de despertador

---

<sup>68</sup> (Anexo B.2, p. 105)

## **Anexos**

## Anexo A - Pequeno glossário de termos sonoros<sup>69</sup>

**Acústica:** “A ciência do som e da audição. Trata das qualidades sônicas de recintos e edificações, e da transmissão do som pela voz, por instrumentos musicais ou por meios elétricos” <sup>70</sup>. “O termo ‘acústica’ às vezes é usado, no caso de uma gravação ou de um instrumento, para significar ‘não-elétrico’: quando métodos elétricos ainda não eram disponíveis (normalmente antes de 1926), eram feitas gravações acústicas, e um violão acústico é aquele não amplificado eletronicamente” <sup>71</sup>.

**Altura:** Referente às alturas da escala musical, que são as notas que são identificadas em grupos de 8<sup>as</sup> <sup>72</sup> e podem variar entre agudos e graves. Por exemplo, as *vozes graves* ressoam na região frontal do peito até perto dos lábios, as *vozes médias* na região frontal da face, perto do nariz, e as *vozes agudas* vão desde o início da testa passando pela parte superior da cabeça e contornando a parte traseira dela até chegar à nuca, onde tem-se o superagudo <sup>73</sup>.

**Articulação:** “Maneira de emitir ou atacar uma nota. É responsável pelo fraseado musical, e fica a maioria das vezes a cargo do intérprete. Há quem entenda de maneira semelhante à gramática, referindo-se por analogia ao papel das consoantes sobre as vogais, quanto à forma e ataque das notas: ta, da, ma, ca” <sup>74</sup> Referente à formação da palavra, divide-se em vogais, relacionado com o emotivo, com o sentir; e em consoantes, relacionado com o esclarecimento, com o intelectual, o que denota que a fala foi se construindo com a evolução do pensar. <sup>75</sup>

**Harmonia:** “combinação de notas musicais soando simultaneamente, para produzir acordes (formados por tríades dó-mi-sol ou tetradés dó-mi-sol-si) e, logo, para produzir progressões de acordes” <sup>76</sup>.

**Melodia:** “Uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável” <sup>77</sup>.

<sup>69</sup> Este Anexo não tem o objetivo de esgotar os conceitos expostos, mas de elucidar alguns dos termos empregados neste trabalho segundo algumas apreensões possíveis.

<sup>70</sup> (DICIONÁRIO, 1994, p. 6).

<sup>71</sup> (DOURADO, 2004, p. 19).

<sup>72</sup> O sistema de alturas foi criado em 1862 por Helmholtz (DICIONÁRIO, 1994, p. 25).

<sup>73</sup> Definição dada por Madalena Bernardes em vídeo.

<sup>74</sup> (DOURADO, 2004, p. 32).

<sup>75</sup> Definição dada por Madalena Bernardes em vídeo.

<sup>76</sup> (DOURADO, 2004, p. 156).

<sup>77</sup> (DICIONÁRIO, 1994, p. 592).

“Certamente, os conceitos de melodia advieram da observação do canto das aves, prática que remete à pré-história das civilizações. Inicialmente, surgia sob a forma de combinação repetitiva de dois ou três sons sobre ritmos simples, ampliando-se depois para as formas” <sup>78</sup> complexas.

**Música concreta:** “Corrente musical de grande importância na França dos anos 1940<sup>79</sup> que “pretendia compor obras com sons de todas as proveniências, vozes, sons instrumentais e, notadamente, aqueles que são chamados de ruídos, todos eles cuidadosamente escolhidos e combinados através das técnicas eletroacústicas de montagem e mistura de registros” . <sup>80</sup>

**Ritmo:** “A subdivisão do tempo em partes perceptíveis e mensuráveis, ou seja, a organização do tempo segundo a periodicidade dos sons. Constitui um dos três elementos básicos que compõem a música: melodia, ritmo e harmonia. A música ocidental, como a compreendemos desde o final da Idade Média, possui ritmo regular e métrica definida. Na música oriental, ao contrário, os padrões freqüentemente fogem aos esquemas rígidos de organização do tempo” <sup>81</sup>

**Ruído:** “1. Som desagradável. 2. Interferência indesejável em um sinal eletrônico ou de áudio.” <sup>82</sup>

**Temperamento:** “Afinação de uma escala em que todos ou quase todos os intervalos resultam geralmente imprecisos, porém sem que fiquem distorcidos.” <sup>83</sup>

**Textura:** “Termo usado para se referir ao aspecto vertical de uma estrutura musical, geralmente em relação à maneira como partes ou vozes isoladas são combinadas; diz-se então que a estrutura é polifônica, homofônica ou mista” <sup>84</sup>

**Timbre:** “Termo que descreve a qualidade ou o ‘colorido’ de um som; um clarinete e um oboé emitindo a mesma nota estarão produzindo diferentes ‘timbres’ ” <sup>85</sup>. Qualidade da ressonância em relação à acústica. <sup>86</sup>

<sup>78</sup> (DOURADO, 2004, p. 200).

<sup>79</sup> (DOURADO, 2004, p. 215).

<sup>80</sup> (SANTAELLA, 2013, p. 91).

<sup>81</sup> (DOURADO, 2004, p. 282).

<sup>82</sup> (DOURADO, 2004, p. 287).

<sup>83</sup> (DICIONÁRIO, 1994, p. 938).

<sup>84</sup> (DICIONÁRIO, 1994, p. 942).

<sup>85</sup> (DICIONÁRIO, 1994, p. 947).

<sup>86</sup> Definição ministrada por Madalena Bernardes em vídeo.



**Volume:** É o tamanho do nosso corpo, a área interna, não a força, ou a pressão. E esse tamanho deve ser conquistado, para que se possa explorar ao máximo as diferentes alturas\*. <sup>87</sup> “Em acústica, a intensidade do som” <sup>88</sup>

## **Anexo B – Músicas**

### **Anexo B.1 - Gabi**

#### **Gabi**

Composição: Eugenio Bassi

O meu desejo é bem maior do que cabe em meu peito agora amor

E o meu amor é tudo isso que acredito vendo em ti a flor

Aqui teu olhar é como um sol farol lunar

Gabi tua brisa leve do amor me navegou

### **Anexo B.2 - Nó**

#### **Nó**

Composição: Monique Carvalho / Eugenio Bassi

O que se espera do amor é paz, é mais

Se não for pra ser feliz

Prefiro seguir só

E desfazer o nó

Que me prende a ti

<sup>87</sup> Definição ministrada por Madalena Bernardes em vídeo.

<sup>88</sup> (DOURADO, 2004, p. 363).

Agonia não alimenta o amor  
Incerteza não se adia  
E ausência não remedia a relação  
Só desgasta essa desgraça que é você e eu

### **Anexo B.3 - Há milhares de luzes no céu**

#### **Há milhares de luzes no céu**

Composição: Eugenio Bassi

Perdi a razão fiz bobagem de perdê-la  
O meu coração não consegue te esquecer  
É tarde demais eu sei, é tarde demais  
Pra mudar o tempo

Cai na ilusão de um vício traiçoeiro  
Que era contrário a todo o meu amor  
É tarde demais eu sei, é tarde demais  
Pra voltar no tempo

Há milhares de luzes no céu cantando  
Ao teu olhar tão distante castelo castanho  
Há milhares de luzes no céu clamando  
Ao teu olhar mais profundo que volte cantando

## Anexo C - Percepções do público sobre o experimento <sup>89</sup>

### Anexo C.1 - Por Diego Broniszak<sup>90</sup>

Moniketa querida. Adorei a apresentação. Achei bem imersiva. Desde o início, quando ficamos em um espaço de preparação pra entrar no Lugar da ação propriamente dita..é mto interessante. La dentro foi mto bom tmbm. Apesar de ser possivel ver attaves do tecido.....

Eu achei algumas coisas mal resolvidas.. E n foi só porque Eu ja sabia do q se tratava. Eu realmente tentei entrar..e consegui....mas Eu acho q seria mais proveitoso e coerente se, assim do mesmo modo q todos entraram sem saber onde iam entrar e qm estaria la....todos deveriam sair assim...

Ou seja...a musica acaba. Toca um despertador logo em seguida. E os dois q ajudaram nós a entrar..ajudam a sair, ainda vendados...

Vcs continuam la dentro... E só depois de eles eativerem sem as vendas Vcs aparecem

Mas seria ainda mto mais inovador se nem isso Vcs fizessem

N aparecessem

Mas Isa ja n tenho tanta certeza...eu acho q seria mto bom

Fora esse final da peça, q acho mal resolvido e intensionado, o resto ta mto bom

Mesmo

Bom... As vozes de criança me pareceram exageradas, mas sei la...isso tmbm se corrige

Bom..ta dada minha opiniao

Bom trabalho querida!

Amanha estarei la again

<sup>89</sup> Mensagens de cunho pessoal na íntegra e sem modificações ortográficas.

<sup>90</sup> BRONISZAK, Diego. Mensagem enviada à Monique Carvalho via *facebook*. 23 mai. 2015.

## Anexo C.2 – Por Patrick Menuzzi<sup>91</sup>.

Para uma audição do mundo – tentativa de ... da obra “Lado B” de Monique Carvalho.

Certa vez eu lera num livro de Marshall Berman a seguinte frase (título do livro) “Tudo que é sólido desmancha no ar”. Desde então eu não tiro ela da cabeça e... No momento que me aprumo pra assistir uma obra de teatro e percebo que não estou indo para ver e sim para escutar eu não posso deixar de esboçar um sorriso discreto na face.

À pessoa que ler estas maus traçadas linhas peço desculpas. Nunca fui, nem almejei ser um escritor, por isso aqui fica meu registro, longe de crítico, mas de apreciador. Percebendo, eu como aluno de piano, a aflição em saber, do ouvinte, o que achou sobre aquilo que foi apresentado, não desprezo o meu sentimento sobre a obra. Eu pensei em como escrever. Se expondo o que me espantou, se descrevendo essa impressão... Optei por deixar meu porquê. O porquê daquilo que recebi ter sido tão fabuloso. Há tempos venho criticando a mim mesmo sobre a música. Essa arte das musas que desde a Grécia antiga é aclamada. A música da partitura, a música da sala de concerto. A música que se faz na academia ou a que se faz no boteco. Mas enfim, com terno e gravata ou com chinelo de dedo e camisa, essa música é sempre tão bem estruturada e previsível que deixamos de ouvir. Simplesmente isso. Deixamos de fazer algo que desde a mais remota e imemorial infância estamos fazendo: o ato de ouvir o mundo. Não nego a beleza das obras musicais. Nem a origem do sistema musical (nas suas mais diversas teorias antropológicas). O acento dessa fase contém uma crítica não só a música, mas à arte e à sociedade (que a produz e re-produz).. Na dialética do Esclarecimento, Adorno e Horkheimer escrevem “

<sup>91</sup> MENUZZI, Patrick. Mensagem enviada à Monique Carvalho via *facebook*. 23 mai. 2015.

Desencantar o mundo é destruir o animismo”. O que quero com isso não é um apelo ao anarco-primitivismo, não é a destruição da revolução industrial. É um apelo à observação dos alicerces de toda e qualquer sociedade: a vida cotidiana. Não tenho conhecimento dos textos de Bauman além de pouca leitura. O que tenho é a experiência do objetivismo do mundo em busca da eficácia. Seja ela de qualquer natureza. Drummond já escrevera em “O sentimento do mundo” :

“Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo, mas estou cheio de escravos, minhas lembranças escorrem e o corpo transige na confluência do amor.”

O que o trabalho da autora nos proporciona, oferece e indaga é justamente uma provocação ao nosso “sentimento de mundo”. Para mim, aprendiz de músico, feito da maneira mais excepcional possível: através da apreciação do ruído mundano. Vulgar. Irracional. Coloquial. Façam-se as analogias com Cage, Varèse, Russolo, Ligeti que quiserem. Nada nem teoria nenhuma supera ou substitui o simples –mas não fácil – ato de limpar ou abrir os ouvidos ao mundo. E, é claro, nosso eterno adaptar-se, acostumar-se, etc. Essa característica tão e unicamente humana da adaptação. Diz-se que o ser humano é o único animal que se adapta a qualquer lugar do Planeta. Logo, é o unico ser capaz de absorver e naturalizar todo lixo que o mesmo produz. Seja ético, moral ou, no caso, musical. Não cheguei a conclusão se essa característica é do poder de adaptação ou da nossa incrível e nada orgulhosa capacidade de cegueira. Assim, por fim, sem mais delongas ou enrolações – dada a hora que escrevo e o torpor do dia – digo que o singelo trabalho é para além de uma apreciação sonora, de um teatro novo, de uma liquidez nos relacionamentos. Ele é um prólogo e uma crítica ao hábito. Se saí da sala mais aberto ao todo eu não sei mas, o reconhecimento de estado é o primeiro passo para qualquer mudança. E nós a necessitamos. Meu

muito obrigado.

Patrick Menuzzi.

### **Anexo C.3 – Por Daniel Blotta<sup>92</sup>**

Então, achei muito interessante. Tirando o interesse que me gerou de ler Bauman (que eu só conheço através de entrevistas e falas no youtube), achei a experiência sensorial muito interessante. A privação da visão multiplicou exponencialmente o meu potencial imaginativo baseado na audição. Algumas coisas eu conseguia perceber só pelos sons (por exemplo, o fato de haver uma escada na sala. Eu sentia quando os passos vinham de cima e quando subiam, sentia quando o barulho da porta vinha de cima ou do meu lado), mas eu não tinha nenhuma noção do tamanho da sala. O ambiente parecia muito maior. Eu não conseguia saber a que distância estavam as pessoas que falavam, os sons vinham de muitos lados, e quando tirei a venda foi uma surpresa ver o espaço pequeno em que todos estavam. Inclusive, ressalto a importância de realmente privar o sentido da visão, pois em um momento, por uma brecha na parte de baixo da minha venda, eu pude ver os pés da cadeira à minha frente, o que me deu uma pequena noção espacial, mas isso por si só já perturbou um pouco a minha experiência. Melhor seria continuar sem saber onde estavam as outras pessoas.

Sobre o tema, adorei a forma como ele foi trabalhado e abordou bem as mazelas do amor que todos estamos sujeitos. O barulho da internet conectando, a voz do interrogador que saía de um auto-falante, mostrando o distanciamento e a volubilidade sob os quais muitas relações se formam, só para depois revelarem que não são feitas para durar. Adorei quando o "eres mio amor" virou "eres mio", cada vez mais

---

<sup>92</sup> BLOTTA, Daniel. **Reserva de lugar**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <ladob@hotmail.com> em 24 mai. 2015.

impositor, interrompido pela voz do Avast "uma ameaça foi detectada."  
TIVE VONTADE DE BATER PALMAS NESSA HORA.

Foi uma experiência mista entre a exploração dos sentidos e da imaginação (a paisagem mental-visual que criamos na mente sem saber como é de verdade o ambiente ao nosso redor) e a reflexão da natureza das nossas relações.

Enfim. Eu não sou bom em fazer críticas, só posso dizer que gostei muito. Parabéns!

Um abraço.

#### **Anexo C.4 - Por Juliano Bgass<sup>93</sup>**

**Sobre Lado B, por Juliano Bgass.**

A imaginação pareceu despertar-se automaticamente ao colocarmos as vendas nos olhos, cobrindo por inteiro nossa visão. Cada palavra e cada som executados faziam a mente acessar memórias e recordações, na tentativa de adequá-los, ou não, ao som escutado. Essa experiência me proporcionou uma reflexão sobre o quanto sou apegado ao estímulo visual, à imagem, ao real que meus olhos apresentam o tempo todo enquanto estou em casa, caminhando nas ruas, na faculdade ou trabalho, ou seja, o quanto o sentido da visão interfere em meu cotidiano ao ponto de que por alguns instantes, pelo fato de eu estar de olhos vendados, minha mente não parou por um minuto buscando, por tempos freneticamente, encontrar sentidos aos estímulos sonoros que na sala aconteciam.

As sequências de vozes, sussurros, o som da madeira sendo pressionada pelo peso do corpo, os passos leves ou pesados, a linha

---

<sup>93</sup> BGASS, Juliano. Arquivo em anexo enviado em Mensagem à Monique Carvalho via *facebook*. 26 mai. 2015.

telefônica, o barulho da maçaneta da porta, cada personagem, cada fala, cada fagulha de som despertava a imaginação. Percebi uma linha dramatúrgica sonora, que fazia um filme passar pela mente, ligando cada estímulo à uma lembrança. A proposta do experimento era sonora, porém, a meu entender, os estímulos visuais também foram instigados, mas por outros caminhos. Era quase impossível não unir um som à alguma memória visual. Isso mostra o quanto nossos sentidos estão intimamente conectados e o quanto se esforçam, sem que percebamos, para compreender e adaptar-se ao meio onde nos encontramos.

Pelo fato de conhecer todo o elenco, por momentos foi difícil não vincular o som à imagem da pessoa, pois como as vendas ocultavam o olhar, a mente rapidamente trazia à tona imagem e lembranças dos atores, tendo que então fazer um esforço para que a mente fosse conduzida pela dramaturgia.

Um momento que me causou certo aflição ou agonia, não sei ao certo, mas foi muito bom, foi quando, já no final do experimento, a sala permaneceu em silêncio por um longo tempo, ou melhor, a sensação era de que aquele instante durou um longo período. Permanecemos o tempo todo sentados tendo nossa audição estimulada pelos sons que na sala aconteciam e, quando chegou o momento do silêncio, mais uma vez minha mente, agora freneticamente, buscava entender o que estava acontecendo do outro lado das vendas dos olhos. Parecia uma sensação de perda de controle, insegurança ou algo do tipo por não saber o que se passava na cena, ou se essa já havia terminado.

### **Anexo C.5 - Por Carlos Escolto<sup>94</sup>**

Experienciar Lado B foi uma experiência até então única enquanto espectador. Nunca tinha presenciado um espetáculo sonoro como Lado B.

---

<sup>94</sup>ESCOLTO, Carlos. Arquivo em anexo enviado em Mensagem à Monique Carvalho via *facebook*. 01 jun. 2015.



A diferença para um espetáculo tradicional onde os espectadores possam ver a representação é gigantesca. O fato de estar vendado te trazia mais ainda para dentro do espetáculo, prendia a atenção e aguçava a curiosidade a cada som emitido. Qualquer ruído despertava o interesse e a curiosidade de saber o que era ou qual era o formato daquele personagem ou o que estava se passando no palco. O espetáculo dá margem para várias interpretações estéticas por parte do espectador que nada vê. Ficamos com a sensação aguçadíssima de querer ver o cenário, de conhecer os personagens, seus figurinos, adereços, tudo isso fica a cargo do espectador imaginar e compor visualmente o espetáculo. As ações em sua maioria são claras. Um interrogatório, uma briga, um jantar, entre outras, além das várias provocações que eram proferidas pelos atores através das falas. Qualquer som chamava e muito a atenção e despertava a imaginação. O espetáculo te faz devanear nas abstrações, uma simples revista batendo no começo me levava a lugares que há muito tempo não lembrava, dava a sensação de voar, de viajar como uma ave sobre diferentes lugares, enfim, eram várias as paisagens sentidas e imaginadas a partir deste estímulo. Lado B foi instigante, provocativo, aguçador de sentidos, além disso, deixou no espectador a semente para a construção estética de todo o espetáculo, uma lacuna de curiosidade que jamais poderá ser preenchida se não pela imaginação.

#### **Anexo C.6 – Por Melissa Vieira<sup>95</sup>**

Sobre minhas percepções do Lado B... me "forçou" a usar a percepção auditiva de uma forma dinâmica e instigante. O uso de sons em cena se fez de uma nova forma, da qual me fez arrepiar, emocionar, perceber e sentir. Em poquíssimos momentos perdi o foco no que estava sendo apresentado, pois a forma como foi estruturado o experimento, os

<sup>95</sup> VIEIRA, Melissa. Mensagem enviada à Monique Carvalho via *facebook*. 24 mai. 2015.

quadros, as mudanças de ritmo, me fizeram estar quase inteiramente dentro do mundo das cenas em sons.

### **Anexo C.7 – Por Samuel Pretto<sup>96</sup>**

Simplesmente a melhor experiencia da minha vida!! Eu me lavei chorando em vários momentos, mas eu tbm ficava com uma felicidade que nem cabia em mim quanto o cara tocava e cantava por exemplo. Ahhh meu deus, foi maravilhoso, de verdade..Parabéns!!! Quando eu sai da sala eu abraçava o Marcos e chorava demais, eu não sei como nem pq mas me tocou demais. A escolha de todos os recursos sonoros, foi impressionantemente bem escolhida, pq ficou tudo muito claro pra mim!! Aii foi perfeito Monique, peeeeeerfeito!! Obrigado por essa oportunidade

### **Anexo C.8 – Por Mario Celso Pereira Junior<sup>97</sup>**

Oii monique! Tudo bem? Pois entao, tu disse pra eu te escrever, sobre o que achei e tbm por pressão da tayla hahahaha.... Bom, nao faço ideia de como escrever... mas queria primeiro dizer que adorei o experimento! E como tu leu no bilhetinho ontem, eu ouvi, escutei, vi, e senti muitas coisas.... E as vezes eu ficava pensando se isso que estavam fazendo é de fato teatro, se só por ouvir teatro é ainda teatro... ou seria somente um experimento de som... que qualquer musico mais ousado poderia fazer, ou se realmente precisava ser ator e um bom trabalho vocal.... mas pensando ainda mais, eu cheguei a pensar que poderia sim ser teatro, porque eu "vi" muita coisa, mesmo que nao os atores em si, mas personagens que foram evocados pelos sons.... e tudo isso estava sendo feito e vivenciado ao vivo entao tem pessoas fazendo essas "cenas sonoras" entao eh efêmero tambem.... hahahaha nao

<sup>96</sup> PRETTO, Samuel. Mensagem enviada à Monique Carvalho via *facebook*. 25 mai. 2015.

<sup>97</sup> PEREIRA, Mario Celso Jr. Mensagem enviada à Monique Carvalho via *facebook*. 04 jun. 2015.

sei se deu pra entender, porque é confuso até pra mim hahahahaa

Outra coisa é que eu considero o trabalho com a audição das pessoas um trabalho delicado, porque é um dos sentidos que mais provoca emoções e reações, ao ouvir um ruído automaticamente sentimos encomodados, ao ouvir um cantar de pássaros nos faz sentir uma tranquilidade assim como uma queda d'água... enfim, então é um meio de provocar reações, sendo assim a preocupação do como é feito é muito importante. ... por exemplo, o rapaz de 109 quilos não sei se precisava ser um andar tão forçado, se a respiração empregada já não daria conta do recado de demonstrar o peso dele.... ou então um pisar firme mas não forçado. .. os gemidos por algum instante até chega a causar uma coisa em quem ouve, mas se fosse mais profundo talvez chegasse a esse êxtase.... mas são detalhes que passam despercebidos como uma obra de arte inteira. ... Fiquei pensando se por fazer várias vezes, os atores conseguiriam manter a energia e a vivacidade dos sons e dos sentimentos empregados... ou se aconteceria de cair numa rede de conforto, e executasse os sons porque já sabem o que fazer.... porque temos essa tendência, e se nos movimentos já acontece, se nos sons feitos tbm não teria essa preocupação, às vezes até mais por ter aquela questão de ser um sentido difícil de trabalhar. .. Mas vocês se demonstraram confiantes, cada detalhe muito bem pensado, desde a recepção, do aconchego, dos detalhes sonoros até um longo tempo de silêncio para se ouvir o nada... ouvir o silêncio que diz muita coisa... Bom isso é um pouquinho de que pensei sobre tudo hahaha queria agradecer mesmo.... e parabenizar pelo trabalho!