



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**  
**Centro de Letras e Artes - CLA**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC**  
**MESTRADO EM ARTES CÊNICAS**

**ESCUTAR A CENA: UM OUTRO OLHAR PARA O QUE SOA**

**DANIEL BÍSCARO LOUREIRO**

**(Daniel Belquer)**

**RIO DE JANEIRO**

**2010**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**  
**Centro de Letras e Artes - CLA**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC**  
**MESTRADO EM ARTES CÊNICAS**

**ESCUTAR A CENA: UM OUTRO OLHAR PARA O QUE SOA**

**DANIEL BÍSCARO LOUREIRO**  
**(Daniel Belquer)**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Kosovski

Linha de Pesquisa: Processos e Métodos da Criação Cênica

**RIO DE JANEIRO**

**2010**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**  
**Centro de Letras e Artes - CLA**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC**  
**MESTRADO EM ARTES CÊNICAS**

**ESCUTAR A CENA: UM OUTRO OLHAR PARA O QUE SOA**

**por**

**Daniel Bíscaro Loureiro (Daniel Belquer)**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Kosovski  
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)

---

Prof. Dr. Lúcio Agra (PUC-SP)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosyane Trotta (UNIRIO)

Rio de Janeiro, 27 de agosto de 2010.

*À minha filha Alice, com quem aprendo sempre.*

## AGRADECIMENTOS

Minha família querida que sempre esteve a meu lado.

Amigos e mestres que ajudaram a formar meu pensamento: Joca (*in memoriam* sempre), Hélio Serafino, Arnaldo Godoy, Cícero Simonini, Fábio Amaral, Otávio Monteiro, Sidney Giovenazzi.

Janete El Haouli pelas centelhas incendiárias.

Família Catarino, sempre comigo.

Alain, Beth e Lucas.

Gabriela Bonomo pelos anos de companheirismo. A Adriana Bonomo por todos os apoios e por me “empurrar” para a academia. A família Fraga por todo o suporte, carinho e troca de idéias.

Inês Cardoso pelo curso sobre Gertrude Stein.

José Da Costa e José Luiz Rinaldi pela qualificação sofrida mas proveitosa.

Querida Paula Sofia pelos tempos de “hoje a gente é um pouco disso”.

Lídia Kosovski por todo o carinho e o peixe voando na sala.

Ricardo Kosovski por acreditar desde antes.

Lucio Agra e Rosyane Trotta por me darem a honra da banca.

Meus colegas da turma de 2008/2.

Valentina Bertolino pela boa vontade nos contatos com a Societas Raffaello Sanzio.

Chiara Guidi pela generosidade da entrevista.

Elizabeth Maldonado por esses anos de parcerias e, na reta final, pelo retiro em Boa Esperança (o nome também valeu!).

Rodolfo Caesar pela paciência, cuidado e atenção. E a turma das 4as. feiras pela apreciação generosa da minha escrita.

Alexandre Bräutigam pela amizade frutífera.

Aramís Correia por me ajudar a sair do fundo do poço da escrita.

Juliana Manhães por me empurrar para o poço, de novo.

Flávio Sousa pela serenidade.

Jaime Araújo por minha guinada de vida, de sonhos e planejamento.

Dámaso Cerruti e Sonia Maria Vieira pela confiança no difícil começo de Rio.

Wolfgang Bock, pela dedicação e amor ao conhecimento.

Frinéa Brandão por me recuperar e expandir potências.

Querido camarada Adriano Garib, por esses 11 anos de aventuras artísticas.

CAL, especialmente Gustavo Ariani, por me apoiar nas minhas expedições pedagógicas.

João Marcelo Pallottino (com dois Ls e dois Ts) e a “atriz intergaláctica”

Symone Strobel pelas pesquisas, trocas, aprendizados, parcerias e muito amor.

Todos os alunos e companheiros que se entregaram de boa vontade e coração aberto às parcerias nestes anos de pesquisa.

## **RESUMO**

O presente estudo tem como objetivo abrir um espaço de interlocução entre as artes cênicas e os estudos do som oriundos de diversas áreas. Tomando as escutas como ponto de partida, nos preocupamos em trazer para os estudos cênicos apontamentos que colaborassem com as múltiplas possibilidades de expansão sônica da cena, contribuindo para a abertura de uma auralidade cênica desde a formação do atuator até aspectos conceituais. Como estratégia de abordagem traçamos um paralelo entre a visão e audição como forma de melhor comunicar este trabalho.

## **ABSTRACT**

The main purpose of this study is to open a dialogical area between the performing arts and the sound studies from different areas. Taking the listening as the departure point, we focused on bringing thoughts and concepts to contribute to the several possibilities of a sonic expansion for the scene, helping to build a deeper scenical aurality from the performers' formation to conceptual aspects. As an approach strategy, we built a parallel between sound and vision as a way of gathering better means of communication.

## **SUMÁRIO:**

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1. AS ESCUTAS .....</b>	<b>20</b>
1.1 TIPOS DE ESCUTA .....	22
1.2 AURAL/VISUAL: PARALELOS E POÉTICAS .....	24
1.3 PROJETOS DE ESCUTA.....	32
1.3.1 Schaeffer e Cage .....	32
1.3.2 Husserl e Heidegger via Ihde .....	37
1.4 AURALIDADE E TECNOLOGIA.....	41
<b>2. SOM E ESPAÇO .....</b>	<b>48</b>
2.1 ARQUITETURA AURAL.....	49
2.2 SOBRE ARTE SONORA .....	52
<b>3. SOM E ENCENAÇÃO.....</b>	<b>58</b>
3.1 MEIERHOLD E O SOM.....	61
3.2 ROBERT WILSON E HANS-PETER KUHN .....	65
3.3 O SOM NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO.....	67
<b>4. O TEXTO SONORO.....</b>	<b>69</b>
4.1 POESIA SONORA .....	71
4.1.1 Poesia Sonora e Cena .....	73
4.2 GERTRUDE STEIN.....	77
<b>5. ESTUDO DE CASO: “TRAGEDIA ENDOGONIDIA” DA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO .....</b>	<b>86</b>
5.1 ENTREVISTA COM CHIARA GUIDI.....	98
<b>6. O MÚSICO ENFURECIDO .....</b>	<b>104</b>
<b>CONCLUSÕES.....</b>	<b>115</b>



SOBRE A TECNOLOGIA .....	116
COMPUTAÇÃO FÍSICA E ARTES CÊNICAS .....	118
EDUCAÇÃO .....	120
DESCORPORIFICAÇÃO .....	120
UMA AURALIDADE CÊNICA?.....	121
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>126</b>

## APRESENTAÇÃO

Em 1996, residindo ainda em Londrina, Paraná, assinei a música original criada para o espetáculo “Outcry” de Tennessee Williams montado pelo Armazém Companhia de Teatro. Essa primeira experiência com o teatro profissional me marcou pela percepção das imensas complexidades que envolviam a relação entre som e cena. Em 1997 me mudei para o Rio onde segui compondo, escrevendo e dirigindo espetáculos. Após 8 anos de aulas de som para atores na CAL (Casa das Artes de Laranjeiras), 75 montagens (até outubro de 2010) como compositor ou diretor musical e tendo dirigido uma dezena de espetáculos próprios, estou ainda longe de esgotar o universo sonoro multifacetado que a cena evoca. Muitos dos questionamentos e abordagens desenvolvidas aqui, provém desta experiência.

Por isso escrevi essa dissertação para as artes cênicas, pretendendo colaborar para o estreitamento entre a *escuta* e as variadas manifestações da cena contemporânea. A escassez de material me obrigou a recorrer a fontes, em sua grande maioria, em inglês. Além disso, a quase inexistência de análises com esse enfoque por parte de historiadores também me obrigou a buscar referências históricas estrangeiras. Sendo assim, iniciativas artísticas nacionais ou mesmo cariocas, quase não são mencionadas não por falta de interesse, mas porque isso me obrigaria a uma garimpagem historiográfica que excede, em muito, as intenções deste trabalho.

Pensando na efetividade do diálogo com os estudos cênicos, reduzi a um mínimo os termos técnicos e informações que embora relevantes, saíssem do escopo da cena. Também suprimi ao máximo as referências estranhas aos estudos cênicos – quando essas referências aparecem, são sempre contextualizadas. Por exemplo, o capítulo sobre arquitetura aural que parecia extremamente promissor a princípio, teve que ser bastante minimizado por inevitavelmente se valer de uma terminologia técnica

específica, que exigiria conhecimentos prévios em acústica, composição musical e ecologia sonora, o que faria o trabalho se obrigar a dar um enorme desvio para apresentar todos esses conceitos, do contrário permanecendo relativamente hermético. Além disso, tendo em mente as questões próprias da cena, orientei o recorte da escrita pela relação estabelecida com outros aspectos cênicos. Assim, dividi este trabalho basicamente em 6 capítulos: as escutas, som e espaço, som e encenação, o texto sonoro, um estudo de caso e o músico enfurecido. Os quatro capítulos centrais tratam diretamente de específicos cênicos: o espaço, a encenação, o texto e a análise de um espetáculo teatral. No capítulo de abertura e no de encerramento trato de temas mais abrangentes mas que se relacionam diretamente com a linha mestra deste trabalho que é o pensar uma *auralidade cênica*.

No primeiro capítulo, destinado às escutas, problematizo a noção de uma escuta única, inequívoca, a partir de projetos que desenvolveram diferentes abordagens sobre o tema. Trago para a discussão o caráter cultural, construído, ativo e narrativo de nossa percepção auditiva. Falo também, sob uma perspectiva histórica, sobre as alterações nos modos de percepção do som, mormente aquelas ocorridas a partir do advento dos meios de gravação e transmissão sonoras que propiciaram abordagens perceptivas e artísticas inteiramente novas. Comecei com as escutas por sentir a necessidade de, antes de me dirigir ao fenômeno “som” em si, entender um pouco mais sobre os processos envolvidos nessa criação cerebral que nos permite perceber as vibrações das ondas que se propagam pelo espaço.

O segundo capítulo é dedicado à questão do som situando-o na dimensão espacial. Esse ângulo de abordagem é muito recente. Apesar de já no teatro grego a preocupação com relação à acústica do espaço de encenação ser bem pronunciada, um pensamento dedicado ao artístico sonoro fora do meio da música, que trata o

fenômeno sônico mormente em sua dimensão temporal, ainda se encontra em franco desenvolvimento com suas categorias ainda não muito bem delineadas. De qualquer forma, como o espaço é uma questão de fundamental importância para as artes cênicas, abordo-o aqui, plenamente consciente das dificuldades e riscos que esse movimento implica. Para falar do espaço, apoio-me em duas vertentes ainda em processo de delimitação. A primeira é a *arquitetura aural*, e a utilizo para auxiliar no aprofundamento sobre a noção histórica da auralidade cênica e também para situar a importância da consciência auditivo-espacial. Logo em seguida, sigo para a chamada *arte sonora*, também um conceito problemático mas que vem tendo um assentamento predominante que entende o termo como classificação de uma produção artística e conceitual que se situa numa zona fronteira entre a música contemporânea e as artes plásticas.

Seguindo para a seção central deste trabalho e depois de situar o som no espaço, proponho uma espécie de genealogia relacionando som e encenação. A exemplo da questão das escutas, afirmo que não é que o som da cena não tenha sido pensado, ou que não se escreva a respeito, mas o fato é que geralmente essas iniciativas trazem para a auralidade aspectos técnicos importados de um *modus pensandi* tipicamente musical. O esforço aqui, é empreendido no sentido de se estabelecer um diálogo intenso combinando informações de várias áreas articuladas, visando a colaboração para uma transdisciplinariedade cênico-sonora.

Continuando no caminho da especificidade cênica, trazemos à baila um tema recorrente nos estudos cênicos: o texto. Mas o que nos interessa discutir neste capítulo são as possibilidades de entendimento da voz como portadora de uma camada por detrás da semântica. O som da fala, além de tensionar o conteúdo das palavras muitas vezes contradizendo-as, pode ser apreciado em sua dimensão formal, abstrata,

permitindo operações criativas entre o sentido e a sensação, com dosagens das mais variadas. Para esclarecimento de alguns conceitos, trazemos como referência algumas noções de poesia sonora, uma manifestação que pode enriquecer a abordagem material da voz por justamente se concentrar numa poética criada a partir da sonoridade oral.

Na quinta seção do trabalho, incluí um estudo de caso que colabora para ilustrar os caminhos aqui apontados. Trago uma análise da obra *Tragedia Endogonidia* da companhia italiana *Societas Raffaello Sanzio*, capitaneada pelo diretor Romeo Castellucci. Como essa obra desenvolve-se com um trabalho sonoro primoroso e extremamente complexo, considero-a a obra mais indicada para ilustrar o que é discutido neste trabalho. *Tragedia* conta com três pessoas pensando o som: o diretor Romeo Castellucci, a diretora sonora e compositora vocal Chiara Guidi e o compositor de música eletroacústica Scott Gibbons. Após este estudo de caso, segue-se uma entrevista com Chiara Guidi.

Antes de apresentar a conclusão, analiso ainda uma gravura criada pelo pintor inglês William Hogarth (1697-1764). Esse desenho concentra vários conceitos apresentados ao longo de todo o trabalho e serve como uma síntese visual de praticamente tudo o que se quis discutir.

## INTRODUÇÃO

*Como soa a cena?* Tudo o que será desenvolvido aqui pode partir dessa pergunta. Os diálogos que serão estabelecidos entre a cena e as escutas, a música contemporânea, a arte sonora e a poesia sonora são apontamentos de possibilidades para se encaminhar essa questão. Pensar o som da cena não é acrescentar uma outra camada à multidisciplinariedade natural das artes cênicas: a cena *já* soa, querendo-se ou não. Desde a tosse do público que assiste, passando pelo andar dos atores no espaço e a trilha sonora, até o trânsito do lado de fora da sala de apresentações.

Mas o que é som? Pela física, som é o resultado de complexos padrões de choque entre moléculas que são captados pelos ouvidos. Essa definição no entanto não vai ser levada adiante aqui, uma vez que não leva em conta a interação sonora humana, o processo de recepção em sua fenomenologia. Pode-se entender o som como uma conexão entre a vibração das moléculas e a percepção. Então, para efeito desse estudo, *som é o resultado da percepção auditiva*, seja ela feita exclusivamente pelo ouvido ou pelo corpo através de sensação tátil (no caso das frequências graves).

O som pode alterar completamente a noção de tempo, a qualidade dos movimentos dos atores e a percepção do espaço, entre outras coisas. Isso é fato. Mas então por que a elaboração cênico-sonora não encontra um respaldo acadêmico e produtivo que outras problemáticas específicas encontram nas artes cênicas? Já que o som é um elemento reconhecidamente expressivo, porque não é um tema mais abordado no espectro das pesquisas sobre a cena? Por que razão os estudos sobre o som da cena, em sua esmagadora maioria, reduzem esse pensamento a técnicas específicas da música, como se ele não levantasse outras questões alheias ao interesse musical? Isso não se deve apenas à escassez de material disponível, sendo ela mesma um sintoma do problema. Essa questão encontra raízes culturais e históricas

complexas, que nos conduzem a uma pergunta mais abrangente: *quais as causas da predominância da visualidade em nossa cultura?*

Don Ihde (2007) aponta que o caráter de prevalência da visão com relação aos demais sentidos, remonta à nossa herança da civilização grega. Citando Heidegger, nos explica que “o pensamento grego emerge do processo de se permitir o Ser a “se revelar” como o “brilho” da *physis*, da “manifestação” do Ser como uma “clareza”, tudo evocando a *visão* vibrante do Ser.” (HEIDEGGER apud IHDE, 2007: 6), ou seja, as metáforas linguísticas que aludem à própria existência nos remetem ao universo visual. Ihde nos traz também Thass-Thienemann que, através da análise da etimologia grega, nos traz o verbo *eidomai* que combina os sentidos de “ver” e “saber” com “aparecer” e “reluzir”, portanto o grego “sabe” o que ele “viu”. Até o verbo que significa “viver” possui um sinônimo com “observar a luz”. Também Aristóteles diz textualmente que “a visão é a principal fonte de conhecimento.” (ARISTÓTELES apud IHDE, 2007: 7)

Mas não é preciso nos afastarmos tanto para notarmos as correspondências entre a língua e a visualidade. “Esclarecer”, “olhar por outro ângulo”, “veja bem”, “no meu ponto de vista”, “no meu modo de ver”, “perspectiva”, “abrir o olho”, “visivelmente”, “dar foco”, “não perder de vista” e inúmeras outras expressões mostram inequivocamente a noção de como o olhar está presente em nossa “visão de mundo”. É interessante notar como este sentido está ligado a metáforas que dizem respeito ao conceito de verdade e ao próprio conhecimento. Pedir que uma pessoa “esclareça” alguma coisa, quer dizer que se espera dela algo para dirimir questões pendentes, aproximando mais o interlocutor do que seria uma versão mais “real” do fato. Por outro lado “ouvir dizer” nos remete a uma versão muito confiável do fato. A expressão em português “dar à luz”, significa entregar o indivíduo para onde a vida

acontece, ou seja, para a “claridade” do mundo. Além disso, a cultura da oralidade está ligada a uma noção ancestral, “primitiva”, por assim dizer, enquanto a noção de modernidade está fortemente associada às imagens; pensamos o mundo atual como um mundo da visão. McLuhan, ao discutir as novas mídias que na década de 60 do século passado estavam apenas surgindo, encontra também metáforas relacionando a visualidade à linguagem: “Nós empregamos metáforas espaciais e visuais para inúmeras expressões cotidianas. [...] Nós somos tão apoiados na visão que chamamos nossos homens mais sábios de visionários ou videntes!”<sup>1</sup> (MCLUHAN, 1967: 117)

Apesar de concordar com o entranhamento da visualidade na linguagem, Jonathan Sterne contesta esta concepção de modernidade associada ao deslocamento de uma cultura da audição, “primitiva” ou originária, para uma cultura da visão, racionalista e tecnológica:

*Não há dúvida de que a literatura filosófica do Iluminismo – assim como a linguagem cotidiana de muitas pessoas – é amparada pela luz e por metáforas visuais de verdade e entendimento. Mas, mesmo a visão sendo de algumas maneiras o sentido privilegiado no discurso filosófico europeu desde o Iluminismo, é falacioso pensar que a visão sozinha ou em sua suposta diferença com a escuta explica a modernidade.*<sup>2</sup>  
(STERNE, 2003: 3)

O Iluminismo pode ter sido um grande catalisador da visualidade para o pensamento ocidental, o próprio nome do movimento apoiando-se numa metáfora visual, mas, conforme expusemos, podemos notar a força da cultura visual mesmo na Grécia Antiga e provavelmente isso influenciou os pensadores iluministas,

---

<sup>1</sup> Os grifos são do autor.

<sup>2</sup> [“There is no doubt that the philosophical literature of the Enlightenment – as well as many people’s everyday language – is littered with light and sight metaphors of truth and understanding. But, even if sight is in some ways the privileged sense in European discourse since the Enlightenment, it is falacious to think that sight alone or in its supposed difference from hearing explains modernity.”]



interessados como eram pela cultura clássica. De qualquer modo, a partir do Iluminismo o som começou a ser objeto de análise de forma mais sistematizada:

*Durante o Iluminismo e depois, o sentido da audição tornou-se um objeto de contemplação. Passou a ser medido, objetificado, isolado, e simulado. [...] O som foi mercantilizado; tornou-se algo que pode ser vendido e comprado. Estes fatos problematizam o clichê em que a ciência moderna e a racionalidade foram frutos da cultura visual e do pensamento visual. Eles nos obrigam a repensar exatamente o que queremos dizer com privilégio da visão e das imagens. Tomar seriamente o papel do som e da audição na vida moderna é problematizar a definição visualista de modernidade.<sup>3</sup> (IDEM: 3)*

No entanto, mesmo uma vez reconhecida a importância da escuta na formação da racionalidade e do conhecimento, é preciso também apontar a grande desvantagem do sonoro com relação ao visual no que tange a estudos nas chamadas Humanidades. A penetração do pensamento visual se espalha por campos tão díspares como “o feminismo, a teoria da crítica racial, a psicanálise, e o pós-estruturalismo [...] a semiótica, estudos sobre cinema, várias escolas de interpretação literária e de história da arte, arquitetura e comunicação” (IDEM: 3-4). Já, com relação ao sonoro, embora haja vários trabalhos acadêmicos espalhados por áreas específicas, “o som não é normalmente um problema teórico central nas principais escolas de teoria cultural, excetuando-se o privilégio da voz na fenomenologia e na psicanálise” (IDEM: 4). Essa disparidade se deve por um lado ao fato de os teóricos culturais aceitarem muito facilmente os discursos quase automatizados sobre a predominância da visão e, por outro, a tendência tecnicista dos estudos sobre o som que, em sua maioria, afastam-se dos teóricos e pensadores culturais e sociais.

---

<sup>3</sup> [“It was measured, objectified, isolated, and simulated. [...] Sound was commodified; it became something that can be bought and sold. These facts trouble the cliché that modern science and rationality were outgrowths of visual culture and visual thinking. They urge us to rethink exactly what we mean by the *privilege* of vision and images. To take seriously the role of sound and hearing in modern life is to trouble the visualist definition of *modernity*.”]

No que diz respeito à filosofia e à história da audição, ainda que a bibliografia seja vasta, o problema é que esses estudos encontram-se conceitualmente fragmentados: “só raramente os autores das histórias do som sugerem de que maneira seu trabalho se conecta com outros, seja com trabalhos que se relacionam ou com domínios intelectuais mais amplos.” (IDEM: 5). Essa configuração das áreas de estudo relega o som a um impasse conceitual: por normalmente estar associado aos estudos musicais ou técnicos, o estudo do som e da escuta parece relacionar-se mais com a engenharia do que com a antropologia, por exemplo. Esse enfoque no entanto, é uma limitação para os encaminhamentos que o sonoro poderia assumir. O som pode perfeitamente ser entendido em seus aspectos culturais, sociais e antropológicos.

Nas artes cênicas, a escuta ainda é demandada de forma bastante restritiva. Ecoando Verstraete (2009), percebe-se que os estudos do som da cena escorregam por entre os vãos que separam os Estudos Teatrais e a Musicologia. O som não é percebido materialmente, ficando restrito a suas qualidades comunicativas (fala e sonoplastia) e à música. Esse entendimento do som *através* de tipos específicos de manifestações sonoras pode ser localizado em estudos anteriores ao advento do conceito de frequência, no século XIX. Mais uma vez de acordo com Sterne:

*Antes do século XIX, os filósofos do som geralmente consideravam seu objeto através de uma instância particular, idealizada, como a música ou a fala. Estudos de gramática ou lógica diferenciavam sons significantes de não-significantes, chamando a todos os sons significantes vox – voz. [...] Em contraste, o conceito de frequência [...] introduziu uma maneira de se pensar o som como uma forma de movimento ou vibração. [...] Se até então a fala ou a música tinham sido as categorias gerais através das quais o som era compreendido, agora elas eram consideradas casos especiais do fenômeno geral do som.<sup>4</sup> (IDEM: 23)*

---

<sup>4</sup> [“Prior to the nineteenth century, philosophers of sound usually considered their object through a particular, idealized instance such as speech or music. Works of grammar and logic distinguished between significant and insignificant sounds, by calling all significant sounds

Essa inversão de eixo proposta pelo autor é um dos movimentos que gostaria de empreender para se pensar no som nas artes cênicas. Se pensamos na sonoridade como um conjunto que engloba as categorias música, fala e ruído significativo, e entendermos a totalidade dos sons como o material de criação e reflexão artísticas, estaremos expandindo a palheta do material auditivo a ser trabalhado virtualmente ao infinito. Desta maneira, pode-se começar a imaginar uma cena que entenda o som como fator de múltiplas camadas. O pensamento cênico-sonoro pode ir ao encontro de se produzir uma escuta como tato e textura, como forma e deformação, como volume e densidade, como espaço e tempo, como luz e sombra, pressão e despressurização, onde o silêncio atue como articulação e os ruídos se expandam para além de suas implicações semânticas.

Estamos acostumados a fingir que não escutamos o sibilar da máquina de fumaça, o ar-condicionado da sala de espetáculos, o zumbido dos refletores se acendendo... Para se traçar uma comparação com a visualidade é como se víssemos figurinos manchados, refletores que acendessem só pela metade ou cenários com furos que revelam a parede do teatro. A principal finalidade deste trabalho é trazer para a luz do estudo, da análise e da contemplação, fragmentos de um universo paralelo que nos cerca desde o nascimento mas que geralmente acontece na sombra de nossas atenções.

---

*vox* – voice. [...] In contrast, the concept *frequency* [...] offered a way to think about sound as a form of motion or vibration. [...] Where speech or music had been the general categories through which sound was understood, they were now special cases of the general phenomenon of sound.”]

## 1. AS ESCUTAS

*Ouvir é um fenômeno fisiológico; escutar é um ato psicológico.*

Roland Barthes (1990: 201)

Para se pensar em som, faz-se necessário antes de mais nada discutir sua principal porta de entrada para o cérebro: a escuta. O propósito de se trazer uma pluralidade de escutas para este trabalho é a noção de que o processo de recepção é sempre ativo. A escuta *constrói* o som, é uma atividade cultural e, portanto, precisa ser aprendida. Quando consideramos uma música “alegre”, “triste” ou “animada” não podemos perder de vista que essas qualificações são formadas dentro de um ambiente cultural específico.

É preciso problematizar a escuta. Dependendo com que ouvidos se escuta o objeto, as relações que ele desperta são radicalmente alteradas. É preciso distender as escutas, tensioná-las, atritá-las para as acordarmos de seus hábitos empedernidos. As escutas são instrumentos de criação: através delas o som pode ser modulado, descartado, fatiado e é sempre a partir delas que a matéria som pode ser construída e desconstruída.

A audição é o primeiro sentido ativo no feto, a visão se iniciando com a luz, só após o nascimento. Segundo Schaeffer, a escuta<sup>5</sup> (sentido amplo) se divide em quatro fases: ouvir, escutar, reconhecer e compreender. A primeira etapa da percepção auditiva é ouvir. Ouvir é apreender o som sem lhe dedicar o foco de atenção.

---

<sup>5</sup> Para efeito de melhor compreensão, dividi a escuta em sentido amplo e sentido estrito. No sentido amplo, a escuta envolve todo o processo de recepção do som. A partir do *sentido amplo* é que se pode falar em “modelos de escuta”, “projetos de escuta” e “tipos de escuta” como discutiremos adiante. A escuta no *sentido estrito* é aquela parcela do processo perceptivo entre o ouvir e o reconhecer, é a simples ação de destacar um som de seu entorno com a intenção de interpretá-lo.

Ouvimos durante o sono, ouvimos o tempo todo, “o ouvido não tem pálpebras” (SCHAFER, 2001). A única razão pela qual não nos afogamos na loucura de um mar de estímulos sonoros, nos invadindo o tempo todo de todas as direções, é um complexo sistema cerebral de filtragem e seleção desse vasto material.

A essa ação de se prestar atenção no que se ouve é o que se chama escutar (sentido estrito). A escuta não é necessariamente voluntária, o cérebro pode destacar o som da campainha de casa, mesmo sem estarmos esperando que ela toque. O condicionamento gerado pelo uso repetido desse sinal sonoro, faz com que se preste atenção a esse som de modo quase automático. Ouvimos, prestamos atenção, então escutamos. Após esse primeiro momento de seleção, em que separamos um determinado som de seu entorno de todos os outros sons que estamos *ouvindo*, tem-se o reconhecimento. O reconhecimento é a ação perceptiva de se conectar o que se está escutando, portanto selecionando, à fonte que está produzindo o som. É o processo de identificação que se faz com o som que se escuta. Após o reconhecimento da fonte sonora<sup>6</sup>, nos encaminhamos para o ato de compreender. Compreensão é a etapa em que, racionalmente, interpretamos o som de maneira a criar relações a partir do que aquela informação sonora nos propõe.

Esse *mecanismo auditivo* trabalha ininterruptamente, em frações de tempo pequenas a ponto de quase sempre não conseguirmos distinguir o momento da separação do objeto de seu entorno (escuta no sentido estrito), da identificação do que está produzindo o som (reconhecimento).

---

<sup>6</sup> Fonte sonora é aquilo que produz som enquanto está soando. Tem-se então duas dimensões envolvidas nesta relação: aquilo que soa, e a dimensão temporal, o momento em que está soando. Portanto, fonte sonora não é apenas o objeto, mas o objeto *enquanto* está produzindo som. (RODRÍGUEZ, 2006: 55)

Um outro conceito importante para este trabalho é o da *auralidade*. Aural vem do grego *auris* que significa orelha, mesma raiz que originou auricular. Mas o som não pode ser entendido meramente como um fenômeno externo, como diz Sterne: “O som é uma percepção muito particular das vibrações.” (STERNE, 2003: 11). Assim, auralidade passou a ser entendida como a qualidade do que é sonoro, sendo resultado da percepção. Poderíamos traçar um paralelo entre visual/aural e visualidade/auralidade. Assim como o visual não é apenas o que se vê, mas como se percebe o que se vê, também aural não é apenas o que se ouve.

### 1.1 TIPOS DE ESCUTA

Cotidianamente utilizamos a escuta das mais variadas formas. Pode-se escolher escutar coisas que estão fora do nosso foco de atenção direta, como um movimento de *zoom* que se faz com os ouvidos, no que Schaeffer chamou de *escuta seletiva*. Pode-se também sentir a soma de várias sonoridades simultâneas, percebendo-se uma textura, uma massa sonora. Esse processo de apreensão de uma malha, uma rede de interrelações, chamo de *escuta textural*.

Ao tipo de atenção demandada para o entendimento de um texto falado pode-se chamar de escuta *semântica*, como o faz Chion. Com ela, desloca-se a atenção para vários itens simultaneamente: o que está sendo dito, como está sendo dito, por quem está sendo dito. Essa tripla interpretação levada a cabo pela escuta semântica gera um tipo de atenção que requer um alto grau de direcionamento, fazendo com que o entorno acústico se apague mais do que um evento que exija menor esforço de decodificação. Também o ruído pode ser escutado semanticamente: o barulho do vidro se estilhaçando *quer dizer* que algo quebrou-se.

Durante décadas o cinema industrial norte-americano experimentou com a questão do posicionamento espacial dos sons. Hoje em dia, todos os filmes que assistimos transmitem a voz dos atores pela caixa de som central atrás da tela. Percebeu-se que o deslocamento espacial dos diálogos prejudicava o entendimento do texto e o subsequente acompanhamento da trama. A escuta semântico-textual necessita de bastante foco e atenção e o trânsito sonoro no espaço ativa uma outra escuta que compete com a decodificação semântica. A escuta espacial também pode ser *arquitetônica* quando se amplia para perceber conscientemente a propagação sonora num determinado ambiente acústico, as propriedades de reverberação e propagação do som no espaço.

Augoyard e Torgue (2006), ao descreverem o que chamam de “efeitos sônicos”<sup>7</sup> nos trazem alguns conceitos interessantes: o *efeito coquetel* que é nossa habilidade de focar a atenção em quem fala, descartando todo o ruído ao redor<sup>8</sup>; *anamnesis*, quando uma memória é ativada no ouvinte por um som escutado; *antecipação*, que ocorre quando um ouvinte esperando intensamente um som o “pré-escuta”; o *assíndeto*, que é a deleção de sons específicos em um dado ambiente sonoro, quando não mais escutamos um som que permanece soando mas não nos

---

<sup>7</sup> *Sonic effects* ou *efeitos sônicos*, para Augoyard e Torgue, são as distorções perceptivas que todo sinal sonoro recebe quando é percebido. Segundo eles, não se trata de um conceito, mas uma idéia que ainda permanece aberto, sua noção ainda não sendo totalmente compreendida. Sua preocupação mais do que definir as coisas de maneira fechada, é abrir um campo para “uma nova classe de fenômeno por fornecer alguma indicação de sua natureza e seu status.” (Augoyard e Torgue, 2005: 9) É interessante apontar que os estudos destes autores são desenvolvidos a partir do CRESSON (Centro de Pesquisa do Espaço Sonoro e o Ambiente Urbano) na Escola Nacional Superior de Arquitetura em Grenoble (França). Apesar de Augoyard (das áreas: filosofia, planejamento urbano e musicologia) e Torgue (da sociologia, planejamento urbano e composição musical) assinarem o trabalho, ele ainda contou com participações de especialistas nas áreas da geografia, arquitetura, engenharia e acústica, num tipo de colaboração interdisciplinar que vem crescendo últimos anos e que é fundamental para o tratamento complexo que esses novos temas vêm exigindo.

<sup>8</sup> Tendo em vista a terminologia já trabalhada, esse efeito seria a forma de escuta seletiva que ocorre especificamente para nos permitir a escuta semântica.

interessa; o *sombreamento* (*estompagem*) quando percebemos um som após sua completa desapareção; a *hiperlocalização*, quando uma fonte sonora se desloca, forçando o acompanhamento de seu percurso pela escuta; a *phonomnesis*, sendo esta a disposição mental que se refere a um som imaginado ou lembrado, mas, ao contrário da *anamnesis* sem uma provocação externa; *sinédoque*, a qual, com Schaeffer, chamamos anteriormente de escuta seletiva; *ubiquidade*, quando um som parece vir de todos os lugares e de nenhum ao mesmo tempo tornando difícil ou impossível a localização da fonte sonora.

Uma outra escuta possível é a escuta *afetiva*. Afetiva não só no sentido de afeto, mas de afetação. Esta escuta é ativada quando, consciente ou inconscientemente, o som nos conduz a uma alteração em nosso estado emocional. Especificamente para quando essa escuta desperta um estado de euforia, Augoyard e Torgue cunharam a expressão *phonotonia*. Podemos ainda pensar num escuta da *voz do self* que utilizamos para comentar mentalmente os acontecimentos do dia, para conversarmos internamente e para leituras “silenciosas” como a deste texto.

Essas maneiras de escutar não são estanques e se entrelaçam e sobrepõem o tempo todo. Além disso, muitas outras alternativas podem ser elencadas. Há também a questão da sobreposição dos sentidos e de como eles se interferem mutuamente. Sigamos então alinhavando alguns apontamentos sobre a relação entre o sonoro e o visual.

## 1.2 AURAL/VISUAL: PARALELOS E POÉTICAS

O homem sempre pôde confrontar-se com a própria imagem. Podia mirar-se enquanto agachava-se para beber a água de um lago. Podia fitar-se no gume de uma faca ou ver-se refletido no fundo de uma taça. Aliás, *refletir*, no sentido de pensar,



deve ter surgido em razão do ato de olhar-se. Olhando para si mesmo e, vendo sua imagem, o homem pensou sobre sua condição. O espelho possibilitou esse olhar sobre si mesmo de maneira aperfeiçoada, tornando-se objeto obrigatório em todas as culturas que o conhecem. Não é de se espantar portanto, o fascínio que os ameríndios tiveram ao entrar em contato com esse utensílio, ao conhecê-lo nas mãos dos europeus que o utilizaram para fazer o escambo por ouro e pedras preciosas. Aos nativos, deveria lhes parecer uma espécie de água puríssima enrijecida, uma fusão mágica entre pedra e água. Isso reforça a constatação do fato de que para o homem, olhar a si mesmo não é causa de assombro e que, desde tempos imemoriais, o ato de se reconhecer na imagem refletida, apesar de seu encanto sempre renovado, é uma experiência aceita corriqueiramente.

O espelho propõe a descorporificação da imagem do observador. Quando se vê aquele que olha, olha-se para uma espécie de fantasma domesticado, a quem nunca se consegue enganar, que sempre imita precisamente todos os movimentos. As expressões que se formam no rosto fundem quem vê como emissor e receptor de uma mensagem por ele endereçada a si mesmo. Símbolo narcísico por excelência, o espelho dá contorno e finitude e obriga a um confronto com a imagem que atrai/repele, expondo o que se observa de maneira implacável. Existe algo de uma crueldade antimetafísica no espelho: a maneira como nos imaginamos não resiste ao confronto com esse real a que o espelho obriga. Não se pode vencer o que se vê na reflexão, daí inventa-se estratégias para se aceitar, para se tornar as imperfeições mais suportáveis.

Como negativo do espelho, o mundo das imagens propõe a sombra. Como o espelho, a sombra aprisiona e também nos é inescapável. Mais “portátil” que o espelho, a sombra também é mais frágil, totalmente dependente da posição e da

intensidade da fonte de luz. Promíscua por natureza, a sombra submerge e se funde entre outras sombras. O que acontece com a sombra que anda conosco, quando ela desaparece na escuridão que um muro projeta sobre a calçada em que se caminha?

Essa desconexão entre o eu e suas emanções imagéticas positiva e negativa (o espelho e a sombra) são atraídas pelo universo da fantasmagoria. Uma sombra à espreita numa esquina, alguém que se entrevê passar atrás de nós no espelho quando estamos sozinhos em casa. A crueldade antimetáfrica anteriormente referida, agora se vê convertida numa intuição irracional. Algo que se pressente, se intui mas não se toca, algo que não se pode controlar. O gesto, o deslocamento, o sorriso, será sempre igual no mundo interno da reflexão. O espelho é a morte da ilusão da imortalidade porque, por mais que nos sintamos os mesmos ao longo dos anos, nossa imagem vai estar sempre lá, nos provando, nos testando, nos trazendo de volta às transformações do envelhecimento. Já a sombra é mais flexível e mais amiga de alguns delírios. Estica-se, entorta-se, desaparece sob o sol a pino, nos dando mais margem para a crença no intangível.

Gravuras, xilogravuras, pinturas em pedra, pinturas a dedo, a óleo, esculturas em argila, em bronze, em mármore, imagens aos trilhões no mundo digital. As figuras se multiplicam em profusão com o homem em busca da semelhança de sua projeção sobre o mundo. A pintura e a escultura são a revanche do homem contra a sombra e o espelho. Ali se re-faz, se re-modela, se re-inventa, se re-forma. Mesmo nas pinturas tendendo a uma visão imitativa do objeto pintado, a subjetividade está toda lá – a escolha do momento, o gesto, a captura da expressão do olhar. Libertamo-nos do fantasmagórico da imagem refletida que nos assombra para criarmos uma outra fantasmagoria: uma fantasmagoria técnica, elaborada. Entre os pigmentos de que se dispõe, calcula-se o que melhor representará o que se quer induzir. Entre várias

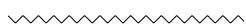
camadas sutis de força física, aplica-se a pincelada precisa para se obter exatamente o efeito que se deseja criar.

Para se pintar o conteúdo do dito surgiu a escrita. Para se descorporificar o conhecimento e possibilitar seu trânsito fantásmico, as palavras pintadas no monitor, no papel ou em suportes arcaicos esvaziaram a importância da presença, espantaram os discípulos dos velhos mestres orais. Logo que escreve, o sábio perde seu valor. Assim a escrita pode ser uma sentença de morte. Morte de uma especialidade única, pois que agora qualquer um que possua o suporte pode ter acesso ao que se construiu interiormente. Perdendo o contato intenso da proximidade e as sutilezas da entonação, o leitor, no silêncio do correr esquerda-direita-cima-baixo de seu olhar, recolhe a imaginação do outro para dentro de si. Mutilado em sua possibilidade de interação, o velho mestre oral não tem mais como controlar o acesso ao que considera seus bens mais preciosos, não tem mais como determinar o que é feito de sua sabedoria.

Com o aparecimento da imprensa a escrita torna-se hegemônica. Hoje qualquer questionamento sobre sua utilidade é recebido como, no mínimo, irresponsável. A escrita e seu duplo inseparável, a leitura, confundem-se com o desenvolvimento humano mais elementar, tido como direito inalienável de todos os povos e culturas. Ao separar de nós o que sabemos, a escrita nos isenta da responsabilidade de armazenar o que se acaba de criar. Assim, ela funciona como criptografia: ao ler depois o que se escreveu, desvenda-se o que se registrou. Informações escritas se espalham por todos os lados: prédios, *outdoors*, muros pichados, filipetas nos sinais. A leitura então se torna uma espécie de compulsão como a comida, o sexo ou as compras. A leitura converte-se também numa forma de consumismo. Lê-se numa ansiedade incontrolável para se ter a sensação de que se assimila novas informações, mas essa saciedade nunca chega, essa fome só se

alimenta de alimentar-se. Mas é nítido que as declarações acima, para se propagarem, tiveram que ser escritas e lidas...

II



Em 2009, iniciei o processo de montagem de “hoje a gente é um pouco disso” com a *performer* Paula Sofia. A intenção era montar uma sequência de cenas que tangeciam as questões do feminino na contemporaneidade. Depois de sete meses de trabalhos diários, fizemos dois ensaios abertos no Parque das Ruínas em Santa Tereza, no Rio de Janeiro. As cenas combinavam performance e instalações de arte sonora que se espalhavam por doze ambientes das ruínas do parque. Para este espetáculo, criamos a entidade cênica chamada mulher-espelho.



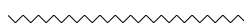
*Foto extraída do filme “O Atlas da Serpente” de minha autoria, no qual a Mulher-Espelho aparece interpretada por Paula Sofia*

Ao invés de um rosto ela tem um espelho em seu lugar. O que se vê é quem a vê. O que se projeta nela se projeta de novo de volta. O olhar que se capta em sua face é o próprio olhar de quem olha, refletido. Sua expressão é a que nela se coloca. A luz de seu olhar não lhe é própria, é apenas o reflexo do que existe enquanto imagem à sua volta. Ela recorta a imagem nos devolvendo apenas um fragmento – mas um caco

de espelho, por menor que seja, é ainda assim um espelho inteiro. E um espelho inteiro é sempre um pedaço daquilo que reflete.

E o que vê a mulher-espelho? Ela nada vê, só escuta. Seu movimento é orientado pelo que a atrai sonoramente. Mas ela também espelha o som que escuta. Pode-se escutar o que ela ouve pois um pequeno microfone está escondido em seu longo vestido vitoriano. Esse microfone está conectado a um sistema que grava e repete o que foi captado. Esse som retorna através de suas bocas descorporificadas. “Bocas”, assim, no plural, pois ela possui várias. São caixas de som que reproduzem o que seus ouvidos-microfone captaram. O passado revive nas vozes que se projetaram no espaço, pois vozes já mortas, que não soariam mais, são repetidas através das bocas eletronicamente amplificadas e espacializadas. Sua voz é a voz das vozes que falaram, que agora se propagam novamente no espaço como uma ressurreição auditiva. O som pode então ser manipulado, se repetir *ad infinitum* e o que soou e a atraiu, é agora espelhado sonoramente. Propõe-se a mesma finitude que o espelho, só que um espelho do tempo. O tempo assim recortado, repetido, repetido, nos confronta com o som que volta do passado. Nossas vozes, que teriam se perdido, nos lançam na estranheza da possibilidade de uma nova escuta. Uma escuta artificial, externa. Deslocada de sua posição inicial, as vozes voltam para nós, rerepresentando não o que se havia escutado antes, mas como algo fora de nós. Como a fotografia que nos rouba a alma, a alma de nossos sons foi agora abduzida. Como a imagem no espelho, essas vozes mesmo sendo nós são outras, apesar de nos imitarem obsessivamente. Reconhecemo-nos naquela voz que escutamos de fora para dentro, mas ainda assim a estranhamos enormemente. “Então minha voz é assim?” e sentimos o desconforto pelo confronto com o que não se está habituado. Nos vemos no rosto/espelho, mas como nos escutarmos através da boca/caixa de som? Se nosso pensamento se dispersa

e mergulhamos em divagações pessoais, o som continua mesmo sem nossa atenção, nos escapa, então oscilamos entre só ouvir e voltar a escutar, quando por alguns instantes recobramos o *foco* auditivo no som vocal.



A captura do eu que soa nasceu bem mais tardia e problemática do que o eu que nossos olhos inventam. Tida como incapturável, a voz sempre foi ouvida de dentro para fora. Livre e expansiva por natureza, desrespeitando barreiras físicas, acostumou-se a viver atravessando paredes e se lançando em vales distantes. O grito constituindo-se num extremo que pode variar desde uma violência a um susto a um lamento. O sussurro, oposto em intensidade ao berro, em sua confidencialidade misteriosa porta os significados mais privados. Não faz muito tempo a voz era sempre em presença de, tanto por precisar da presença quanto por trazê-la. Comentar a ausência de alguém é buscá-lo, é trazê-lo para o espaço psíquico que só a imaginação auditiva cria.

Tenta-se tirar uma fotografia do som com uma gravação. Mas não se consegue congelar o tempo como na foto. A gravação de um som é sempre um som em movimento. Som *é* movimento. Então a fotografia do som só é possível em seu cinema. O som reproduz-se na reprodução de seu movimento. A manipulação de um som é sua escultura, é a alteração de suas qualidades físicas por meios técnicos e sua colocação no espaço. Mas mais uma vez não se consegue congelá-lo como na maioria das esculturas. O som é sempre quente e se transforma no tempo. O som é fogo, é necessariamente transformação, o som é água, é fluxo, mesmo ao repetir-se.

Percebe-se um pássaro que voa no escuro pelo bater de suas asas. Não o vemos, mas escutamos seu movimento. Uma mosca que voa rapidamente e não é

vista, pode ser nitidamente percebida pelo zumbido que produz. Por outro lado, não se pode escutar uma cadeira parada no espaço. Também não se pode escutar o movimento de uma expressão facial. Então num extremo da visão encontra-se a mudez da imobilidade e de alguns movimentos inaudíveis, no extremo da escuta encontra-se o movimento das coisas invisíveis. Mas a imobilidade pertence ao olhar, o som é sempre fruto de movimento. A imobilidade desafia o tempo, congelada em sua mudez. O movimento na cena pode oscilar entre o que é só escutado, o que é só visto, e o que é visto e escutado.

Pensando-se na ligação entre o universo sonoro e a cena, podemos traçar mais um paralelo entre o visual e o aural conforme nos é apresentado por Rodríguez (2006), desta vez no que diz respeito à continuidade. A visão migra de um ponto a outro. O olhar é inquieto, está o tempo inteiro trocando de objeto. Se repararmos no movimento que fazemos com os olhos, notaremos que raramente nos fixamos num mesmo ponto por muito tempo. Se vemos alguém com o olhar fixo, interpretamos esta atitude concluindo que este indivíduo não está olhando para nada, ou melhor olhando para o nada, ou melhor, que nem mesmo está vendo, apenas absorto em seus pensamentos. Em todo caso, o comportamento *normal* do olhar humano é sua inquietude, não só com relação ao seu objeto de foco, mas inclusive movimentando-se acompanhando o movimento de seus pensamentos. Pode-se saber se uma pessoa está se lembrando, projetando ações futuras, formando imagens ou verificando suas sensações internas, somente analisando o movimento dos olhos. Assim, a experiência visual é necessariamente *descontínua*, fato ainda acentuado por nosso constante piscar. Nesse sentido, a audição é bem mais *estável* que a visão. Se pensamos no ambiente que nos circunda e ficamos atentos a nossos movimentos visuais e auditivos, podemos perceber que a familiaridade do ambiente sonoro ao nosso redor é

responsável pela sensação de continuidade. Qualquer alteração marcante na paisagem sonora que nos rodeia, imediatamente nos solicita atenção.

### **1.3 PROJETOS DE ESCUTA**

Entre as propostas de instauração de novas escutas feitas por artistas com intenções estéticas, destacamos o trabalho de dois pioneiros: Pierre Schaeffer e John Cage. A influência de Cage vai muito além da questão sonora sendo citado e tendo influenciado trabalhos nas artes plásticas, na performance, no teatro, no vídeo e na literatura. Já a obra de Schaeffer, embora de penetração mais restrita, é de fundamental importância para se pensar o som como matéria de manipulação, nos apontando outras possibilidades cênicas. Os projetos de escuta de Schaeffer (escuta reduzida) e de Cage (panauralidade) equivalem-se, apesar de algumas diferenças fundamentais, conforme analisaremos a seguir.

#### ***1.3.1 Schaeffer e Cage***

##### **O som como matéria**

Pierre Schaeffer expandiu a noção de *musicalidade* fazendo perceber que sons extra-musicais eram passíveis de utilização estética. Ele ampliou a percepção do que era considerado música por organizar e criar hierarquias, estruturas, não a partir do que o som *representava*, mas por suas qualidades intrínsecas. Ele propôs formas composicionais que transbordavam dos esquemas de concepção anteriores que se utilizavam de categorias e critérios construídos através de séculos de desenvolvimento de uma *gramática* musical. Schaeffer propôs o entendimento do som através de densidades e rarefações, tamanhos volumétricos, atritos e outras categorizações



sonoras apontadas através de uma observação diligente de suas qualidades específicas.

### **O silêncio não existe**

Em 1952, John Milton Cage Jr., mais conhecido como John Cage apresentou sua obra “silenciosa” chamada 4’33”. Muito tem sido dito dessa peça, que permanece uma das mais intrigantes e perturbadoras realizações artísticas desde então. Estruturalmente ela é bastante simples. Um ou mais músicos (ela permite qualquer formação instrumental) se posicionam no palco e se colocam em posição de começar a tocar. Ficam assim, em suspenso, sem executar o instrumento, por trinta e três segundos. Após esse tempo (é o fim do primeiro movimento), os instrumentistas relaxam, viram a página da partitura, preparam-se e... nada, permanecem em suspenso por mais dois minutos e quarenta segundos (segundo movimento) e depois por um minuto e vinte segundos. Ao fim do terceiro movimento, transcorridos no total exatamente quatro minutos e trinta e três segundos, os músicos agradecem e retiram-se do palco.

Após o grande escândalo da *première*, a obra celebrizou-se suscitando reações extremadas que variam de acusações de charlatanismo a adoração devocional. Há registros históricos de outras iniciativas análogas anteriores, até pelo próprio Cage, mas 4’33” ficou notabilizada como a “peça silenciosa”. Mas que silêncio é esse que o compositor/inventor estava propondo? Seria mesmo possível haver silêncio na sala?

Com 4’33” o compositor norte-americano queria provocar o público a abrir a escuta para todos os sons à sua volta. Quando se diz *todos* os sons, quer se dizer todos os sons audíveis, como o roçar da roupa e a tosse da pessoa sentada no assento ao

lado, o avião que sobrevoa o teatro, enfim, tudo o que estiver acontecendo sonoramente à nossa volta.

O compositor relata uma experiência marcante que teve na chamada “câmara anecóica”<sup>9</sup> da Universidade de Harvard. Lá dentro, onde a ausência de sons era cientificamente comprovada por aparelhos, Cage afirmou escutar continuamente dois sons: um grave e outro agudo. Depois de debater essa aparente disfunção da sala, o técnico presente informou ao músico que o som grave era seu sistema circulatório, e o agudo, seu sistema nervoso em funcionamento. Após essa experiência Cage concluiu: “O silêncio não existe.”

A experiência na câmara anecóica representou um marco para o compositor: “Este foi um momento importante uma vez que foi aí que *todos os sons* se juntaram a *sempre os sons*” (KAHN, 2001: 158). A partir daí, do som soando de todos os lugares e o tempo todo, é que Douglas Kahn traz o conceito de panauralidade para falar do projeto da escuta cageana.

Se podemos escutar todos os sons, qual seria a diferença entre os ruídos que ouvimos o tempo todo e a música? Nenhuma, segundo o próprio compositor:

*Se você quer saber a verdade, a música que eu mais gosto, até mais do que a minha ou de qualquer outro, é aquela que estamos ouvindo se estamos simplesmente quietos. E assim voltamos para a minha peça silenciosa. Eu realmente prefiro essa a qualquer outra coisa, mas não penso nela como ‘minha música’. (CAGE apud KAHN, 2001: 167)<sup>10</sup>*

---

<sup>9</sup> Câmara anecóica é uma sala, hermeticamente fechada, onde os sons de fora não são ouvidos e os sons produzidos lá dentro não produzem nenhuma reverberação.

<sup>10</sup> [“If you want to know the truth of the matter, the music I prefer, even to my own or anybody else’s, is what we are hearing if we are just quiet. And now we come back to my silent piece. I really prefer that to anything else, but I don’t think of it as ‘my piece.’”]

Indo mais adiante na proposição de Cage, se todos os sons são esteticamente válidos o tempo todo e se o silêncio não existe, o silêncio pode ser considerado som e vice-versa? Com a palavra, novamente o compositor:

*Silêncio é todo som que não intencionamos. O silêncio absoluto não existe. Então o silêncio pode muito bem incluir sons fortes e o século XX cada vez mais os inclui. Sons de aviões a jato, de sirenes, etc.*<sup>11</sup> (IDEM: 163)

Nesta passagem, Cage indica ainda outro componente: a intencionalidade. Porém, a intencionalidade para ele era algo bem distinto do que para Schaeffer. Se em Pierre Schaeffer a intencionalidade é uma ferramenta de composição, um meio para se obter um resultado estético, para John Cage a intencionalidade é uma disposição de estado, uma escolha para orientar a auralidade. Se silêncio é todos os sons que não intencionamos e há música no silêncio (“the music I prefer”), a percepção de música ou a sensação estético-sonora, se se preferir, é uma operação da escuta, ou seja, para que haja música não é preciso que haja alguém a executando, nem ao menos um aparelho a transmitindo, basta *escutar* como música. A música seria então uma questão de *recepção*. Nessa transferência, o músico não seria condição *sine qua non* para a existência de música, bastando apenas os sons que se propagam por todos os lados o tempo todo e alguém para percebê-los. Assim, o conceito de música estaria ampliado ao infinito, confundindo-se com tudo o que soa, em qualquer lugar e a qualquer momento. Podemos detectar neste posicionamento de Cage, traços de vazio, de desapego, influência certamente adquirida por seu contato com o (não) pensamento *zen*.

---

<sup>11</sup> [“Silence is all of the sound we don’t intend. There is no such thing as absolute silence. Therefore silence may very well include loud sounds and more and more in the twentieth century does. The sounds of jet planes, of sirens, et cetera.”]

Nesse ponto é que Cage e Schaeffer se separam. A passividade de Cage que frui os sons “como eles são” não basta para Schaeffer. Para ele, é preciso a intervenção no material sonoro: o que o transformaria em “música” seria justamente essa alteração no material segundo uma *intenção*, seguindo um procedimento complexo de seleção e organização.

Cage, a reboque dessa *planificação* no campo do sonoro, ainda propôs uma escuta que não interpretasse, que não estabelecesse relações de significado, apenas fruisse o som a partir de suas qualidades materiais, desta vez aproximando-o da escuta reduzida schaefferiana: “Não quero que o som seja um balde ou o presidente, quero que um som seja apenas um som”<sup>12</sup>.

Essa desvinculação do som de qualquer significado que se possa atribuí-lo permite um nivelamento do universo do sonoro, expandindo a consciência para a presença de um mundo audível extremamente complexo e perene. Ao se abrir a escuta para *tudo* o que se ouve, abre-se também para a percepção de detalhes cada vez mais sutis, a quantidade ampliada trazendo um noção mais apurada das qualidades de cada som.

O projeto da escuta como panauralidade (Kahn) assim realiza uma verdadeira reformatação da dimensão auditiva: percebendo-se as características de cada som individualmente e suas sobreposições com outros sons percebe-se toda uma gama de novas relações e possibilidades. Neste sentido a panauralidade cageana e a escuta reduzida<sup>13</sup> de Schaeffer se encontram: a busca pelo som em si.

---

<sup>12</sup> Entrevista em vídeo: “John Cage about silence” no *Youtube* em acessada em 18/05/2010 (<http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>).

<sup>13</sup> Mais adiante detenho-me um pouco mais sobre o conceito de “escuta reduzida”.

### 1.3.2 Husserl e Heidegger via Ihde

Don Ihde analisa o som usando duas vias fenomenológicas diferentes: a de Husserl e a de Heidegger. Podemos relacionar as duas correntes com as propostas de escuta de Schaeffer e Cage, respectivamente. A relação não é original, os próprios compositores a estabeleceram. Se a trago aqui, é para ajudar a compreender dois projetos de escuta que possuem um ponto de conexão central mas que forneceram bases para projetos estéticos absolutamente distintos.

Ihde amarra as duas correntes sob o argumento de que as ambas partilham o mesmo estilo de pensamento apesar de partirem de questionamentos diferentes. Ele chama a de Husserl de primeira e a de Heidegger de segunda fenomenologia. A primeira fenomenologia, de Husserl, segundo Ihde, baseia-se numa linguagem altamente técnica e em uma espécie de mecanismo intelectual, construindo o que se pode chamar de uma “ciência da experiência” (HUSSERL apud IHDE, 2007: 18). Segundo Ihde, para Husserl:

*o centro da atenção e de toda experiência é a intencionalidade, aquela essência da experiência para onde se deve direcionar, “apontar”. E na primeira fenomenologia, a preocupação é observar, descrever, e analisar as maneiras que esse direcionamento se localiza tanto na linguagem quanto na experiência perceptual e imaginativa. As coisas intencionadas e os atos pelos quais seus significados são constituídos ocupam lugar central na primeira fenomenologia.*<sup>14</sup> (IHDE, 2007: 18)

Husserl propõe uma abordagem das coisas “como elas são”. Pode-se dizer que a intencionalidade também está no centro da proposta da escuta de Schaeffer. Sua *escuta reduzida* [*écoute réduite*] procura destituir os som de quaisquer outras

---

<sup>14</sup> [“the center of attention and of all experience is *intencionalidade*, that essence to be directed toward, to be “aimed” at. And in first phenomenology the concern is to take note of, to describe, and analyze the ways that directedness takes place in both language and perceptual and imaginative experience. The things that are intended and the acts by which their meanings are constituted occupy first phenomenology centrally.”]

conexões para além do som em si, sejam semânticas, culturais, emocionais, etc. Procura-se uma *redução* do som a seu estado perceptivo mais desvinculado, não-referencializado. A partir desta recepção do som como fenómeno perceptivo, Schaeffer constrói um pensamento amplamente teorizado e que busca basear suas composições numa lógica estética que parte do material, sem se preocupar com suas implicações externas.

Schaeffer chama sua música de *concreta* porque esta se utiliza de sons que se afastam da *abstração musical* gerada por instrumentos feitos com exclusiva finalidade estética. A *musique concrète* seria feita de “fragmentos sonoros que possuem uma existência real [*existant concrètement*], e que são pensados como sendo objetos sonoros claramente definidos e completos.” (SCHAEFFER apud HEGARTHY, 2009: 32) Ruídos de todos os tipos e origens são convocados a “serem o que são”<sup>15</sup>. Sob a premissa da intencionalidade husserliana, Schaeffer procurou estabelecer estruturas, hierarquias, *tipo-morfologias* (como ele chamava), com a intenção de organizar o todo sonoro que se abria à sua disposição a partir da escuta reduzida. Deste modo, Schaeffer permanece altamente “musical” porque, por mais que os materiais que ele se utilize se distanciem da “música tradicional” e a sua gramática se divorcie das estruturas convencionais, deixando o material em si sugerir formas de organização, suas *estratégias* composicionais tinham como preocupações a seleção, a combinação, a depuração, enfim, o aperfeiçoamento do material, refinando o som em direção a um produto final acabado.

---

<sup>15</sup> É preciso apontar que, Schaeffer, com recursos da *Radiodiffusion Française* (RDF), possuía acesso a equipamentos de tecnologia de ponta da época, o que o permitia, já na década de 40 do século passado, experimentar técnicas de gravação e manipulação do material tocando os sons de trás para frente, acelerando ou deixando-os mais lentos, fazendo *loops*, num verdadeiro processo de esculturação do material sonoro.

Este sentido de *teleologia* que encontramos em Schaeffer é o que o distancia da segunda fenomenologia, conforme apontada por Ihde como sendo referente a Martin Heidegger e mais afinada com o pensamento de Cage. Talvez o pensamento visualista de Husserl apontado por Ihde seja a causa do incômodo de Hegarthy em relação a Schaeffer por este trazer o olhar para falar do som, como podemos notar por nesta passagem:

*“A experiência na música concreta desvela, no interior do ouvido, e quase desconectado do ouvido musical, um olho sonoro, sensível à forma e à cor dos sons porque há dois ouvidos como dois olhos”*(SCHAEFFER apud HEGARTHY)

*Por que o olho afinal de contas? Valeria a pena investigar o “mundo de todos os sons” quando ao final chegamos à recusa dos ouvidos? [...] Isto só pode ser por causa da aparente relação de proximidade entre visão e racionalidade<sup>16</sup>* (HEGARTHY, 2009: 34)

É claro que em Schaeffer, esta estratégia de organização tem uma finalidade bem determinada que é trazer os sons para uma construção estética altamente elaborada:

*[...] por trazer o ruído para a música, o ruído torna-se música, portanto perdendo sua qualidade de ruído. Musique concrète vai além de compositores como Satie e Varèse fazendo a composição exclusivamente de sons captados, mas na verdade vai além [...] Schaeffer está tornando o mundo musical, fazendo uma redução do ruído.<sup>17</sup>* (HEGARTHY, 2009: 34)

---

<sup>16</sup> [“L’expérience concrète découvre à l’intérieur de l’oreille, et presque sans rapport avec l’oreille musicale, un oeil sonore, sensible aux formes et aux couleurs des sons, et aussi, puisqu’il y a deux oreilles comme des yeux [...]”

Why have an eye at all? Would it be worth investigating the ‘world of all sounds’ when the outcome is to refuse the ears? [...] This can only be because of the apparent close connection between vision and rationality”]

<sup>17</sup> [“in bringing noise into music, it becomes musical, therefore losing noisiness. Musique concrète goes beyond composers like Satie and Varèse in making the entirety of a piece from found sounds, but actually goes further [...] Schaeffer is making the world musical, performing a noise reduction.”]

A “redução do ruído” a que se refere Hegarthy nesse trecho não diz respeito a uma *diminuição* do ruído mas sim, a exemplo da redução da escuta aplicada por Schaeffer, a uma operação de transformação do material sonoro a partir de técnicas de reelaboração e estruturação fazendo com que todos os sons adquiram conotação estética por seu novo arranjo e disposição, *reduzidas* de outras conexões que não as materiais. Portanto, podemos dizer que a posição Husserl/Schaeffer é uma posição eminentemente ativa, de *interferência*. Schaeffer, apesar de escutar “as coisas como elas são”, trabalha o material, encontrando na lógica da matéria o apoio para sua formação.

Já Heidegger, na filosofia contemporânea foi quem mais enfatizou a tendência visualista do pensamento grego. Com uma perspectiva mais voltada à auralidade, Heidegger pode ser considerado numa espécie de *via negativa*, mais passiva, migrando de “as coisas como elas são” de Husserl para um “deixar ser” e na insistência da manifestação do fenômeno em si mesmo. Nesse sentido, a postura de John Cage é bem semelhante. “Deixar os sons serem eles mesmos” é uma frase que o compositor utilizava com frequência.

Martin Heidegger também aponta para uma escuta “abstrata”:

*Bem mais perto de nós que todas as sensações estão as coisas em si. Nós ouvimos a porta batendo em casa e nunca ouvimos as sensações acústicas nem mesmo meros sons. Para podermos ouvir um som simplesmente, nós temos que escutar para fora das coisas, distrair nossos ouvidos delas, i.e., escutar abstratamente.*<sup>18</sup> (HEIDEGGER apud IHDE, 2007: 115-116)

Esse “escutar abstratamente” a que se refere Heidegger poderia ser aplicado tanto à panauralidade quanto à escuta reduzida. No entanto é preciso entender as

---

<sup>18</sup> [“Much closer to us than all sensations are the things themselves. We hear the door shut in the house and never hear acoustical sensations or mere sounds. In order to hear a bare sound we have to listen away from things, divert our ear from them, i.e., listen abstractly.”]



implicações artísticas resultantes de um pensamento que parte de uma escuta que busca o em-si do som, mas chega a resultados estéticos e ideológicos bem distintos.

Enquanto Schaeffer utilizava o rádio como veículo, Cage o utilizava como instrumento. Apesar de também realizar criações radiofônicas, como “*The City Wears a Slouch Hat*” e “*Roaratorio, an Irish circus on Finnegans Wake*”, a partir de “*Imaginary Landscape No. 4*” John Cage utiliza o rádio como uma das formas de inserção do aleatório na composição, colocando-o em cena sem controle sobre a programação das rádios transmitidas. Pierre Schaeffer ordenava seus sons cuidadosamente, sempre preocupado em avançar o pensamento teórico junto com suas criações. Cage executava performances sonoras para as danças de Merce Cunningham, algumas vezes um não tendo conhecimento do trabalho do outro até que as coisas eram performadas juntas, na hora da apresentação. Schaeffer escreveu vários livros que pensavam o som sob uma perspectiva científica, criando categorias e subcategorias, definições e listas, inaugurando novas formas de se pensar o sonoro. Já os escritos de Cage apontavam numa direção mais poética e reflexiva. Cage por sua vez perseguia o aleatório, o *I Ching*, as reflexões de Jung sobre o inconsciente coletivo e os *happenings*. Já Schaeffer manipulava suas gravações como um verdadeiro escultor, sempre em busca de um aprimoramento estético e teórico. Ambos expandiram a noção do que era entendido como música, provocando quase uma sobreposição entre o sonoro e o musical.

#### **1.4 AURALIDADE E TECNOLOGIA**

*6 de dezembro de 1877: Nesta data, Thomas A. Edison fez a primeira gravação de uma voz humana num rolo de papel-alumínio, cantando “Mary Had a Little Lamb”. Como nunca*

*antes, a voz é separada do corpo e eternizada num mecanismo tecnológico.*<sup>19</sup> (WEISS, 1995: 3)

Sterne ataca afirmações como a da epígrafe acima sob a alegação de que elas constituem o que ele chama de “narrativas de impacto”, sob a argumentação de que elas limitam o entendimento histórico a uma perspectiva causalista. Essas narrativas porém, se não servem para inserir os fatos nos complexos panoramas de forças que agem nos caminhos que conduzem às grandes invenções, servem para evidenciar o “impacto” que estas exercem a seu tempo. O fato é que hoje, em que a reprodução sonora tomou uma proporção de quase onipresença, é difícil imaginar o assombro que a escuta dos primeiros sons separados da fonte teve na sociedade quando esta começou a ser exposta a eles. Uma escuta totalmente nova então começou a surgir: uma escuta sem presença. O rádio e o telefone podiam transportar o som de um lugar a outro, separando o som de sua fonte original. Essa escuta do som *descorporificado* (*disembodied*, conforme Weiss e Kahn) teve que ser aprendida da mesma maneira que o olhar teve que se acostumar com a introdução da perspectiva na pintura, alguns séculos antes. Uma imaginação totalmente nova surgiu com o advento dessas tecnologias. Tanto o rádio quanto o telefone em sua origem são ferramentas para transmissão de som em *tempo real*. Ambos atuam como transportadores, promovendo a aproximação, ainda que indireta, entre fonte sonora/ouvinte.

Pierre Schaeffer, citando Larousse, nos traz o conceito de *acusmático*. Acusmático era o nome dado aos discípulos de Pitágoras que, durante cinco anos escutavam totalmente em silêncio as lições do mestre, que permanecia oculto atrás de um pano. Como adjetivo, é usado para definir um som que se escuta sem a presença

---

<sup>19</sup> [“6 December 1877: On this date, Thomas A. Edison made the first recording of the human voice onto a tinfoil roll, singing “Mary Had a Little Lamb.” As never before, voice is separated from body and eternalized in a technological mechanism”]

de sua fonte original. Os meios de gravação, quando surgiram, adicionaram ainda dois fatos que complexificam ainda mais a desvinculação da presença da escuta acusmática: a gravação traz do passado sons que se extinguiram e ainda possibilita a repetição *ad infinitum* de um evento sonoro específico. Esses dois fatores devem ter atuado como um verdadeiro choque anafilático para as escutas daquele tempo. A partir de então, era possível que um som, cuja fonte não estava presente no espaço e que já não era mais presente no tempo, ser estranhamente repetido de maneira idêntica. A repetição idêntica, já antiga para a visualidade mesmo antes da invenção da imprensa, era trazida agora para o universo das sonoridades.

Para Murray Schafer, compositor canadense criador do termo “paisagem sonora” (*soundscape*) e pensador da ecologia sonora, a desvinculação do som de sua fonte original causou danos à psiquê do homem contemporâneo, num fenômeno que ele chamou de “esquizofonia” unindo *fonia* (do grego *phono*, som, voz) a *schizo* (separado):

*Desde a invenção dos equipamentos eletrônicos de transmissão e estocagem de sons, qualquer som natural, não importa quão pequeno seja, pode ser expedido e propagado ao redor do mundo, ou empacotado em fita ou disco, para as gerações do futuro. Separamos o som da fonte que o produz. A essa dissociação é o que chamo esquizofonia, e se uso, para o som, uma palavra próxima de esquizofrenia é porque quero sugerir a vocês o mesmo sentido de aberração e drama que esta palavra evoca [...] Através das transmissões e gravações, as relações obrigatórias entre um som e a pessoa que o produz foram dissolvidas. [...] O som vocal, por exemplo, não está mais ligado a um orifício na cabeça, mas está livre para sair de qualquer lugar do mundo [...] E, assim como o grito transmite aflição, o alto-falante comunica ansiedade. (SCHAFER, 92: 173)*

Esse viés pessimista de Schafer está vinculado a um pensamento mais amplo de “higienização” da escuta, ou “limpeza de ouvidos” como ele prefere. O “World Soundscape Project” do qual Schafer foi um dos fundadores, constituiu-se numa

tentativa de catalogar, ordenar e controlar os sons do mundo. Essa busca pela “correção” da sonoridade das sociedades pós-industriais estende-se aos sons gravados e transmitidos nos automóveis, *shopping centers*, elevadores, aeroportos, etc. Podemos inclusive notar, num fenômeno impensável a até algumas décadas atrás que, para nós, é bem mais comum escutar música através de meios de transmissão do que “ao vivo”. Schafer chega inclusive a vaticinar que o mesmo ocorrerá com nossas vozes, ou seja, segundo ele, daqui a alguns anos, será mais fácil dialogar com outra pessoa através de um aparelho tecnológico do que pessoalmente.

Giuliano Obici recorre à noção de Deleuze e Guattari do prefixo grego *schizo* para problematizar a noção maniqueísta de Schafer:

*Nos termos de Deleuze e Guattari, o esquizo é uma fonte desejante de fluxo contínuo, que está em constante atividade, operando sempre por cortes e ligações numa produção incessante de sentidos. [...] Pensando assim, a esquizofonia se põe em um estado de ligação e corte constante dos fluxos sônicos, produzindo ininterruptamente escutas e relações com o mundo.*

*Os aparatos midiáticos não operam simplesmente um regime de dissociação entre espaço e som, entre a fonte de emissão e o objeto sonoro. Há uma espécie de desterritorialização tomada como ordem fundamental que também cria outras referências. É sob esse contínuo desfragmentar esquizofônico que novas produções de escutas são possíveis.*

*Dizemos que a produção sonora – por todo tipo de alto-falantes (TV, rádio, celular etc.) – hoje é esquizofônica, não para dizer que ela produz a esquizofrenia, como estado de aprisionamento psíquico, ou que a esquizofonia gera mais nervosismo e ansiedade no mundo, como aponta Murray Schafer. Entendemos que o efeito contrário também acontece, isto é, que essa cisão pode gerar estados de conforto e bem-estar. [...]*

*Não queremos, com isso, amenizar a situação em que se encontra a escuta hodierna, [...] O que entendemos é que a atual condição da escuta exige de nós uma postura tão potente quanto a produção veloz dos territórios sonoros que circunscrevem nossos ouvidos. (OBICI, 2006: 38)*

Com Obici, não se trata de negar a complexidade e as consequências da escuta esquizofônica de nossa sociedade, mas de entender modos criativos de operar *com* ela e *a partir* dela para nos mantermos no embate, uma vez que o retorno a uma situação pré-acusmática só seria possível em caso de uma catástrofe ecológica que destruísse as possibilidades atuais de armazenamento e transmissão de energia elétrica!

Já Weiss, a partir de Jacques Perriault, descreve as estreitas relações entre os primórdios da gravação do som e as expectativas de próteses auditivas para os surdos: “Por um lado, a canção passava a ser prosteticamente acessível aos surdos, por outro voz e canção poderiam ser preservados para a posteridade, transcendendo a morte do cantor.” (WEISS, 2002: 96) Este autor ressalta que Edison se deleitava em ouvir ópera através de seu invento, o fonógrafo, mesmo com sua surdez avançada fruto de uma surra quando criança. Mas é preciso atentar também para outras implicações: a imortalidade da voz gravada e o aperfeiçoamento do humano através da tecnologia. McLuhan disse que “a roda é uma extensão do pé, o livro é uma extensão do olho, a roupa uma extensão da pele e o circuito elétrico uma extensão de nosso sistema nervoso” (MCLUHAN, 1967: 31-41) e o microfone é uma extensão da boca e o alto-falante uma extensão do ouvido.

Por trás dos avanços tecnológicos, sempre existe uma intenção de controle, correção ou aperfeiçoamento da natureza: a voz que vive eternamente, o surdo que escuta, o cego que enxerga. Esse desejo de superação do biológico humano e sua correspondente reação pode ser encontrada mesmo em tempos imemoriais. Schafer nos traz algumas lendas antigas que comprovam este fato:

*Tomar e preservar a textura do som ao vivo é uma antiga ambição do homem. Na mitologia babilônica, há indicações de uma sala especialmente construída em um dos ziggurats (espécie de torres para enterrar os mortos), onde os sussurros permanecem para sempre. Numa antiga lenda chinesa, um rei tinha uma caixa secreta, dentro da qual ele ditava suas ordens*

*e as enviava por seu reino, conduzidas por seus súditos.*  
(SCHAFER, 1992: 173-174)

Podemos estabelecer uma analogia entre esta tentativa de aprisionar o som e a criação da escrita. Esse desejo de fixar a oralidade em caracteres *desenhados*, de transferir a fala para um suporte visual, é um movimento também bastante problemático, como nos revela a queixa de Platão contra a escrita, que ele entendia como uma revolução destrutiva:

*O específico que você descobriu não é um auxílio à memória, mas à reminiscência, e você dá a seus discípulos não a verdade mas somente a aparência da verdade; eles serão ouvintes de muitas coisas e não terão aprendido nada; eles aparentarão serem oniscientes e em geral não saberão nada; eles serão companhias enfadonhas, possuindo a exibição da sabedoria sem a realidade.<sup>20</sup> (PLATÃO in FEDRO apud MCLUHAN, 1995: 61)*

Walter J. Ong, em seu “Orality and Literacy” – onde analisa em várias frentes as consequências da transição da oralidade para uma sociedade apoiada na escrita – também aponta este discurso de Platão. Ong ainda vai adiante quando afirma o caráter tecnológico da escrita e revela a equivalência entre a reação do filósofo e a postura que alguns mantém, ainda hoje, contra o desenvolvimento tecnológico:

*Platão estava pensando na escrita como uma tecnologia externa, estranha, como muitas pessoas hoje pensam sobre o computador. [...] a escrita (e especialmente a escrita alfabética) é uma tecnologia, que pede o uso de ferramentas [...] Não há meios de se escrever “naturalmente”. [...] Tecnologias são artificiais, mas – paradoxo de novo – a*

---

<sup>20</sup> [“The specific which you have discovered is an aid not to memory, but to reminiscence, and you give your disciples not the truth but only the semblance of truth; they will be hearers of many things and will have learned nothing; they will appear omniscient and will generally know nothing; they will be tiresome company, having the show of wisdom without the reality.”]

*artificialidade é natural para os seres humanos.*<sup>21</sup> (ONG, 1982: 181-182)

Uma fragilidade do discurso de Platão, apontada por Ong, é que ele precisou escrever seu texto onde se insurgiu contra a escrita. Como hoje os que se queixam do computador e pagam suas contas por códigos de barra em leitores ópticos. Mas Platão está historicamente situado no alvorecer da fixação pictórica do alfabeto: ele conheceu o mundo antes dela. Para nós, se nos é inconcebível ao menos pensar um mundo sem a escrita, é também cada vez mais difícil pensar no mundo antes da popularização da cultura digital. Então podemos imaginar um mundo sem a gravação e difusão sonoras? O mundo da oralidade ainda não descorporificada? A quase total impossibilidade deste exercício imaginativo nos revela a importância da escuta acusmática para nossa cultura e como ela nos é “natural” hoje em dia. A cultura digital reforçou ainda mais o que já nos parecia hegemônico. É comum nas grandes cidades, pessoas de quase todas as faixas etárias e classes sociais portarem seus pequenos aparelhos sonoros, sejam celulares ou tocadores de *mp3*.

---

<sup>21</sup> [“Plato was thinking of writing as an external, alien technology, as many people today think of the computer. [...] writing (and specially alphabetic writing) is a technology, calling for the use of tools [...] Technologies are artificial, but – paradox again – artificiality is natural to human beings.”]

## 2. SOM E ESPAÇO

*O pior cego é o surdo. Tirem o som de uma paisagem e não haverá paisagem.*

Nelson Rodrigues (in CASTRO: 1997)

O espaço é uma questão fundamental no pensamento das artes cênicas. O espaço é o lugar onde o evento cênico acontece. Mesmo que a separação entre platéia e atadores seja uma mera questão de atitude, o espaço atua como fator condicionante para as ações que nele se ensejam. O espaço está na gênese do teatro, sendo uma noção que se confunde com a própria história da arte teatral.

Em “Spaces Speak, Are You Listening?”, Blesser e Salter traçam uma linha evolutiva para analisar a percepção do espaço sonoro desde as cavernas até hoje, passando pelos xamãs, o teatro de Epidauros e o *Globe Theatre*, que abrigou as peças de Shakespeare em seu tempo. Com a colaboração dos estudos em arqueologia acústica, pode-se indicar como o espaço sonoro interferia na vida humana, notadamente nas artes cênicas. Nesta obra, os autores buscam desenvolver uma Arquitetura Aural, que é o pensar arquitetônico combinando questões acústicas, sociais, evolutivas, artísticas, físicas, e a percepção auditiva espacial, discutindo também a influência do espaço sonoro na recepção.

Outra linha importante para se trazer para o diálogo aqui, é a chamada Arte Sonora. A arte sonora é uma campo ainda em delimitação, que busca abrigar obras que fazem uso do som no espaço e utilizam a dimensão temporal de maneira distinta da música.

Gostaria de enfatizar que a arquitetura aural e a arte sonora são trazidas para serem avaliadas sob a ótica (*sic*) cênica. Reconhecendo a importância dada ao aspecto



espacial da cena, procurarei estabelecer conexões que contribuam de alguma forma para uma cena aural.

## 2.1 ARQUITETURA AURAL

*Para começar, imagine que, como uma criança, você tenha sido adotado por uma comunidade entre os primeiros humanos 50.000 anos atrás, e que você tenha crescido num mundo sem relógios, calendários, eletricidade, telefones, ou até mesmo papel e lápis [...]*

*Suponha agora que, como um adulto procurando por comida, você encontre uma abertura numa montanha que desemboque numa vasta caverna. [...] O som entrando numa caverna se modifica o suficiente de modo que, quando é rebatido através da entrada, dá a impressão que está vindo de dentro. A caverna não estaria quieta: quando você passasse por sua entrada, você ouviria a caverna falar com você.<sup>22</sup> (BLESSER e SALTER, 2007: 71)*

Através do trabalho de estudiosos de várias áreas combinadas, pesquisas têm sido desenvolvidas no sentido de se reconstituir a auralidade espacial desde as cavernas. Foram desenvolvidos estudos apontando a influência da acústica das cavernas nos desenhos encontrados na paredes em diversas partes do mundo. Por exemplo Waller (IDEM: 75), após estudar pessoalmente mais de 150 cavernas, descobriu que os animais de maior porte geralmente eram desenhados em cavernas com uma reverberação maior, que amplificavam mais os sons, enquanto desenhos de felinos eram mais encontrados em cavernas mais silenciosas. Outros estudiosos,

---

<sup>22</sup> [“To begin, imagine that, as an infant, you had been adopted into a community of early humans 50,000 years ago, and that you grew up in a world without clocks, calendars, electricity, telephones, or even paper and pencil [...]

Suppose now, as an adult searching for food, you came upon an opening into a mountain that led into a vast cavern. [...] Sound entering a cavern is changed sufficiently that, when it reradiates back through the opening, it seems as though it is coming from within. The cavern would not be quiet: as you passed by its opening, you would have heard the cavern speak to you.”]

analisando complexos monumentos pré-históricos na Escócia, notaram que certos pontos formavam câmaras de reverberação que alteravam o som da voz. Durante cerimônias religiosas alguém falando daquele ponto (presumivelmente algum tipo de sacerdote) poderia exercer fascínio sobre os outros por sua voz se espalhar pelo espaço de maneira totalmente diferente da dos demais. Devereaux sugere que a voz de *Trophonius*, uma divindade grega, era na verdade uma corrente subterrânea. Aristóteles, o primeiro a escrever sobre o tema, observou que o ruído de fundo das tragédias seria reduzido se o chão do teatro fosse coberto de palha. Os maias, em 1500 a.C. construíram um campo onde se misturavam esportes e cerimônias religiosas; como pode-se atestar ainda hoje, mesmo um sussurro numa das extremidades deste campo pode ser perfeitamente ouvido na outra, tornando este ponto ideal para um líder cerimonial conduzir uma audiência. O anfiteatro grego de Epidauros é talvez, nas artes cênicas, o exemplo mais notório da importância da arquitetura aural. O teatro grego seria impensável sem o excelente resultado acústico desse espaço cênico. Nesse teatro, que abrigava 15.000 espectadores, como manter o entendimento do texto, mesmo tendo algumas pessoas a 80 metros do palco? Para isso contribuíram o terreno montanhoso e as máscaras dos atores. Aliás, a máscara em latim é chamada de *persona* (mesma raiz de *personagem*), derivada de *per sonare* (“soar através”) numa clara indicação de que as máscaras dos atores também buscavam propiciar uma amplificação vocal.

Apesar de ser uma disciplina extremamente recente, a arquitetura aural procura raízes históricas antiquíssimas como podemos notar. Esse termo foi criado para dar conta das propriedades do espaço que podem ser *experienciadas* pela escuta. Desta forma ela se ocupa em observar e analisar os aspectos culturais da percepção espacial sonora. Quer estejamos conscientes ou não, sofremos a ação do som no

espaço o tempo todo, alterando nossos humores e nossas emoções. Um ambiente com muita reverberação como uma catedral ou uma sala vazia, por exemplo, destaca o valor de cada som individualmente e obriga-o a se apresentar lentamente caso se esteja procurando clareza pois, tanto a fala quanto os sons apresentados tendem a se “embolar”, somando-se temporalmente e criando confusão e ininteligibilidade se apresentados rapidamente. Já ambientes “secos”, com reverberação menos evidente, permitem velocidades mais rápidas mas perdem em “grandiosidade”.

A arquitetura aural também se ocupa do espaço sonoro virtual, ou seja, aquele criado “artificialmente” através de meios eletrônicos, na medida em que eles alteram a percepção do espaço em que o som se insere. Desta maneira, a espacialização sonora criada por alteradores eletrônicos como o *reverb*<sup>23</sup> são também foco de análise.

Alguns conceitos trazidos por Blesser e Salter também podem ser úteis para se pensar o som da cena, entre os quais destacamos:

- **Ornamento Aural [*aural embellishment*]** (BLESSER e SALTER, 2007: 52): quando nos utilizamos de artifícios para transformar a sonoridade do espaço com uma finalidade estética. Por exemplo quando penduramos tapetes pesados e cortinas em um ambiente com reverberação excessiva para criarmos uma auralidade mais intimista.
- **Marco Sonoro [*sound mark*]** (IDEM: 29): esse conceito na verdade foi criado por Barry Truax, um compositor e estudioso da ecologia e da paisagem sonoras. Marcos sonoros são sons únicos que detém um alto *status* devido à

---

<sup>23</sup> O *reverb* é um efeito elétrico ou eletrônico que simula a ambiência sonora de diferentes espaços. Leva esse nome por causa do fenômeno da reverberação que é, a grosso modo, a forma que um som se prolonga num espaço mesmo quando a causa que o produziu já tenha cessado.

sua importância histórica, social, simbólica ou prática. Sinos, apitos de fábricas, sinais de ferrovias, são alguns exemplos.

- **Aurícone**<sup>24</sup> [*earcon*] (IDEM: 82): é o correspondente sonoro do ícone visual. Nos computadores são aqueles sinais sonoros que indicam a inicialização do sistema, se alguma operação que foi completada ou que não tenha sido executada corretamente, etc. *Aurícones* adquirem significação através do uso reiterado associando um som a um determinado contexto. Podem ser também encontrados em outros lugares: a sineta usada para chamar o atendente de um hotel pode ser considerada um aurícone. É diferente do marco sonoro por seu caráter privado, contrastando com a dimensão social e grandiosa daquele.

## 2.2 SOBRE ARTE SONORA

Se formos localizar historicamente um objeto que pudesse ser comparado ao que se convencionou chamar no últimos tempos de “arte sonora”, talvez o mais antigo exemplo seja a harpa eólica. Feita para ser deixada em uma abertura, como uma janela, permanece lá para quando o vento seja forte o suficiente para movimentar as cordas que então produzem seus sons ao sabor da força e eventualidade das correntes de ar.

Segundo Alan Licht (2007) o termo arte sonora foi criado pelo compositor e áudio-artista canadense Dan Lander em meados dos anos 80 do século XX e tem sido usado para dar conta de uma produção crescente que se insere no âmbito das artes visuais mas que trabalha com elementos multi-disciplinares, que têm como elemento

---

<sup>24</sup> Aurícone / *Earcon*: tradução sugerida por mim.

comum características sonoras que não se deixam enquadrar pacificamente na noção de “música”.

Geralmente, localiza-se o futurista Luigi Russolo e seu manifesto de 1913 como o principal precursor da chamada arte sonora. Oriundo das artes visuais, Russolo declara, em carta ao amigo músico Balila Pratella, ter vislumbrado uma “música” que incluísse o som dos trens, das metralhadoras, das sirenes, das máquinas em geral. Essa carta a que chamou de “A Arte dos Ruídos” foi a primeira iniciativa que se tem registro, de organizar, de criar uma espécie de tipologia dos ruídos para uso estético, inclusive os ruídos vocais. Russolo também imaginou instrumentos sonoros que imitavam os ruídos das máquinas os quais chamou de trovejadores, rugidores, roncadores, etc. Com esses instrumentos, realizou verdadeiros concertos de ruídos que, à época, não foram levados devidamente a sério sendo considerados mais uma das extravagâncias reputadas aos futuristas do que uma proposição artística consistente.

No mesmo ano de 1913, Marcel Duchamp concebeu sua *Sculpture Musicale* que consistia em várias caixinhas de música soando no espaço simultaneamente. Essa obra não foi a primeira a pensar o som no espaço. No século XIX, George E. Ives (1845-1894) pai do compositor Charles Ives, concebeu e realizou uma obra em que duas bandas marciais vinham tocando duas canções diferentes pelas ruas de sua cidade. O público ficava parado numa esquina ouvindo as bandas que se aproximavam. Elas então se cruzavam no ponto onde a platéia ficava e continuavam tocando enquanto se distanciavam. Voltando ainda mais no tempo, durante a renascença, o compositor Gabrielli, compôs uma peça em que quatro corais cantavam posicionados em quatro pontos distintos numa catedral.

A utilização do espaço como fator interferindo na concepção sonora e a integração dos ruídos à obra, são características importantes que incluem as realizações acima citadas no que está se convencionando chamar de “Arte Sonora”. O ímpeto de se criar uma nova designação que pudesse abrigar iniciativas sonoras que pareciam ter grande dificuldade de serem acolhidas sob o rótulo de “música”, vem de longa data. O compositor Olivier Messiaen cunhou, na década de 40, o termo “Organização Sonora” que tentava acolher as iniciativas nascentes no campo da música eletrônica. John Cage chegou a adotar esse termo por um tempo mas depois recuou por achar que problematizaria mais a música se mantivesse suas atividades sob este rótulo.

A arte sonora, apesar de controvertida, encontra uma acolhida crescente no campo das artes visuais. Inhotim por exemplo, um espaço nos arredores de Belo Horizonte dedicado à arte contemporânea, possui em seu acervo algumas obras de arte sonora. Entre elas encontramos uma obra da artista canadense Janet Cardiff, baseada no motetoa quarenta vozes “Spem in Alium” de 1573 do compositor inglês Thomas Tallis. A obra de Tallis divide-se em oito coros de cinco vozes cada e na instalação de Cardiff, há oito grupos de cinco alto-falantes. Em cada alto-falante se ouve uma linha vocal da obra de Tallis. Nesse trabalho pode-se encontrar algumas das características comuns a vários trabalhos denominados de arte sonora: a multiplicação dos sons em vários canais independentes, a inclusão do espaço como fator determinante da obra e o descompromisso com a relação de tempo que o espectador/ouvinte estabelece para a fruição. Essa relação de trânsito livre aproxima a arte sonora das artes visuais, em que o tempo de observação de uma obra pode ser determinado por aquele que a aprecia, diferentemente da música onde o tempo é geralmente conduzido pelo desenvolvimento da obra.

Mesmo hoje, quase trinta anos depois da criação do termo “arte sonora”, a tensão sobre essa área híbrida entre a música e as artes visuais está longe de ser diluída. Uma parte da chamada música experimental considera que o rótulo arte sonora esteja sendo usado exclusivamente por artistas que querem se beneficiar do sistema mercadológico de que dispõem as artes plásticas hoje. Outros já pensam que, por suas características de exposição ao invés de apresentação e por sua interdisciplinariedade, a arte sonora mereceria um campo de atuação emancipado da música. O fato é que atualmente é extremamente difícil delimitar fronteiras precisas entre as artes visuais e a música. Talvez esse rótulo “arte sonora” não possa ser levado às últimas consequências do rigor conceitual mas possa servir para encaminhar o escoamento de uma produção que não se adequaria aos espaços convencionalmente dedicados à música. A arte sonora estaria assim fora das salas de concerto, auditórios e casas de espetáculos, estando, a exemplo da performance, da videoarte e das instalações visuais, mais adequadamente acolhida nas galerias e nos espaços públicos das grandes cidades.

Alan Licht cria três categorias para a arte sonora:

*1. Uma instalação de ambiente sonoro que é definido pelo espaço (e/ou pelo espaço acústico) mais do que pelo tempo e que pode ser exibida como seria uma obra de arte visual.*

*2. Uma obra de arte visual que também possui uma função de produção sonora, como uma escultura sonora.*

*3. O som de artistas visuais que serve como uma extensão da estética particular daquele artista, geralmente expressa em outra mídia.<sup>25</sup> (LICHT, 2007: 16-17)*

---

<sup>25</sup> [“1. An installed sound environment that is defined by the space (and/or acoustic space) rather than time and can be exhibited as a visual artwork would be.

2. A visual artwork that also has a sound-producing function, such as sound sculpture.

Na primeira categoria da divisão criada por Licht ele aponta o que talvez seja a maior questão da arte sonora: a relação entre tempo e espaço. Como apontam Campesato (2007) e Vaz (2008), a separação música/tempo e arte sonora/espaço não se sustenta porque não é que a arte sonora não trabalhe a questão do tempo – e alguns artistas sonoros articulam justamente esta questão – mas é que ela o faz de maneira diferente da música, e sempre levando em conta o fator espaço, seja ele trazido à obra por meio de uma instalação ou numa relação com o ambiente ou com elementos arquitetônicos.

A arte sonora pode contribuir para a cena na medida em que propõe uma relação com o som que usualmente não encontramos nas montagens. Indo além dos efeitos de reverberação dos microfones dos atores para simular espaços alterados ou do som saindo de diferentes pontos do espaço de encenação, o que quer se propor aqui, ao se trazer a arte sonora, é uma reflexão sobre a possibilidade de um som articulado com a cena tendo o espaço como elemento de aporte sônico. A partir daí pode-se pensar em cinco possibilidades de entrecruzamento entre cena e arte sonora:

1. **Instalação:** O som poderia ser concebido para tirar partido não só das qualidades acústicas do cenário, mas ser conceitualmente integrado a ele, tanto no que diz respeito à produção de sonoridades quanto a criações sonoras que acompanhassem as transformações a que muitas vezes o cenário é submetido durante os espetáculos.

2. **Ambiente:** Os ambientes sonoros das salas de espetáculo e de seus entornos acústicos poderiam ser captados e utilizados esteticamente.

---

3. Sound by visual artists that serves as an extension of the artist's particular aesthetic, generally expressed in other media.”]



Como fonte de pesquisa e produção poderiam ser estabelecidas conexões com a arte ambiental e com a ecologia sonora.

3. **Plástica:** As qualidades da plasticidade sônica poderiam ser aproveitadas, como por exemplo, as sensações táteis geradas pelas frequências graves ou as diferentes texturas dos ruídos.

4. **Temporal:** O tempo poderia ser mais problematizado sonoramente. Uma poética tendo em vista o aspecto sonoro, não no sentido de construção narrativa coincidindo com a cena, mas de maneira a construir unidades e descontinuidades na recepção.

5. **Eletrônica/digital:** as possibilidades de manipulação e alteração do som eletronicamente criam novas alternativas para um pensar sônico emancipado das questões musicais, que podem colaborar para uma sonoridade mais direcionada ao específico cênico.

As potências liberadas na conjunção entre arte sonora e cena estão abertas. No contexto de sobreposição artística da contemporaneidade, fica aqui uma provocação para que mais pontes sejam criadas. A arte sonora traz para o debate diversas questões, algumas já bem antigas para a música de vanguarda, mas agora inseridas num contexto diverso. Várias dessas indagações se centram em questões comuns à cena como a temporalidade, a espacialidade, a plasticidade e a interatividade. Criar um campo fértil para que a colaboração mútua ocorra é uma das expectativas de desdobramento da presente pesquisa.

### 3. SOM E ENCENAÇÃO

Para Roubine, o sonoro é um fator importante:

*Um espaço, com efeito, não se define apenas pelos elementos visuais que o constituem, mas também por um conjunto de sonoridades, características ou sugestivas, que tecem para o ouvido uma imagem cuja eficiência sobre o espectador foi mil vezes comprovada. Sabe-se aliás que a audição é um veículo de ilusão mais sensível ainda que a visão. (ROUBINE, 1998: 154)*

Segundo ele, Stanislavsky começa a perceber a importância dos sons a partir de Tchekov. A partir de então, o diretor faz uso intenso de vários recursos sonoros para criar o que chama de *paisagem auditiva*. Para Stanislavsky uma paisagem auditiva não é apenas a reconstituição de um ambiente sonoro, mas uma construção teatral que cria relações com a cena. É importante destacar, que independente da função para o uso da paisagem auditiva, Tchekov e Stanislavsky antecipam em mais de setenta anos o conceito de *soundscape* ou paisagem sonora, propagado por Murray Schafer a partir da década de 60 do século passado. Outra constatação fundamental diz respeito à noção de silêncio como não sendo a negação do som, mas como uma forma de percepção. Essa formulação, tão cara a John Cage e notabilizada em sua composição 4'33", não tinha passado despercebida ao encenador russo, já em 1898. A respeito do coaxar dos sapos ouvidos em sua encenação de “A Gaivota” de Tchekov, Roubine nos traz: “No teatro, o silêncio expressa-se através de sons, e não pela sua ausência. Caso contrário, seria impossível dar uma ilusão de silêncio [...]” (STANISLAVSKY apud ROUBINE, 1998: 155) Em sua busca diligente pelo realismo em cena, Stanislavsky organizava “verdadeiras partituras sonoras” (ROUBINE, 1998: 155), fato que lhe valia críticas irônicas por parte de Tchekov, que considerava as constantes intervenções sonoras um excesso da parte do encenador, apesar de, em seus textos, fazer descrições bem específicas sobre os sons que

imaginava para as cenas. Roubine chama a técnica stanislavskyana de “cenografia sonora” uma vez que em sua maioria, os sons ouvidos em cena servem para delimitar o espaço em que a ação dramática se insere. De qualquer forma, cabe ressaltar que os dois termos *paisagem auditiva* e *cenografia sonora* fazem menções implícitas a aspectos visuais e também à questão do espaço, dissociando-se portanto da noção *tradicional* de música que trabalha mais com o eixo temporal da sonoridade.

Prosseguindo com a genealogia estabelecida por Jean-Jacques Roubine, passamos a Craig, que utiliza a música e a sonoplastia como meios de produção da teatralidade. Embora também se utilize de recursos semelhantes a Stanislavsky, suas intenções condizentes ao sonoro se distanciam das do encenador russo na medida em que suas criações não buscam a verossimilhança mas a produção de uma realidade teatral. A busca de Craig por uma estilização da voz do ator nos remete então a Artaud. Muito se tem falado a respeito da questão da vocalidade artaudiana e não vamos abordá-la aqui. Para nós basta a asserção de que o Teatro da Crueldade tinha como ideal a produção de uma vocalidade focada no material sonoro, com a preocupação de trazer para a cena “gritos, lamentos [...] a beleza encantatória das vozes” (ARTAUD *apud* ROUBINE, 1998: 161). Mas Artaud também tinha em mente os sons produzidos por outras fontes o levando em sua pesquisa a procurar “fora do campo da música, instrumentos e aparelhos que, [...] possam [...] produzir sons ou ruídos insuportáveis, lancinantes.” (IDEM: 161). Como um dos exemplos, Roubine nos traz a encenação de Artaud para a *Sonata dos Fantasmias* de Strindberg afirmando que “toda encenação é pontuada pelos ruídos amplificados de passos” (ROUBINE, 1998: 159). O autor também cita uma passagem bastante elucidativa com relação ao pensamento sonoro dentro da concepção artaudiana:

*As vozes se ampliam; assumem a tonalidade grave ou superaguda e como que clarificada dos sinos. Uma vez ou*

*outra um som de maior volume se espalha e se derrama, como se tivesse sido derretido por um obstáculo que o fizesse esguichar em jatos pontiagudos.*

*Ouve-se a voz dos sinos, que se tornou cavernosa. Uma tranquilidade inaudita cai sobre o palco.*

*Algo como um som de viola vibra muito de leve e muito no alto.*  
(ARTAUD apud ROUBINE, 1998: 159)

Seguindo ainda Roubine, nos deparamos com o antagonismo de Brecht. Ele afirma que o autor e diretor alemão, contraria tanto Artaud quanto Stanislavsky por recusar o *efeito de magia* que tanto um quanto o outro buscavam, embora por caminhos contrários no que diz respeito à mimese; Artaud pelo teatral “puro” e Stanislavsky pela ilusão do real. Brecht quer que a música seja mais um elemento a denunciar o artificialismo da cena. Para chegar a esse intento, Brecht:

- coloca a orquestra no palco, bem à vista do público;
- traz a música como quebra na continuidade da estrutura da peça, a apresentando na forma de números isolados;
- faz mudanças marcantes na iluminação para demarcar o princípio e o fim das *songs*;
- coloca os atores se dirigindo diretamente ao público;
- busca trazer a palavra como significante, distanciando-a do ideal sonoro artaudiano de produção vocal.

Após Brecht, para Roubine, só existe Grotowsky e seu Teatro Pobre. Para o teórico e diretor polonês, todos os sons do espetáculo deveriam ser produzidos pelo ator e o que ele pudesse manipular em cena. Grotowsky assume as imperfeições da execução de um instrumento por parte do ator, por exemplo, como sendo parte da vulnerabilidade humana que ele procura manifestar em sua cena.

### 3.1 MEIERHOLD E O SOM

Quando se quer buscar uma historicidade da relação entre som e encenação, há que se falar no trabalho pioneiro de Vsévolod Meierhold (1874-1940). Hábil violinista e regente de orquestra, o diretor teatral entendia o som da encenação como estrutura. Seu uso intensivo do universo sonoro transcendia a mera criação de climas ou o reforço da ação dos atores. Para se descrever o trabalho sonoro do diretor russo, podemos falar em uma verdadeira **Polifonia Cênica**. O pensamento musical colabora como uma forma de articulação dos vários níveis materiais envolvidos na criação do espetáculo. Com a palavra, Beatrice Picon-Vallin descrevendo a obra do encenador:

*Presente, a música não ilustra a ação, mas estrutura-a, imprimindo-lhe deslocamentos. Ela garante a construção de um episódio, de uma cena. Ausente, ela contamina a esfera sonora do espetáculo pela musicalização do texto e do gestual. Ela organiza o espetáculo, pois apenas ela pode fazer com que sejam ouvidos, ao mesmo tempo, o conjunto, obra do diretor, e cada uma das vozes que dele faz parte. Ela substitui os elos lógicos da continuidade da intriga pelos elos associativos.* (PICON-VALLIN, 2008: 22)

No trecho acima citado, além da questão da estruturação pelo sonoro, a autora vai ainda mais além e apresenta o som como um elemento condutor do espetáculo, numa espécie de *para-dramaturgia*. Ao trocar “os elos lógicos” por “elos associativos”, Meierhold distancia o texto do centro gravitacional da montagem. Como consequência, o encenador afasta-se do logocentrismo gerado pelos encadeamentos causais da “intriga” trazendo pioneiramente o conceito de “teatro dos afetos” conforme descrito por Lehmann.

O que é percebido como estrutura temporal do espetáculo, sua condução e estrutura, organizando e fazendo soar essa polifonia cênica, também é transposto para o espaço no qual a encenação se insere como podemos notar no texto da autora, quando descreve a encenação de “O Professor Boubous” de A. Faiko:

*O dispositivo espacial se torna musical: ele é composto por um tapete para amortecer os ruídos dos passos, por uma cortina de bambu que tilinta a cada entrada e por um piano de cauda, colocado numa enorme concha no alto da cena. (IDEM: 25)*

Isso indica a plena consciência de Meierhold no que tange a utilização do som como elemento do espaço e não apenas como um recurso restrito à dimensão temporal. O tapete para amortecer o ruído dos passos também revela outro dado importante: além de criar muitas camadas sonoras para densificar a encenação, o diretor também criava dispositivos para *apagar* informações sonoras que ele considerasse indesejáveis. Sons que normalmente soariam sem serem diretamente percebidos, sendo colocados num tipo de *lixeira da escuta*, que estamos condicionados a ignorar como não pertencendo ao foco de interesse do que é percebido na cena, Meierhold abafa, num movimento de limpeza com a intenção talvez, de deixar aparecer outros elementos que para ele seriam mais importantes. A cortina de bambu tilintando a cada entrada destaca a aproximação das personagens, criando um código que após algumas repetições não deveria mais ser percebido em si, apenas o que *significaria*, isto é, depois de algumas entradas sonorizadas desta maneira, a recepção do som passa de “uma cortina de bambu” para “entrou alguém” num exemplo de *aurícone* aplicado à cena. A concha contendo o piano altera completamente a sonoridade “natural” do instrumento modificando a ressonância que o instrumento teria naquela sala de espetáculos. Com esse recurso, Meierhold cria um espaço sonoro adulterado, que gera a sensação do piano estar sendo tocado em outro lugar que não a sala onde ocorre a apresentação, talvez desejando aproximar a sonoridade do piano de como seria se ele estivesse no espaço virtual onde a ação transcorre.

Outra frente em que o encenador atuou na elaboração de sua sofisticada sonoridade cênica, foi no âmbito vocal. Ao minar o texto/logocentrismo, o diretor enfatizou as características materiais da oralidade, valorizando sons além da fala e do canto. Piccon-Vallin, tratando da encenação de “O Inspetor Geral” de Gógol:

*Trata-se portanto de uma instrumentalização sonora, transposição oral de um texto escrito: repetição de certas palavras, combinação de palavras com ruídos, gemidos, onomatopéias, gritos, gargalhadas. (IDEM: 27)*

Neste ponto podemos relacionar o diretor russo com um assunto que desenvolveremos em capítulo dedicado ao tema: a poesia sonora. Trata-se de uma legítima aplicação dos preceitos da poesia sonora numa ação cênica. Podemos relacionar a repetição de maneira mais evidente com o trabalho de Gertrude Stein ou até com o poeta sonoro Brion Gysin, por exemplo, que em seu poema “Junk is no good baby” repete esta frase em várias entonações. Ou ainda o poema sonoro “The Bird of Paradise is Singing” de Gerhard Rühm em que, com a alteração eletrônica da voz gravada, o poeta vai alterando o som da mesma frase até que seus vocábulos fiquem irreconhecíveis, aproximando-se do que seria o canto deste pássaro imaginário. Ainda sobre a repetição, como veremos mais adiante, podemos traçar um paralelo entre Meierhold e Robert Wilson, principalmente nos trabalhos em parceria com Christopher Knowles.

Piccon-Vallin ainda descreve mais detalhadamente um exemplo de como essa “polifonia cênica” se dava no trabalho de Meierhold, quando se refere a seu trabalho na montagem de “Boris Godunov” de Púschkin:

*Em outro momento, Meierhold evoca instrumentos de percussão e múltiplos efeitos de ambientação sonora: canto do galo, o sussurro da cera que se solidifica na água, a crepitação do ferro aquecido mergulhado no líquido, tamborins. [...] Em seguida, ele inicia uma canção melancólica que adentra a massa sonora. (IDEM: 40)*

O uso combinado de sons de animais, objetos cênicos, instrumentos musicais e cantos, o que a autora chama de “massa sonora”, revela o complexo tratamento sonoro que o encenador dava a seus espetáculos. Fica aqui a curiosidade a respeito da maneira como Meierhold articulava tantas camadas em suas encenações. De que modo ele potencializava suas peças com o sonoro? Como tantos elementos, soando algumas vezes simultaneamente, não tornavam essa massa sonora um enovelado confuso de linhas conflitantes? Será que era essa a intenção do diretor, criar uma massa para ser sentida como uma soma indissolúvel? Além do mais, pensando-se a respeito de uma época que não dispunha de ampliações eletrificadas para reforçar o som, como poderia o “sussurro da cera que se solidifica na água” ser minimamente perceptível?

Ainda sobre o mesmo espetáculo, com relação ao som e espaço:

*de onde brota uma longínqua “canção-paisagem” que exprime a errância de um viajante solitário e o infinito da estepe russa. Transparência sonora na qual se dissolvem os limites do teatro. (IDEM: 40)*

Através do termo “canção-paisagem” somente encontrado em Picon-Vallin, podemos fazer uma junção entre a noção da peça-paisagem de Gertrude Stein, com a paisagem sonora de Murray Schafer, adicionadas a um componente musical “canção”. Se a peça-paisagem é uma cena para a contemplação, a paisagem sonora pressupõe um componente de ambiência, que situa a cena numa localização específica. Assim, falar em canção-paisagem, nos conduz a um imaginário de música, mas de caráter estático, de permanência, quase como um silêncio construído por meio de uma canção; o tempo parando mesmo em movimento. Além do mais, falar em “transparência sonora na qual se dissolvem os limites do teatro” é criar uma fusão entre a visualidade e a auralidade, uma vez que “limites” são dados da percepção



geralmente associados ao visual. Esses limites, como contornos, podem se dissolver na “transparência sonora” uma vez que a auralidade constrói espaços diferentes daqueles que a visão informa. A imaginação migra não como imagem visual, mas como *imagem sonora* transpondo os limites do que é visto com a amplidão aural que ultrapassa as barreiras físicas para nos conduzir a uma alteridade concreta e poética.

### 3.2 ROBERT WILSON E HANS-PETER KUHN

Robert Wilson talvez possa ser considerado o herdeiro de Meyerhold com relação ao uso do som na cena. Pertencente a outra época, o diretor norte-americano já pôde dispor de recursos tecnológicos que permitiram a realização de uma proposta cênica sonora em um nível impensado até então. Sua parceria com um dos mais renomados artistas sonoros da Europa, Hans-Peter Kuhn, pode ser considerada uma boa referência para as realizações que pretendem integrar som e cena dentro de uma perspectiva contemporânea. Com essa afirmação, Maribeth Bank, *ex-sound designer* do *American Repertoire Theatre*, concorda:

*Eles são pioneiros. A maioria das pessoas no teatro não entendeu como usar o som criativamente. Nos últimos sete anos novas tecnologias – por exemplo os samplers e sequencers de áudio digital – permitiram um controle mais sofisticado da informação sonora. Mas a maioria dos diretores estão presos a tradições ultrapassadas. [...] Eles usam o som como filmes usam o som. Quando a cena é triste, você toca música triste ou, como contraste irônico, música alegre. Wilson e Kuhn não usam o som de uma maneira tão banal, programática. Wilson e Kuhn libertaram o som, encontrando novas maneiras de usá-lo teatralmente.<sup>26</sup> (BANK apud HOLMBERG, 1996: 178)*

---

<sup>26</sup> [“They’re pioneers. Most theatre people haven’t figured out how to use sound creatively. For the past seven years new technological capabilities – for example digital-audio samplers and sequencers – have permitted more sophisticated control over sound information. But most directors are stuck in traditional ruts. [...] They use sound as movies use sound. When the scene is sad, you play sad music or, for ironic contrast, cheerful music. Wilson and Kuhn do

Um exemplo do modo de aplicação do som para a cena de Wilson, pode revelar algumas características da parceria com Hans-Peter Kuhn:

*Para Quando Nós Mortos Despertamos, Wilson e Kuhn utilizaram três tocadores de fita de rolo, um sampler computadorizado, um sequencer computadorizado, seis microfones corporais (que alteram a qualidade e a fonte da voz do ator), dois módulos processadores de efeitos, um microfone de palco (para vozes estranhas fora do palco), um guitarrista ao vivo [...] e vinte e uma caixas de som espalhadas pela sala para bombardear o público com sons de vários locais diferentes. Havia 168 deixas para o som; 75 por cento do tempo três ou quatro coisas diferentes aconteciam em cada deixa.<sup>27</sup> (HOLMBERG, 1996: 177)*

O exemplo acima pode ser o equivalente wilsoniano da *paisagem auditiva* preconizada por Stanislavsky. Embora este recurso fosse utilizado pelo diretor russo para produzir uma “fiel” cópia sonora da realidade, a *audio-landscape* (ou áudio paisagem<sup>28</sup>) de Wilson, apesar de cumprir uma função de teatralização e não de reprodução, também persegue o ideal da criação de uma ilusão, de uma magia,

---

not use sound in such a banal, programmatic way. Wilson and Kuhn have liberated sound, finding new ways to use it theatrically.”]

<sup>27</sup> [“For *When We Dead Awaken*, Wilson and Kuhn used three reel-to-reel tape decks, a computer sampler, six body mikes (that change the quality and source of the actor’s voice), two special effects decks, one on-stage mike (for weird off-stage voices), a live guitarist [...] and twenty one loudspeakers scattered throughout the house to bombard the audience with sound from many different locations. There were 168 different sound cues; 75 percent of the time three or four different things happened on each cue.”]

<sup>28</sup> Aqui se faz necessária uma pequena nota à tradução para o português do livro “O Teatro Pós-Dramático” por Pedro Sússekind. O que ele traduz como “paisagem sonora” na verdade seria melhor colocado como “áudio-paisagem” como o fiz aqui. Paisagem sonora, termo cunhado por Murray Schafer, diz respeito a uma série de sons que caracterizam um determinado local num determinado tempo e conecta-se com a ecologia sonora e outros conceitos do som como apreensão do real, sem manipulação distorsiva. Mesmo com o uso da expressão como licença poética, como no caso dos cenários sonoros de Stanislavsky, estaria-se diante de uma mimese de uma paisagem sonora “real”. Além do mais, o diretor russo já tinha um termo para isso que era “paisagem auditiva”. O termo em inglês para paisagem sonora é *soundscape*. *Audio-landscape*, *audio environment*, *sound ambience*, *aural landscape* são termos utilizados indiscriminadamente para se referirem aos sons da encenação nos contextos mais diversos. Um estudo poderia ser desenvolvido no sentido de organizar esses conceitos para permitir a definição das sutilezas que eles inferem. Vale ressaltar que, no livro, Sússekind mantém o termo original em inglês [*audio-landscape*] entre colchetes, talvez indicando uma justificada insegurança quanto ao uso específico do termo.

proposta rechaçada por Brecht. Assim, podemos traçar uma linha evolutiva que pode se iniciar em Meyerhold passar por Artaud e depois por Wilson. A *Societas Raffaello Sanzio*, companhia cujo trabalho analisaremos mais adiante, pode se inserir na continuidade desta linha genealógica que desenvolve um projeto teatralizante ou ilusionista da encenação, injetando sua personalidade numa criação cênico-sonora ampliada.

### 3.3 O SOM NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Para Roubine, relativamente ao universo sonoro teatral, nada há depois de Brecht e Grotowski:

*Tratando-se da dimensão sonora e musical do espetáculo, a teoria do teatro épico é sem dúvida a última, por ordem cronológica, que tenha formulado uma nova doutrina.*

*O fato é que a encenação contemporânea não conseguiu propor nesse campo nem uma teoria e nem mesmo uma prática verdadeiramente novas. Com a única exceção de Grotowski e do seu teatro pobre. (ROUBINE, 1998: 163)*

Mais adiante enfatiza a afirmação anterior escrevendo: “pode-se dizer que o teatro contemporâneo não renovou substancialmente a questão” (IDEM: 165). No entanto, Lehmann tem uma posição diferente:

*A música eletrônica tornou possível manipular à vontade o parâmetro da sonoridade e com isso abrir campos inteiramente novos para a musicalização das vozes e dos sons no teatro. Uma vez que diversas qualidades sonoras (frequência, tom, timbre, intensidade, etc.) podem ser manipulados com o recurso a sintetizadores, as combinações eletrônicas de ruídos e tonalidades (sampling) passam a ser uma dimensão sonora inteiramente nova no teatro [...] Torna-se possível manipular e estruturar intencionalmente todo o espaço sonoro do teatro. (LEHMANN, 2007: 152).*

Um pouco mais à frente o teórico alemão também ressalta sua posição, afirmando a respeito da questão sonora:

*Do ponto de vista metodológico, é importante que tais fenômenos não sejam considerados como expansões – talvez muito originais – do teatro dramático; antes, deve-se reconhecer também nessas encenações dramáticas a novidade de uma linguagem teatral em mutação, não mais dramática.* (IDEM: 153)

Talvez Roubine tenha fechado a questão um pouco apressadamente porque, como enquadrar na genealogia construída pelo autor – que começa em Stanislavsky, passa por Craig, Brecht, Artaud e acaba em Grotowsky – as áudio-paisagens de Robert Wilson, a simultaneidade de sinais sonoros da Societas Raffaello Sanzio, as composições conceituais de Heiner Goebbels, os sons imaginários do movimento Fluxus, os *happenings* a partir de Cage, ou até mesmo o trabalho pioneiro de Meierhold, tratado *en passant* na obra citada de Jean-Jacques Roubine?

Apesar de Lehmann não dedicar um capítulo específico ao som, podemos detectar várias referências ao assunto ao longo da obra. Uma de suas aproximações ao tema nos informa do processo de “musicalização” do teatro pós-dramático. Citando Varopolou, nos traz: “Não se trata do papel evidente da música e do teatro musical, mas de uma idéia mais ampla do teatro *como* música.” (IDEM: 150). A música então surge não como elemento *inserido* no teatro mas como elemento estruturador: “De fato, a ampla tendência à musicalização (e não apenas da linguagem) constitui um importante capítulo do tratamento dos signos no teatro pós-dramático.” (IDEM: 151). Comentando o expressionismo, afirma: “o som deve transmitir mais afetos do que comunicações.” (IDEM: 106) Essa idéia do som como afeto, pode ser ampliada para uma série de manifestações do teatro pós-dramático, uma vez que também apresenta uma alternativa à organização estrutural logocêntrica.

## 4. O TEXTO SONORO

Falar em “texto sonoro” pode parecer redundância, mas o fato é que trata-se de uma ênfase para chamar a atenção para o aspecto da sonoridade das palavras. Apesar de todo texto possuir implicitamente um som – e através do som ele se propaga – raramente se costuma atentar para esse aspecto. Mesmo num texto escrito, uma voz interna, a que “lê” o texto mentalmente possui som, inclusive podemos modificá-la ou descrevê-la se preciso. Pode-se afirmar que as palavras portam um significado e que o som seria seu significante, podendo inclusive *contrariar* o sentido original do texto. Mas, para além desta abordagem semiótica da relação entre som e sentido, pode-se encarar a sonoridade como *coisa em si*, não como sentido mas, fenomenologicamente, como sensação ou afeto.

No teatro dramático o texto é o grande fundador da cena:

- orienta as falas e as relações entre os atores;
- determina a divisão estrutural do espetáculo dividindo-o em cenas e atos;
- guia as marcações dos atores no espaço e suas entradas e saídas em cena;
- pela disposição dos diálogos, sugere intenções das falas e “emoções” das personagens;
- através das didascálias hierarquiza a montagem, definindo o que deve ser visto em primeiro plano e o que é entorno;
- posiciona toda a montagem como uma grande força gravitacional para onde tudo converge aproximando-se ou distanciando-se de seu centro.

Toda a tensão do pós-dramático *versus* textocentrismo, pode ser localizada em uma busca pela libertação do teatro do jugo da mimese. O texto é apenas uma das peças que colaboram com a perpetuação da mimese aristotélica no teatro. Todas as pesquisas e práticas de ruptura com as encenações tradicionais lidam mais ou menos

diretamente com essa questão: a possibilidade de um teatro que possua como possibilidade legítima a *abstração*. O público, a crítica, a academia, os encenadores, constituem um campo de imantação onde essas forças estão em franco embate. O teatro pós-dramático quer se descolar da “realidade” que a literatura logocêntrica construiu em nossos hábitos perceptivos por séculos. A realidade não é única, quantitativa, e sim uma construção e um modo de percepção. Os acordos sociais que definem as realidades durante o processo de aculturação do indivíduo não deveriam restringir as “realidades” ficcionais dos artistas que desejam não reproduzir a realidade instituída, mas criar outras realidades que não necessitam de existência fora de sua manifestação artística. Segundo Lehmann:

*a realidade do novo teatro tem início justamente com a extinção dessa trindade de drama, ação e imitação [...] Enquanto não nos libertamos desse modelo, jamais poderemos conceber aquilo que reconhecemos e sentimos na vida como algo intensamente moldado pela arte – por um modo de de ver, de sentir e de pensar, por um “modo de querer dizer” que é gerado somente por ela. [...] a formulação estética em geral [...] inventa imagens de percepção e diversas esferas de afetos ou sentimentos, as quais, portanto, não existem fora de sua representação artística em texto, som, quadro ou cena. (LEHMANN, 2008: 57)*

No teatro pós-dramático a linearidade sucessiva é muitas vezes substituída pela *multifocalidade*. Acontecimentos simultâneos deixam a cargo do espectador orientar sua atenção como quiser. Além disso, o pós-dramático des-hierarquiza o texto, colocando-o em equivalência a outros elementos cênicos, num processo que Lehmann chama de *parataxe*<sup>29</sup>. Com a parataxe, a sonoridade do texto não atua mais reduzida ao campo semântico:

*Desenvolve-se uma semiótica auditiva própria: diretores submetem textos clássicos à sua sensibilidade rítmico-musical*

---

<sup>29</sup> Parataxe: justaposição, coordenação, “des-hierarquização dos signos teatrais.” (Lehmann, 2007: 143)

*[...] Sob o marco da dissolução da coerência dramática, chega-se à sobredeterminação musical do discurso do ator. (IDEM: 151)*

Nessa “sobredeterminação musical” a fala do ator ganha força em suas qualidades melódicas, rítmicas e tímbricas, ecoando as glossolalias artaudianas e trazendo como uma de suas vertentes o poliglotismo, ou seja, a superposição de línguas e sotaques diferentes em um mesmo espetáculo evidenciando as “músicas” das línguas.

#### **4.1 POESIA SONORA**

O termo Poesia Sonora foi criado pelo artista Henri Chopin para definir suas obras vocais que combinavam performance, alteração eletrônica da voz, experimentalismo e a busca por uma poética do sonoro desvinculada da semântica, numa das primeiras incursões intermídia. Embora seja preciso reconhecer que o termo em variações já aparecesse reivindicado desde Alexei Krutchenik e Velimir Khlebnikov e depois por Hugo Ball, Raoul Hausmann e Kurt Schwitters. A partir daí estudiosos como Paul Zumthor e, no Brasil, Philadelpho Menezes utilizaram o termo para construir uma série de associações, que encontram quase unanimemente sua gênese em Mallarmé e no futurismo de Marinetti ao lado de Giacomo Balla e Fortunato Depero, entre outros. Podemos localizar manifestações semelhantes no Cabaré Voltaire de Tristan Tzara, Hugo Ball e Hueselbeck, além do futurismo russo, o surrealismo e o letrismo, na obra de Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Jaap Blonk, Trio Ex Voco, Alexei Krutchenik, só para se restringir a alguns dos mais difundidos.

Esse gênero se encontra numa zona fronteira entre a poesia de vanguarda, a música contemporânea e a performance, ainda podendo agregar outras mídias como o

vídeo ou o *software*. Como característica comum a todas essas vertentes, podemos apontar uma vocalidade (mesmo quando gravada) que procura se emancipar enquanto sonoridade, extraindo sua potência poética basicamente dos sons que produz mais do que dos conteúdos que poderia veicular. A demarcação precisa desse termo ainda hoje não é pacífica, como nos explica Philadelpho Menezes:

*É muito difícil definir o que é poesia sonora, o que existe são poéticas sonoras basicamente fundamentadas na voz como elemento primordial do poema [...] hoje, “poesia sonora” serve como um nome genérico para designar poesias baseadas não no texto mas em articulações vocais, articulações orais. É uma poesia oral experimental.* (RÁDIO CULTURA, São Paulo, 1994)

Essa oralidade pode ser relacionada aos movimentos de vanguarda mas também a algumas emissões vocais não-ocidentalizadas, as chamadas etnopoéticas, de culturas extra-européias, que influenciam os trabalhos de vários poetas sonoros. Os cantos diplofônicos da Mongólia e dos Lamas do Tibet, os gritos e as texturas dos conjuntos vocais femininos da Bulgária, os cantos incas de Yma Sumac e das lavadeiras do nordeste, os jogos de sons nasais dos esquimós. Todas essas vocalidades poderiam ser consideradas como referências próximas ao universo da poesia sonora, tendo inclusive servido como fonte de pesquisa para alguns poetas. Dentre os artistas vocais que combinam esses recursos étnicos com um engajamento vanguardista podemos citar: Matteo Belli, David Moss, Diamanda Gallas, Jaap Blonk, Trofile Meyer, Trio Ex-Voco, Demetrio Stratos, Fátima Miranda, Enzo Minarelli, entre outros. No Brasil, Philadelpho Menezes desenvolveu o estudo mais aprofundado sobre o tema além de produzir, ele mesmo, poemas sonoros de alta qualidade, apesar de seu falecimento precoce. Além dele podemos citar Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, Alex Hamburguer, Elson Fróes, Cláudio Daniel, Elke Riedel, Jamil Jorge,



Marcelo Dolabela, Franklin Valverde, Gaby Imparato, Wilton Azevedo e Lúcio Agra, entre outros.

#### **4.1.1 Poesia Sonora e Cena**

Dentro das artes cênicas pode-se questionar se a poesia sonora poderia ser confundida com o *grammelot*, gromelô ou fonemol. O *grammelot*, como Dario Fo prefere, assim como a poesia sonora, privilegia a sonoridade em detrimento das palavras convencionais. Mas as diferenças entre as duas formas de oralidade são bem marcantes. A poesia sonora preocupa-se basicamente com a sonoridade vocal, independente da questão semântica, podendo se utilizar de palavras conhecidas, ruídos vocais, onomatopéias, glossolalias, etc. Já o *grammelot* preocupa-se em falsear uma língua conhecida e, apesar de não se utilizar de palavras do vocabulário corrente, estabelece sonoramente uma relação semântica: “Para se contar uma história em *grammelot* é necessário possuir uma bagagem dos estereótipos sonoros e tonais mais evidentes de um idioma, além de uma clara consciência de seus ritmos e cadências.” (FO, 1999: 97). Assim, o gromelô mesmo distorcendo os fonemas, ainda mantém uma estrutura de língua falada, preocupando-se eminentemente com a comunicação, com a transmissão de significado.

Já a poesia sonora age na mão inversa: mesmo em casos onde se reconhece as palavras o que se destaca é a materialidade sonora, a comunicação que não se dá no plano semântico, mas fenomenológico. Os textos teatrais de Gertrude Stein e alguns espetáculos de Bob Wilson, principalmente em sua parceria com Christopher Knowles, podem ser entendidos dentro do âmbito da poesia sonora, pois mesmo que reconheçamos o vocabulário de maneira inequívoca não estabelecemos as relações convencionais de entendimento entre as palavras, o encadeamento dando-se através

de outros parâmetros como o ritmo e a repetição. Desta forma, somos levados a escutar o texto como musicalidade, como energia abstrata que nos conduz por uma gama de sensações e não pela sequência de significados associados. A poesia sonora, pode utilizar-se de palavras conhecidas, fonemas que têm aparência de língua conhecida ou simplesmente de sons vocais além da fala. A poesia sonora está muito mais comprometida com o impacto das sonoridades do que com a comunicação linear e inequívoca do sentido transmitido. Para o gromelô, a eficiência da transmissão do que se deseja comunicar é uma preocupação fundamental. A poesia sonora tem como premissa a experimentação e uma oralidade mais transgressora. Tomemos então um exemplo de poesia sonora que se utiliza de palavras embora numa língua criada pelo poeta:



KARAWANE  
jolifanto bambla ô falli bambla  
grossiga m'pfa habla horem  
**égiga goramen**  
higo bloiko russula huju  
hollaka hollala  
*anlogo bung*  
blago bung  
blago bung  
**bossso fataka**  
a aa a  
schampa wulla wussa ólobo  
*hej tatia görem*  
eschige zunbada  
**wulubu ssubudu uluw ssubudu**  
tumba ba- umf  
*kusagauma*  
ba - umf

Karawane. Hugo Ball.

Escutando-se a gravação do poema sonoro na interpretação do autor, notamos uma preocupação performática que se traduz num tipo de entoação solene e densa. A tipologia usada na transcrição da poesia, pode ser entendida como uma espécie de partitura, sugerindo ao intérprete alguns estímulos visuais para a oralidade.

Agora observemos dois trechos de “A LETTER TO QUEEN VICTORIA” de Robert Wilson e Christopher Knowles:

*IA MAYBE I DON'T KNOW THOSE WORDS I CAN'T SAY  
THEM  
THE SUNDANCE KID IS BEAUTIFUL  
AND THE STORY IS ABOUT THE SUNDANCE KID  
AND THE MOVIE IS ABOUT THE SUNDANCE KID  
AND THE SUNDANCE KID IS BEAUTIFUL  
BEAUTIFUL  
YEAH THE SUNDANCE KID WAS BEAUTIFUL  
YEAH THE SUNDANCE KID IS BEAUTIFUL  
YEAH THE SUNDANCE KID IS VERY BEAUTIFUL  
YEAH THE SUNDANCE KID CAN  
DO THE DANCE  
DO THE DANCE A LITTLE BIT  
THE SUNDANCE KID COULD DANCE AROUND THE  
ROOM  
THE SUNDANCE KID COULD WALK AROUND THE ROOM  
THE SUNDANCE KID COULD RUN AROUND THE ROOM  
ABOUT THE HOUSES  
HOUSES OF TREES (WILSON, 2007: 26)*

Ou ainda mais radicalmente:

*1*

*OK WELL I GUESS WE COULD AH...  
OK WELL I GUESS WE COULD AH...  
WELL OK OK OK WHAT?*

*2*

*OK OK  
WELL OK OK*

*3*

*WELL OK OK OK WELL  
WELL OK OK OK WELL A  
WELLAOK OK OK WELL  
WELL OK OK OK WELL*

4

*OK OK OK OK OKAY*

*OKAYK OK OK O*

*OK OK OK OK O*

*O (WILSON, 2007: 30-31)*

Em ambos os casos, nós reconhecemos as palavras, mas a relação de articulação linguística diluiu-se no primeiro caso e quase desaparece por completo no segundo. A própria insistência na grafia de todo o texto em caixa alta nos leva a uma outra compreensão textual. A divisão das linhas parece levar em conta mais uma disposição visual do que fatores textuais, aproximando essa escrita da poesia concreta. Chamar essa obra de ópera, como o faz Robert Wilson no subtítulo, também indica uma ênfase do aspecto sonoro do texto. (WILSON, 2007: 55).

## 4.2 GERTRUDE STEIN

*If you enjoy it you understand it*

Gertrude Stein<sup>30</sup>

Antes de mais nada, gostaria de principiar analisando a frase acima: “If you enjoy it you understand it” (“Se você gosta você entende”). Trata-se de uma “frase com fundo falso” como diz Peixoto em “Bonitinha mas ordinária” de Nelson Rodrigues: ela promove um deslocamento de perspectiva e, a reboque, dá conta de revelar a relação que se pode estabelecer com grande parte da produção atual, apesar de proferida no começo do século passado. Por influência da literatura talvez, estamos habituados a ler a cena. Ler implica em “entender”, ou seja, em apreender o “sentido” do que está posto. Juntando as falas do texto, a movimentação dos atores, as músicas, as mudanças de luz, enfim, todo o aparato em jogo na encenação, ao final fechamos a experiência de se assistir ao espetáculo, numa compreensão racional do que acabamos de presenciar. Nossa opinião, nosso gosto sobre o que está sendo



*Gertrude Stein retratada por Pablo Picasso (1905-06)*

---

<sup>30</sup> Frase retirada de entrevista gravada em 1934, encontrada em: <http://www.ubu.com/sound/stein.html> (acessado em 25/07/2010).

presenciado pode oscilar durante a apresentação, mas de um modo geral nossa apreciação passa pelo crivo de um diálogo interior que se estabelece a partir do que vemos e escutamos e a partir daí vamos formando nossa opinião a respeito. Já Gertrude Stein nos propõe o gostar *a priori*. Em suas assim “peças-paisagem” somos induzidos a não nos apoiarmos no diálogo logocêntrico, racionalista, mesmo porque a lógica linear é totalmente subvertida na condução steiniana. Então, na recepção, há que se falar muito mais em *disposição* do que *juízo*. Mesmo hoje em dia essa proposição nos soa radical, mas é uma forma adequada de se lidar com a abstração nas artes cênicas. Porque, em várias encenações contemporâneas, a tensão que nos “descola” do que assistimos, muitas vezes provém de um estado suspensivo pela espera de uma *gestalt* que nunca chega a se concretizar. O “gostar” apriorístico está em se deixar apreender pelo espetáculo mais do que detê-lo num processo de compreensão. Dizer “se você gosta você entende” é dizer que não é preciso entender para se gostar. Lehmann reforça essa idéia ao falar das *peças-paisagem* propondo uma ressignificação do espaço cênico: “Em vez de observar o que ocorre no palco com uma tensão nervosa [...] deve-se observar o palco como se contempla um parque ou uma paisagem.” (LEHMANN, 2007: 103).

Gertrude Stein (1874-1946), é considerada, além de autora de literatura e de teatro, como uma pioneira no campo da poesia sonora. Suas experimentações linguísticas forçam o texto a ser sentido também em sua sonoridade. Ela quebra a lógica convencional atacando em várias frentes simultaneamente. A importância do som para a escrita de Stein já foi apontada por diversos autores, inclusive por Lehmann: “O texto de Stein [...] emancipa [...] o potencial fonético em relação ao potencial semântico, o som em relação ao sentido” (IDEM: 104). Ele ainda relaciona a obra de Stein com Witkiewickz, dizendo que entre os dois há a recusa pela mimese e

a busca pela forma pura. Como outro ponto de contato entre as obras de Stein e Witkiewicz, Lehmann também aponta uma *autonomização dos significantes* onde “A tipografia e a sonoridade da linguagem, sua realidade material como som, grafia, ritmo – a famosa “música nas letras” de Mallarmé – devem ser assimiladas ao mesmo tempo que o significado.” (IDEM: 104-105) Mas como opera esse mecanismo? De que maneira a mestra literária pode transformar a língua a que se está acostumado, mantendo as palavras conhecidas e mesmo assim levando a escrita uma espécie de paroxismo sonoro?

Está claro que não se pode reduzir a obra da autora a um jogo de materialidade. O som, embora exerça forte atração na recepção de seus escritos, existe em relação a uma série de outros signos, num complexo engendramento entre som e sentido como pode ser evidenciado neste trecho da peça “Doctor Faustus Lights the Light”<sup>31</sup>:

*there is no hope there is no death there is no life there is no  
breath, there just is everyday all day and when there is no day  
there is no day, and anyway of what use there is a devil unless  
he goes away* (STEIN, 1998: 578)

Nesta complexa malha forjada pela autora é preciso necessariamente esmiuçar a relação entre som e sentido. Encontramos uma boa ferramenta para realizar esta operação na semiologia de Saussure. O fundador da semiologia, Ferdinand Saussure, define signo em sua obra como sendo a junção entre “sentido e imagem acústica”. Sentido sendo a representação imaginada de um objeto e imagem acústica sendo a impressão psíquica do som. Como já insinuamos ao discutir o texto sonoro, poder-se-ia dizer que o sentido é o significado e a imagem acústica, o significante. O

---

<sup>31</sup> Uma das consequências gerada pelas rupturas da escrita steiniana é a dificuldade de tradução. Mesmo dispondo de bons tradutores como Augusto de Campos, Inês Cardoso e Fábio Fonseca de Melo, preferi manter os textos no original porque, com a transposição para o português, o recurso estilístico que analiso modifica-se completamente.

significante seria o que se percebe e o significado o que se entende do que é percebido. Iremos recorrer ao conceito de “imagem acústica” para ajudar a entender que o texto lido, mesmo em silêncio, possui uma sonoridade que seria a voz do leitor internalizada. Assim, o texto é necessariamente apreendido pela escuta, mesmo que uma escuta mental como a que descrevemos no capítulo dedicado às escutas.

Na obra de Stein, várias operações de desarticulação do texto podem ser encontradas. Essa verdadeira “desmontagem” linguística operada pela autora, faz com que o significado se rarefaça, evidenciando as qualidades materiais do texto, seu aspecto significante. Esse fortalecimento do significante acarreta uma consequente ênfase no aspecto sonoro do texto. Inês Cardoso (2004) fala sobre o efeito de “estrangeirização” criado pela autora através do uso particular da gramática, o uso do humor a partir da forma e do som das palavras.

Vejamos alguns exemplos de ruptura na obra teatral da autora. Na peça “LISTEN TO ME” de 1936:

*What is a word of one syllable is it easier to understand than one of several. (STEIN, 1995: 389)*

Nesse trecho, nota-se a transgressão gramatical: a inexistência de ponto de interrogação – que aliás se estende por toda a obra da autora – e a ausência de vírgula que deixa ao intérprete a escolha das inflexões do texto. No trecho a seguir vemos um exemplo de ruptura estrutural, pois a autora faz uso de cenas, quadros, páginas e atos fora de sua ordem numérica ou até sobrepostos, como em “BYRON, A PLAY” de 1933:

*Act I*

*Byron  
Yes Byron*

*Act II*



*Will she need me if they go too.*

*Act I and II*

*I think so. (IDEM: 333)*

Ou constrói peças extremamente curtas como “A CURTAIN RAISER”:

*A CURTAIN RAISER*

*Six.*

*Twenty.*

*Outrageous.*

*Late,*

*Weak.*

*Forty.*

*More in any wetness.*

*Sixty three certainly.*

*Five.*

*Sixteen.*

*Seven.*

*Three.*

*More in orderly. Seventy-five. (STEIN, 1922: 202)*

Outro exemplo que indica o fortalecimento do significante é o que chamo de mudança temática, que se trata de uma mudança abrupta no assunto abordado, uma das razões pela qual alguns críticos apontaram Stein como sendo a criadora de uma escrita “cubista”. Em “SAINTS AND SINGING”:

*Scene IV*

*Before I had begun I was very well arranged for. I had arranged everything very well. He was not precious as he had roused himself to be and necessarilly very necessarilly Roger hums. To be obliged can he be rapidly be called Harden. Can he be rapidly called by those who love sending saints to do their singing.*

*Please me. (STEIN, 1932: 84)*

Outra característica a ser apontada no trecho anterior é a maneira como a autora mistura indistintamente didascálias e diálogos. Ficamos sem meios de precisar

o que seria falado e o que seriam indicações de ação e, fica evidente que se trata de algo a ser falado, muitas vezes não se sabe por quem, nem ao menos se por um indivíduo ou vários. Outro recurso usado pela autora em suas infinitas quebras é a metalinguagem como em “A LIST”:

*Marthas. This is the way a play fades away.* (STEIN, 1932: 101)

Neste trecho aparece o nome de um falante no plural. Na lista de personagens desta peça vemos mais de uma personagem com o mesmo nome e aqui elas fariam ao mesmo tempo. Então pode-se indicar ainda na obra da autora a problemática da personagem, que é também vinculada a uma ruptura perturbadora do pólo do significado. Alguns outros exemplos são personagens que aparecem sem nomeação como em “OBJECTS LIE ON A TABLE” e “LADIES’ VOICES”, com nomes numéricos como em “LISTEN TO ME”, com nomes muito semelhantes, como em “A LIST”, ou que só são identificados por se assemelharem a figuras históricas conhecidas, como em “A PLAY CALLED NOT AND NOW”, onde também podemos encontrar personagens que “agem” de maneira bem semelhante. Há ainda personagens que “falam” de maneira muito parecida como em “SAINTS AND SINGING” e personagens que se autodenominam personagens ou nomeiam outros como pode-se ver neste pequeno trecho de “LISTEN TO ME”:

*The second character. There is a second character*  
*The third character. There is a third character*  
*The fourth character. There is a fifth character*  
*The fifth character. There is a fifth character*  
(STEIN, 1995: 399)

Como consequência de todas essas rupturas, o pólo significante ascende a um primeiro plano, talvez de maneira inédita até então na literatura dramática. Porém, a

simples ruptura com os cânones tradicionais da dramaturgia teatral não garantiria por si só o elevado grau de sofisticação melódica e rítmica que a autora conquista de maneira muito diferenciada. Stein é realmente uma mestra no uso da repetição. Porém, paradoxalmente ela sempre altera a *forma* da repetição, repetindo-se de várias maneiras diferentes. Para chegar a isso, ela faz uso de vários recursos estilísticos, lançando mão principalmente do uso virtuosístico de diversos tipos de figuras de linguagem. Pode-se apontar aqui alguns exemplos:

- Anáfora (repetição de palavras em começos de frases consecutivas – como em “A PLAY CALLED NOT AND NOW):

*He says money I have money*  
*He says money when I have money*  
*He says when I have no money*  
*He says money yes money*  
*And what is the one who is like Picasso what is he to do when*  
*he sees money all the way through. (STEIN: 1995, 432)*

Diácope ou Epizeuxe (repetição da mesma palavra – como em “THE KING OR SOMETHING (THE PUBLIC IS INVITED TO DANCE)“):

*Page XLI*  
*The Cow.*  
*Yes Caesars.*  
*The Cow.*  
*Oh you blessed blessed blessed planner dispenser*  
*and joy.*  
*My joy.*  
*The cow. (STEIN, 1922: 127)*

Epístrofe (repetição do final da frase – como em “LISTEN TO ME“):

*LISTEN TO ME*  
*There are three characters.*  
*The first one says.                      No noun is renown*



Rima (palavras com final semelhante – como em “THE MOTHER OF US ALL”):

*will they marry will they carry, aloud, the right to know that  
even if they love them so (STEIN, 1995: 72)*

Todas as formas de variações de repetição utilizadas pela autora conferem uma sonoridade singular ao texto. Como pode-se apreender dos exemplos acima, muitos dos recursos são utilizados simultaneamente, reforçando ainda mais os aspectos rítmicos e melódicos da escrita steiniana, isso sem falar na disposição gráfica, as quebras de linha irregulares e a disposição das palavras na página sugerindo também aspectos temporais na distribuição do texto e podendo servir como indicações de estruturação rítmica.

Talvez a maior contribuição da escritora seja ter empreendido a primeira proposição estética vultosa para a transcendência textual para além da questão semântica. Lançando mão de um verdadeiro virtuosismo de recursos estilísticos, ela praticamente esgotou as combinações de uso do texto por meio de efeitos paratextuais. Por isso, apesar de relativamente pouco compreendida e abordada, a obra de Stein permanece um marco artístico para qualquer iniciativa que se proponha a pensar o caráter sonoro da textualidade.

## 5. ESTUDO DE CASO: “TRAGEDIA ENDOGONIDIA” DA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO



Foto do episódio “A.#02 Avignon” do ciclo *Tragedia Endogonidia*.  
(Imagem cedida pela companhia)

Para estudo de caso, escolhi uma obra recente da companhia italiana *Societas Raffaello Sanzio*: “Tragedia Endogonidia”. Os materiais utilizados para essa análise foram os DVD’s do espetáculo referido e o livro “The Theatre of Societas Raffaello Sanzio” de Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Chiara Guidi (três membros fundadores da companhia), escrito a partir de entrevistas conduzidas por Joe Kelleher e Nicholas Ridout. Esse livro se concentra em especial nos espetáculos da *Tragedia*

*Endogonidia* e inclui trechos dos diários da montagem, além de correspondência eletrônica entre os encenadores, referente ao processo criativo.

“Tragedia *Endogonidia*” compõe-se de um ciclo de onze espetáculos, cada um apresentado numa cidade européia diferente, exceto o primeiro e o último que foram apresentados na mesma cidade: Cesena, Itália, cidade sede da Societas. A exemplo da tragédia grega convencional, cada “fase” da encenação recebe o nome de *episódio*. O ciclo se completou em três anos de apresentações, entre 2002 e 2004. Romeo Castellucci diz, a respeito do espetáculo: “Começa-se com a afirmação sensata de que é impossível uma fundação autêntica da tragédia hoje em dia.” (CASTELLUCCI *et alli*, 2007: 30) Mesmo com a noção desta impossibilidade, a companhia se atira neste projeto num movimento de investigação do trágico na contemporaneidade. Eles removem o coro da encenação afirmando: “O trabalho do coro era explicar os fatos, comentá-los e julgá-los; perseguia um objetivo moral, educativo. Em *Tragedia Endogonidia* só há os fatos, nenhum coro.” (IDEM: 31) O título do espetáculo foi tirado da microbiologia, *endogonidia* sendo o nome dado a um sistema de reprodução de microorganismos que se multiplicam sem a necessidade do outro. A alusão à ciência é uma referência recorrente do trabalho do grupo, o título de cada episódio sendo composto pela inicial da cidade da apresentação, seguido do símbolo “#” e a numeração indicativa da cronologia daquele episódio. Assim temos “C.#01 Cesena”, “A.#02 Avignon” e assim por diante. Além disso, alguns textos são formados pelas sequências de letras correspondentes aos aminoácidos encontrados no sequenciamento do DNA e, para explicar que o processo dos episódios não são de acumulação mas de transformação, Romeo Castellucci recorre a uma equação, inclusive escrevendo na vertical, à moda das fórmulas matemáticas:

“A+B não será igual a AB.

A+B será igual a C.” (IDEM: 32)

*Tragedia Endogonidia* foi escolhido para este estudo por apresentar uma configuração sonora que vai ao encontro de vários aspectos levantados aqui. O som ocupa uma posição de destaque no trabalho desta companhia, estando presente em grande parte do livro sobre a obra. Chiara Guidi assina a direção sonora do espetáculo sempre em diálogo com Romeo Castellucci. Scott Gibbons, um compositor inglês de música eletroacústica, também colabora na criação além de realizar tecnicamente o que os três concebem para o tecido sônico do espetáculo.

Sobre “Tragedia Endogonidia” Romeo Castellucci afirma:

*Sem medo tanto da incompreensão como da impossibilidade de comunicação; sem tradução ou comentário ou explicação; sem ansiedade sobre a ausência da fala no palco ou sobre a fala em geral; com uma estratégia para as palavras e uma estratégia para as imagens que seja capaz de organizar uma nova realidade. Isto, resumidamente, é tudo o que é o movimento de Tragedia Endogonidia.*<sup>32</sup> (CASTELLUCCI et alli, 2007: 29)

A passagem acima pode ser lida como a descrição de uma criação artística que passa ao largo do logocentrismo. Essa outra forma de “organizar uma nova realidade” é uma das características do teatro pós-dramático. Aliás, em *Tragedia Endogonidia* podemos notar várias características de uma estética alinhada à contemporaneidade e ao teatro pós-dramático como: conexão com a cerimônia em detrimento da ação dramática (LEHMANN, 2007: 115), solicitação de uma percepção simultânea e multifocal em detrimento de uma percepção linear-sucessiva, herdada do paradigma literário (IDEM: 17), o texto mais como elemento tipográfico e sonoro do que como significado (IDEM: 104), multilinguismo (IDEM: 251), a cenografia como uma

---

<sup>32</sup> [“Without fear either of incomprehension or the impossibility of communication; without translation or commentary or explanation; without anxiety about the absence of speech on stage or anxiety about speech in general; with a strategy for words and a strategy for images that is capable of organizing a new reality. This, in short, is what the movement of Tragedia Endogonidia is all about.”]



espécie de dramaturgia visual (IDEM: 153), a manipulação eletrônica da sonoridade (IDEM: 152), o uso do tempo como contemplação e não como leitura (IDEM: 103), a exposição da realidade teatral como realidade material, o chamado *teatro concreto* (IDEM: 160), além da citação nominal de Lehmann à companhia ao falar da existência de um “palco auditivo”:

*Em certas representações o acontecimento visível no palco é cercado e complementado por uma segunda realidade impossível de ignorar, composta de ruídos, música, vozes e estruturas barulhentas de todo tipo, de modo que é possível falar da existência simultânea de um segundo “palco auditivo” (Helene Varopolou), como no caso das montagens da Orestéia e de Júlio César pela Societas Raffaello Sanzio. (LEHMANN, 2007: 146)*

Para melhor entendermos os mecanismos de operação deste segundo palco, evocamos os escritos de Pieter Verstraete. Verstraete (2009) discorre sobre um gênero de teatro contemporâneo pouco conhecido no Brasil, o teatro-música<sup>33</sup>. O autor afirma que o teatro-música pode ser entendido como uma forma de teatro pós-dramático: “teatro-música pode ser visto em relação aos recentes avanços no teatro através do que Hans-Thies Lehmann se refere como sendo ‘teatro pós-dramático’” (VERSTRAETE, 2009: 3). Para abordar o espetáculo “Tragedia Endogonidia” da companhia italiana Societas Raffaello Sanzio, farei uso da expressão “*auditory*

---

<sup>33</sup> Teatro-música surgiu como termo nos anos sessenta do século passado na europa central, a partir do alemão *Musiktheater* (VERSTRAETE, 2009). Não confundir teatro-música (*music-theater*) com teatro musical, musicado ou outros gêneros do teatro tradicional: “in English, music-theater is a relatively recent term coined to exclude all those traditional genres in favor of new kinds of music-and-theater mixes: antioperas, nonmusicals, performance art, multimedia, extended-voice extravaganzas, and the like.” (SALZMAN apud VERSTRAETE, 2009: 5) [“em inglês, teatro-música é um termo relativamente recente cunhado para excluir todos os gêneros tradicionais em favor de novas formas de mistura entre teatro e música: antióperas, nãomusicais, performance, multimídia, *extravaganzas* de voz expandida, entre outros.”]

*distress*”<sup>34</sup> citada por Verstraete. Não cabe aqui questionar se a produção do Societas se enquadraria no conceito de teatro-música, mas nos interessa a discussão sobre desconforto auditivo para abordar seu trabalho. Segundo Verstraete (2009), toda escuta produz níveis de desconforto:

*O som – incluindo a música ou qualquer experiência sonora no teatro – produz um nível de desconforto auditivo. Esse desconforto solicita uma resposta do ouvinte com a qual ele ou ela tenta controlar o desconforto auditivo. [...] Na resposta do ouvinte, então, processos de significação [...] desempenham um papel considerável. Como tal, percepção e significação não podem ser entendidos separadamente.*<sup>35</sup> (VERSTRAETE, 2009: 12)

Essa conexão entre percepção e significação nos ajuda a elucidar o trabalho sonoro desenvolvido em *Tragedia Endogonidia*. Se pensarmos que no teatro tradicional o significado colabora para o controle do desconforto auditivo, uma vez que os elementos cênicos criam vetores que apontam para uma mesma direção, raramente encontrando divergências internas, em *Tragedia* é diferente. Podemos encontrar logo de saída uma tensão na estrutura interna do espetáculo que nos ajudará a chegar no ponto em que pretendemos: a visualidade do espetáculo, de uma plasticidade extremamente apurada, é desenvolvida na contenção, na economia de elementos; já o som, é todo pensado no excesso. Esse excesso, aliado a uma recusa de entrega dos signos cênicos a uma decodificação imediata, evidencia o desconforto auditivo no processo de recepção da *Tragedia Endogonidia*:

---

<sup>34</sup> *Distress* em inglês tem vários significados como “sofrimento”, “aflição”, “angústia”, mas a tradução que mais se adapta ao que se pretende demonstrar é “desconforto”. Embora “desconforto” não tenha a ênfase das palavras anteriores, está alinhada a um campo semântico mais corporal e concreto, que nos remete à materialidade sonora de que estamos tratando.

<sup>35</sup> [“Sound – including music or any other sound experience in the theatre – produces a level of auditory distress. This distress calls for a response in the listener with which she or he tries to control the auditory distress. [...] In the listener’s response, then, processes of signification [...] play a considerable role. As such, perception and signification cannot be understood as separate from each other.”]

*Que tipo de voz, você pensa, pode trazer o som oculto e obscuro que acompanha a entrada do público, que só mais tarde pode ser reconhecido como pertencendo a uma voz? Você pensa numa voz masculina ou feminina? Poderia ser um coro? Por enquanto estou chamando essa idéia e sua realização de A VOZ DO SILÊNCIO.<sup>36</sup> (GUIDI in CASTELLUCCI et alli, 2007: 24)*

Como aprendemos com Cage, o silêncio é sempre constituído de sons, só se podendo falar em silêncio relativo. Desta forma é perfeitamente cabível se falar em “voz do silêncio”, mas que voz seria essa? A simples indagação pela natureza desta voz nos encaminha para um lugar estranho e fora do comum. Uma voz que não se reconheça como tal nos tira da fala e do canto convencionais; abre-se assim a voz para ser pensada em termos de que outros sons poderia produzir. A voz sendo o instrumento versátil que é, podemos pensar não apenas sons nos emitidos dentro das expressividades vocais cotidianas, mas em novas criações, ruídos, emissões distorcidas muscular ou eletronicamente, vozes orgânicas que nos levam ao estranho e ao irreconhecível, à uma criação que vive exclusivamente em sua representação.

*Quero gravar alguns gritos e ruídos [...] Não estou pensando em textos mas em emulsões sonoras, construídas ritmicamente e depois cobertas pelas suas próprias respirações. Quero penetrar entre as dobras do som específico que uma máquina faz, ou entrar no grito de um animal e mexê-lo e agitá-lo dramaturgicamente. Eu gostaria do grito de um animal ou do arranhar agudo de uma máquina para causar aquele tipo de comoção que me faz ter vontade de intervir, para aplacar uma angústia que nem existe. Nós temos que usar muitos filtros sonoros: quero ver se uma escolha individual pode soar não apenas singular mas coral, como as vozes de todo mundo juntas numa só pessoa.*

*Estou pensando mais em sussurros do que gritos.*

*Estou pensando mais em vozes em fragmentos do que um bloco compacto.*

---

<sup>36</sup> [“What type of voice, do you think, could bring out that obscure and hidden sound that accompanies the entrance of the audience, which only later might be recognisable as belonging to a voice? Do you think a masculine or feminine voice? Could it be a chorus? For now I will call this idea and its realisation VOICE OF SILENCE.”]

*Estou pensando numa voz sem fôlego e uma voz feita só de respirações.*<sup>37</sup>(IDEM: 25-26)

Na passagem acima podemos destacar dois componentes: as vozes quase silenciosas das respirações e o uso extensivo de “filtros sonoros”, a alteração eletrônica criando sonoridades inauditas.

*Sempre, antes de uma queda, algumas forças, que já estavam lá, se tornam audíveis. Nós não trabalhamos na reprodução e na invenção, mas nós fizemos soar forças que normalmente não são ouvidas. Agora gostaria de fazer soar o tempo, a pressão, a gravitação, a atração e a repulsão, a dilatação, a contração, rachando, esticando e tensionando.*<sup>38</sup> (IDEM: 27)

Aqui se pode perceber claramente a questão do impulso de criação sonora a partir da materialidade. O som entendido como escultura de abstração, uma espécie de escultura conceitual, de gestos sobre categorias mentais, manufatura de matéria de idéia. Como soa a pressão? E a gravitação? Abre-se a possibilidade de se converter em sensação auditiva pensamento puro. A plasticidade do invisível moldado pelas forças da imaginação e, mesmo assim, plenamente concreta e sensível.

---

<sup>37</sup> [“I want to record some cries and [...] I’m not thinking of texts but emulsions of sound, built up rhythmically and then covered with their own breath. I want to get between the folds of the specific sound that a machine makes, or get inside the cry of an animal and move it and shake it in a dramaturgical key. I’d like the cry of an animal or the screech of a machine to cause the sort of commotion that makes me want to intervene, to placate an anguish that doesn’t even exist. We need to make a lot of sound-filters: I want to see if an individual choice can sound not just singular but choral, like the voices of everyone gathered in one person.

I’m thinking more of whispers than shouts.

I’m thinking of voices in fragments rather than a compact block.

I’m thinking of a breathless voice and a voice made up only of breaths.”]

<sup>38</sup> [“Always, before a fall, certain forces, that were already there, become audible. We haven’t worked on reproduction and invention, but we have given sound to forces that are not usually heard. Now I would like to give a sound to time, to pressure and gravitation, to attraction and repulsion, to dilatation, contraction, cracking, stretching and straining.”]

*Quando o público entra o som já vai ter chegado à bilheteria, e será tão alto que vai deixar pouco espaço para a comunicação normal. Provavelmente alguns já desistirão de entrar...<sup>39</sup>*  
(IDEM: 36)

Pode-se analisar o trecho acima recorrendo a noção de territorialização do sonoro pensada por Giuliano Obici a partir de Deleuze e Guatari. Cria-se um campo de força e quem ousa atravessá-lo não fica imune à seu poder. Quem se dispõe a entrar no teatro aceita os termos da guerra, enfrenta o que se constitui claramente numa afronta, a barreira sonora desafia e também seduz. Quer-se resistir, o ambiente envia uma clara mensagem de repulsão mas também provoca a índole do enfrentamento. Nessa proposição de guerrilha, o espetáculo se impõe como mecanismo duplo de atração/repulsão. Caso se resista e se entre no teatro, está-se aceitando as regras do jogo. Com relação a esse recurso (do som extremamente forte) podemos traçar um paralelo com a obra do artista La Monte Young que na década de 60 propunha os *loud sounds*, sons tão fortes que eram sentidos como uma pressão sonora extrema que confundia-se com a própria sensação tátil que eles provocavam.

*Quando a caixa dourada do teatro é iluminada de novo, uma pessoa está lá, caída, jogada, seu rosto obscurecido, a seu lado um extintor de incêndio caído. [...] Um segundo jovem, vestindo calças de policial, sem camisa, entra na caixa, nos olha por um instante, então se posiciona de lado para nós e canta o que pode ser uma canção de ninar ou um lamento.<sup>40</sup>*  
(IDEM: 44)

---

<sup>39</sup> [“When the audience enters the sound will already have spread to the ticket office, and will be so loud it will leave little room for normal communication. Probably someone will already be put off entering...”]

<sup>40</sup> [“When the golden theatre box is illuminated again, a person lies there, fallen, thrown down, his face obscured, beside him an overturned fire extinguisher. [...] A second young man, black trousered like a carabinieri, bare-chested, steps into the box, glances at us for a moment, then positions himself sideways on to our gaze and sings what may be a lullaby or a lament.”]

É importante notar nessa passagem como a inserção do canto nesta cena cria uma nova camada de entendimento, problematizando a noção de “clima” ou de música para acompanhamento emocional. Assistindo ao vídeo, as impressões se sobrepõem: o impacto do homem mascarado caído ao fundo numa poça de “sangue” é deslocado de maneira abrupta pela doçura e estranheza do canto agudo do homem em primeiro plano. Uma violência delicada e estranha, paradoxos convivendo em tensão harmônica, o policial canta ao vivo com a voz ecoando e soando ao contrário, acentuando a estranheza e barbárie da cena.

*Algumas palavras devem ser ouvidas durante o espetáculo, mas elas não devem ter uma origem literária. Elas deve ter uma força objetiva, definitiva e totalmente alienada. O texto é somente um coisa entre outras, e, como todas as coisas, está sujeito ao destino de uma forma. Não há poesia, nenhum princípio vertical que justifique sua presença como teria na presença de um autor, poeta, ou escritor.<sup>41</sup> (IDEM: 47)*

No trecho anterior podemos destacar o uso do texto sonoro, tratado no capítulo correspondente. Além disso podemos apontar um exemplo claro de *parataxe*<sup>42</sup> conforme vimos com Lehmann. O texto é nivelado ao grau de importância de outros elementos com os quais ele dialoga sem submetê-los. A partir daí ele assume sua posição significativa podendo ser apreciado em suas qualidades plástico-sonoras.

*Usar tecido é importante porque vai lembrar uma cortina para as pessoas e seria interessante captar sons em tempo-real do*

---

<sup>41</sup> [“Some words need to be heard during the show, but they must not have a literary origin. They must have a strength which is objective, definitive and altogether alien. Text is merely one thing among others, and, like all things, it is subject to the destiny of a form. There is no poetry, no vertical principle to justify its presence as there would be in the presence of an author, a poet or a writer.”]

<sup>42</sup> Para definição de *parataxe*, ver nota 29, na página 72.

*material sendo tocado, atingido, espancado ou chacoalhado* <sup>43</sup>  
(IDEM: 53)

Conforme podemos atestar no vídeo, o som é mesmo apoiado nos excessos: acompanha os movimentos dos atores, as transformações da luz, as trocas de cenografia e os textos falados, projetados ou em cartazes. Essa passagem é mais um caso de uso sonoro ligado a um elemento espacial, excelente exemplo de interconexão entre arte sonora e cena.

*O som não deve ser um comentário sobre as figuras mas uma extensão do ambiente e dos ruídos nele gerados. As figuras fazem pequenos gestos; elas vestem roupas que fazem barulhos e que, talvez, podem formar a base para o som. Já falei com Marco sobre como amplificar esses sons, e ele está trazendo alguns microfones diferentes que nós podemos experimentar.* <sup>44</sup>  
(IDEM: 92)

Três pontos a pensar aqui: a insurgência contra o uso do som como redundância, o uso de figurino como evento sonoro, e a experimentação com a tecnologia com a busca pelo material que mais se adequa ao resultado que se quer buscar. “Cada ação era anunciada e então concluída pela abertura de uma cortina branca, uma intensificação da luz no auditório [...] e um ruído intenso austeramente sem significado.” (IDEM: 104)

*Talvez no começo Charles de Gaulle pode pronunciar em aramaico aquelas palavras de Jesus que contêm dentro delas a*

---

<sup>43</sup> [“Using fabric is important because it’ll remind people of a curtain and it could be interesting to get a real-time sound from the material being touched, hit, slashed or shaken”]

<sup>44</sup> [“The sound musn’t be a commentary on the figures but an extension of the environment and the noises generated inside it. The figures perform some little gestures; they wear clothes that make noises and which, maybe, can be the basis of the sound. I already talked to Marco about how to amplify these sounds, and he’s bringing us some different microphones we can experiment with.”]

*história do judaísmo, a história do cristianismo e da tragédia: “Eloi, eloi, lema sabactani” (Meu Deus, Meu Deus, porque me abandonaste?) Jesus poderia se encontrar com a Esfinge de Édipo e se calar diante dela.*

*Há uma orquestra de dezesseis instrumentos entre a platéia e o palco mas ela não emite nenhum som. Como Jesus, é uma presença calada, densa, julgando. Jesus e a orquestra comunicam o senso de todas aquelas coisas que se reúnem e se fixam, em sua quietude estática, fora das mudanças do tempo e do espaço. (IDEM: 119)*

No primeiro parágrafo da citação, podemos apontar o já citado multilinguismo de Lehmann. O segundo parágrafo pode ser entendido como uma quase transposição literal da obra “4’33” de John Cage para a cena. Silêncio, na comprovação da impossibilidade de sua existência acústica, inclusive pela experiência já citada de Cage na câmara anecóica, deve ser entendido aqui no sentido psicológico. Conforme nos explica detalhadamente Ángel Rodríguez:

*Nas situações sonoras em que ocorre uma diminuição considerável entre a intensidade de um sinal sonoro que soa durante vários segundos e o posterior desaparecimento rápido desse mesmo sinal, deixando em seu lugar um fundo difuso de eventos sonoros com intensidade muito fraca, configura-se uma forma sonora que estimula no ouvinte certa sensação de placidez auditiva característica que costumamos denominar silêncio. (RODRÍGUEZ, 2006: 183)*

Além do mais, o teatro coloca outros signos em jogo. Com “Jesus” parado em silêncio a intenção não é certamente abrir a percepção da platéia para todos os sons na sala e fora dela. Mesmo numa relação de significado aberta a uma complexa gama de possibilidades interpretativas, Jesus e a orquestra, em silêncio, abrem outras camadas de recepção que não só a questão sonora. São ícones, símbolos, que encaminham o espectador/ouvinte para outras sensações e reflexões. Mesmo que se afaste de uma narrativa linear, cronológica, o teatro propõe uma junção temporal e espacial de elementos que coloca o som num sistema relacional que inclui o atador com sua voz,



seu corpo e sua presença, o espaço, a iluminação, o figurino, a cenografia, o vídeo, criando uma rede que conecta visualidade e auralidade até nos espetáculos mais disjuntivos. Não se trata aqui de reduzir ou condicionar cada aspecto da cena a um projeto unificador, até porque muitas vezes a intenção do artista é justamente o oposto disso (ver por exemplo os espetáculos de dança de Merce Cunningham com música de Cage), mas de apontar a interdependência desses elementos na recepção. A sensação de um todo formado pelas percepções auditivas e visuais devem ser levadas em conta, mesmo quando se quer tensionar essa relação. Novamente com Rodríguez:

*No contexto da linguagem audiovisual, o som não enriquece imagens, mas modifica a percepção global do receptor. O áudio não atua em função da imagem e dependendo dela; atua como ela e ao mesmo tempo que ela. (RODRÍGUEZ, 2006: 276-277)*

A realização sônica encontrada em Tragedia Endogonidia, constitui-se no exemplo mais sofisticado da possibilidade cênico-sonora a que esta dissertação se dedica. Numa verdadeira *tour de force* conjugando a visualidade, a presença dos atores e a auralidade, a Societas Raffaello Sanzio pode ser considerada a prova concreta de que é possível a criação de uma linguagem que se beneficie plenamente das potências do sonoro dentro da produção cênica contemporânea.

## 5.1 ENTREVISTA COM CHIARA GUIDI

A entrevista a seguir foi realizada através de um questionário criado por mim e enviado por e-mail. Gentilmente, Chiara Guidi aceitou responder as perguntas. O contato foi feito através do intermédio de Valentina Bartolino, produtora do Societas Raffaello Sanzio. A tradução do italiano para o português também foi feita por mim e contou com a revisão da professora italiana Monica Cavaliere.

*No livro “The Theatre of Societas Raffaello Sanzio” é citada a Voz do Silêncio. Você pode falar um pouco sobre isso? Considerando-se voz, som e música, como você definiria a relação entre esses três elementos?*

Esta expressão nasceu há alguns anos, depois de eu haver feito uma experiência numa câmara anecóica.

Dentro daquele compartimento experimentei uma sensação de vertigem, ao mesmo tempo que no começo um zunido interno, meu fluxo sanguíneo misturado à minha respiração era audível e gerava uma presença.

O silêncio era quebrado nas vísceras, porque dentro de mim nascia um som.

Internamente, percebia um espaço concreto que suspendia os significados e as interpretações e fazia a respiração melódica.

Compreendi que ali a voz afundava as próprias raízes.

Através da respiração ela nasce do silêncio para depois retornar ao silêncio, sempre através da respiração.

E de silêncio em silêncio mostra o conteúdo de seu corpo.

Para entender isso, todos os dias faço exercícios de escuta e de imitação.

A voz mais difícil de escutar é a dos objetos.

Às vezes me acontece de escutar e depois imitar as máquinas industriais.

Para fazer isso eu teria que ser pelo menos quatro.

Um tom também é um som complexo para uma voz só.

Dia após dia deformo a voz encontrando múltiplos e submúltiplos.

Assim a adentro para transformar o som da voz em linguagem, em formas sempre mais complexas e articuladas.

É como se quisesse reencontrar com a voz a complexidade e a estratificação dos sons da vida.

Geralmente tem-se o hábito de partir de um texto para encontrar a voz, mas ela não está ali e escapa ao conhecimento.

Não aparece ilustrando conceitos, nem informando, mas enquanto puro som a percebemos na harmonia dos timbres, na montagem dos tons, na seleção dos ritmos.

Ela se define e é ouvida porque há uma altivez, uma amplidão, um prolongamento e ela recolhe o som da palavra que pronuncia, a conduzindo aonde o limite semântico da mesma palavra não pode ir.

É uma comunicação primária na voz como som que é reconstituída.

*Na Tragedia Endogonidia o texto é matéria, uma entidade sonora que possui uma força magnética própria. Qual é a relação entre o texto e a imagem que se apresenta na cena?*

*Nos emails a Scott para orientar sua composição, você usa termos poéticos e metafóricos para descrever o som. De que maneira você encontra a dimensão sonora de uma cena?*

Na Tragedia Endogonidia o som da voz era para mim a matéria que revelava o texto.

Na verdade se uma voz me comove as palavras não são necessárias porque vejo e compreendo o tom e o timbre.

Todo som contém uma imagem através da qual é possível intuir-se uma história escutando um som.

Toda composição musical da Tragedia Endogonidia foi construída com a utilização da voz.

Com Scott procurava um som orgânico, denso de detalhes próximos e distantes, alguns subterrâneos, mas a ponto de criarem os cheios e vazios densos da matéria.

O som devia abrir em cena pequenas rachaduras através das quais as imagens e a forma que adquirem vida no palco se tornam visíveis, sensorialmente visíveis.

Na Tragedia Endogonidia há uma troca contínua entre escutar e ver.

O som devia ser um corpo físico que habitava a cena.

Passei por uma experiência semelhante quando uma vez escutei “Estudo Ferroviário”<sup>45</sup> de Schaeffer.

A excitação que o uso do ruído do trem provocou em mim, me fez descobrir o próprio trem.

Escutando eu via a massa, o peso... A música dilatava meus sentidos e me revelava a essência do trem em um excesso da percepção.

Entrava nele.

Eu procuro o mesmo na voz e na dramaturgia de um som porque devo saber entrar na massa férrea de um trem em curso, para criar um local aonde o próprio sentido do trem está dito.

Procurei com Scott um som que nascesse da voz. Para isso realizamos horas de gravação.

---

<sup>45</sup> *Étude aux chemins de fer*: obra célebre de Pierre Schaeffer.

Queria estar dentro da voz, como a respiração, para guardá-la dentro, para ir em carne e osso para o coração da palavra onde as frações de tempo são adormecidas uma após a outra. Quietas. Mudas.

*Como você trabalhou com Romeo para as cenas em que o som tinha uma relevância particular?*

Durante a preparação da Tragedia Endogonidia o som da voz assumia a forma da idéia que Romeo desenhava.

Depois com Scott a orquestrava.

Não me refiro somente à voz humana, mas também àquela dos animais e dos objetos.

Para orquestrá-la separada das palavras que porta, primeiro a associava com uma matéria e depois a plasmava.

Depois de ter escutado a narração da idéia de Romeo me indagava sobre a que coisa a voz podia de assemelhar, a que animal, a que mineral, a que vegetal.

Depois pegava o objeto com o qual a identificava e o seguia como se lê uma partitura.

Tornava-o o primeiro texto que a voz deveria pronunciar, a primeira forma sonora também antes das palavras.

*Você poderia descrever o percurso criativo que gerou Cryonic Chants<sup>46</sup>?*

A Tragedia Endogonidia nasceu como uma pesquisa em torno da voz e da luz.

Em nosso local de trabalho há dois grandes espaços. Em um Romeo trabalhava com a luz enquanto em outro eu e Scott fazíamos gravações utilizando somente a voz.

---

<sup>46</sup> *Cryonic Chants* é um projeto cênico-sonoro capitaneado por Chiara Guidi e Scott Gibbons que foi desenvolvido a partir de materiais iniciados em *Tragedia Endogonidia*. Trata-se de uma encenação mais apoiada no som, como uma espécie de *show*, no qual Romeo Castellucci contribuiu com a criação das projeções.

O texto não era uma preocupação.

Depois, um dia Romeo me falou dos aminoácidos e da possibilidade de se desenvolver um bode feito de aminas.

Aquele alfabeto biológico tornou-se meu campo de batalha.

Devia adotar uma estratégia para soar cada fonema e transformá-lo em linguagem.

Para isso desenhei os fonemas numa partitura que a voz devia seguir.

Buscava o controle de todas as emissões vocais.

Assim nasceram embriões musicais sob as linhas de força das caligrafias maníacas em branco e preto que traçavam as vogais e consoantes.

Nos Cantos Criônicos o instante, no qual efemeramente vive o fonema, é dilatado, a trama expandida, o olho reconciliado e todas as letras do alfabeto, como uma porta, se abriram e deixaram entrar a música.

Fiz ziguezaguear a pesquisa sobre os tons, timbres, respirações, crepitações, sussurros, pausas, prolongamentos, glissandos...

Os microfones e os efeitos depois dilataram como elásticos os sons mais sutis e revelaram suas tensões.

Tirei a voz como se tira a passagem que permite ao cirurgião agir no escuro de nosso corpo.

Assim fiz soar as letras que o bode tinha escolhido para mim.

*Sua pesquisa sobre a voz é bem complexa: a voz soa orgânica e acústica ao mesmo tempo. Você se refere a Artaud, Novarina, à poesia sonora e à música étnica? Quais são as suas influências?*

Acho que sou muito ignorante.

Confundo os nomes, troco os gêneros e misturo os sons, os tantos, que escuto... estou sempre confusa quando devo organizar.

Escuto longamente os sons que me atraem procurando ver o desenho e uma vez que não sou musicista, transformo todo som em arquitetura para apropriar-me.

Estou procurando algo mas não sei dizer nada, e ao mesmo tempo sinto que devo continuar a seguir uma música que nasce dentro de mim.

A melodia nasce sozinha.

Todos os dias volto ao começo, procurando não sentir o esforço da minha garganta que busca e que não pode fazer a menos que o faça.

Mas ainda uma vez estas minhas palavras exprimem desastradamente aquilo que a própria música exprime com mais simplicidade.

## 6. O MÚSICO ENFURECIDO



A gravura acima foi desenhada em 1741 pelo pintor inglês William Hogarth (1697-1764) e chama-se *The Enraged Musician* ou “O Músico Enfurecido”. Ela foi incluída neste trabalho por sintetizar visualmente várias das questões que estamos encampanando. Pode ser encontrada em dois livros da bibliografia<sup>47</sup> que embasou este trabalho, embora os dois volumes em questão não a analisem, apenas trazendo-a como efeito ilustrativo.

Se olharmos para o quadro, notaremos que à janela está o “músico enfurecido” que dá nome à gravura. Ele segura um arco de violino enquanto tenta tapar seus ouvidos e supostamente protesta contra o ruído que perturba seu estudo. Ele não pode suportar as manifestações do mundo ruidoso que o cerca. Atrás dele vê-se duas folhas

<sup>47</sup> “The Soundscape” de Murray Schafer e “Spaces Speak, Are You Listening?” de Barry Blesser e Linda-Ruth Salter



de partitura sobre a estante de um piano e, próximo ao instrumento, vemos uma pena mergulhada num pote de tinta. A partir desse dado pode-se concluir que não se trata de um simples instrumentista, mas de um compositor. Para um compositor, a situação é ainda mais complexa do que para um instrumentista porque ele deve conseguir escutar seus sons internos, uma atividade que demanda alto grau de concentração.

Em suas sobrancelhas arqueadas, seus olhos arregalados e seus lábios entreabertos, pode-se identificar uma mistura de emoções como surpresa, incômodo e a raiva que nomeia a obra. Ele ouve mas não quer ouvir, e nessa recusa, ele tenta desesperadamente recusar o mundo como ele é, ou como ele soa. Talvez esse músico esteja escutando *demais*, e o que seria um pano de fundo para outros, ou até silêncio para alguns, para ele é uma algazarra insuportável. Mas por que ele não simplesmente fecha a janela? Em se notando a falta de neve na imagem, pode-se deduzir que se trata de uma estação quente e que com a janela fechada o músico sofreria com o calor. Então o que seria pior para ele, trabalhar suando em bicas ou tendo que resistir ao barulho ensurdecido da turba?

O compositor está curvado em direção à janela, numa atitude de enfrentamento. Ele está a ponto de protestar ou já o está fazendo e, ao fazê-lo, acaba se tornando apenas mais uma voz a ser acrescentada à massa sonora. Desejando controlar o ruído, combatendo-o com seus protestos, ele acaba apenas reforçando-o, a massa sonora se alimentando até das oposições que tentam dominá-la. O músico ostenta uma peruca branca típica da nobreza daquele tempo; tendo acesso à corte ele levará suas queixas às mais altas instâncias? Mesmo em caso positivo, que poder disciplinador poderia controlar a vida em curso? Instituir-se-ia então um toque de silêncio permanente? E como medir e controlar o nível do som e determinar quando

ele deveria ser limitado? Seria pela arbitrariedade da queixa dos que detém o poder social coercitivo?

Esse desejo explícito na atitude do compositor, de se opor ao caos, de legitimar sua vontade para impor a ordem, uma ordem que considera imperiosa por suas necessidades pessoais, também está impregnada das noções de poder e autoridade. A atitude do músico enfurecido é uma atitude de conservação. Conservação de seu silêncio ou de sons que ele aprove por predileção. Denuncia-se aí um desejo de moldar o mundo de acordo com suas preferências, e o desejo de conformar o mundo ao que se idealiza é o pai de todas as utopias totalizantes. Mas então o que haveria de *errado* com a conservação e a tradição? A *neofilia* ou as obsessões pelo “novo” são males do nosso tempo. Coloque o selo de NOVO em um produto e ele terá mais chances de venda. Mas algumas coisas são melhores velhas, gastas, a grande questão é a hegemonia imposta. A hegemonia da conservação é tão danosa e opressora quanto o consumismo compulsivo da neofilia.

Pode-se também questionar por meio da imagem, o problema do gosto. Se os sons à sua volta produzissem um tipo de música que fosse de seu agrado, será que ele ficaria tão irritado? O gosto pela música é definido também pelas camadas sociais e o que é vulgar para uns é o deleite de outros.

Em sua ilha de paz e prosperidade, o músico quer extirpar o inferno que o cerca composto de vozes *desafinadas*, sons de animais, ruídos, sons sem altura definida, enfim, tudo o que ele considera *errado* em sua atividade musical. As grades que cercam seu apartamento e resguardam seu território deveriam se estender para seu território sonoro. Infelizmente para ele, o som não é tão facilmente domesticável quanto seu espaço geográfico e seu desejo de controle acaba se convertendo numa impossibilidade de fato.

O projeto de higienização do espaço acústico, além de ser um projeto benéfico com relação à saúde física e psicológica, também traz a reboque questões sobre a limitação da liberdade de ação do indivíduo. Até hoje em nosso país, a disciplina das atividades soantes é um assunto quase intocado, se restringindo quase que apenas à lei do silêncio após as vinte e duas horas. Será que as gerações futuras olharão para a má-vontade ou total desconhecimento da população no que tange esse assunto como hoje olhamos a reação contrária à campanha sanitária de Osvaldo Cruz, no começo do século XX, uma atitude resistente ridícula e anacrônica?

Na parede ao lado de sua janela, vemos um quadro que anuncia “A Ópera dos Mendigos”, de John Gay, grande sucesso da época e que, aliás, serviu de base para “A Ópera de Três Vinténs” de Brecht e Weill. Uma vez que para se colar aquele cartaz tenha sido necessário passar pelas grades, entende-se que ele tenha sido colado com o consentimento do proprietário. Ao se autorizar a afixação na parede pode-se reconhecer uma identificação entre o músico e o cartaz. Seria o próprio John Gay o músico enfurecido? Estaríamos diante da fúria santa do compositor da obra-avó de nossa afamada “Ópera do Malandro”?

Empoleirado no poste de iluminação vemos um papagaio de bico aberto, como se emitisse sons. Estando tão próximo da janela do compositor seria seu bicho de estimação? Esse papagaio poderia então estar cantando a ópera e ser um estimado companheiro. Mas poderia também ser um motivo de preocupação para nosso protagonista: o papagaio corre o risco de aprender aquelas músicas “horríveis” que a moça que segura o bebê está cantando. Ela poderia estar acalentando seu bebê com seu canto, se utilizando do poder calmante da música, sendo esta uma prática comum a vários povos. A musicoterapia possui resultados comprovadamente eficazes, embora a criança chorando mostre que nisso a cantora não está sendo muito bem sucedida.

Mas além do bebê ela segura um menu, uma lista, com os preços das canções conhecidas por ela, o que nos faz inferir que seu canto não pretende acalmar seu bebê. Ela deve ganhar seu sustento a partir da venda de músicas específicas, com um repertório limitado. Pensando-se que o gosto de quem paga à cantora deva restringir ainda mais as escolhas por recair nos *hits* do momento, como é comum no comportamento musical popular (e não devia ser muito diferente àquela época), ainda acrescenta-se ao sofrimento do músico o martírio da repetição. Ele não só escutaria a cantora sem o treinamento que ele considera fundamental para uma voz de *qualidade*, mas teria que escutar sempre as mesmas músicas. Mas a situação ainda pode piorar: e se seu papagaio de estimação aprendesse não as músicas da cantora de rua mas o intermitente choro do bebê? Aí então o compositor teria o inimigo dentro de casa. O que faria então com esse animal *defeituoso*, será que ele o esganaria, projetando toda a fúria que sente da situação no pobre bichinho?

Outros animais presentes na imagem são um par de gatos que brigam no telhado da construção em frente ao apartamento e o cachorrinho que late para o homem que afia seu cutelo. São todos animais domésticos perfeitamente adaptados ao *habitat* sugerido pelo quadro. Descolando-se um pouco da relação de desconforto produzida pelo latido insistente e agudo do cachorrinho – pode-se deduzir que seu latido é necessariamente agudo pelo porte do animal – e trazer à discussão a questão da biomúsica. A biomúsica consiste na gravação e difusão de sons produzidos por organismos vivos. As manifestações sonoras humanas estão geralmente fora dessa definição por possuírem terminologias específicas. A exceção a isso são os sons biológicos humanos geralmente não associados à voz ou à música, como os sons das ondas cerebrais ou do sistema circulatório. O programa de estudos em Biomúsica da *National Music Arts* em Washington (EUA) foi criado no final dos anos 80 do

século passado para estudar principalmente os sons produzidos pelos animais cuja função pode ser dividida entre conectar e comunicar dentro de um grupo, atrair um parceiro ou expressar-se individualmente. Entende-se que as razões animais para gerar sons, ao menos as detectadas pelos biólogos, não devem se distanciar muito dos motivos que levam alguém a fazer música.

Entre os exemplos dos registros em áudio dos sons do animais pode-se destacar as “Canções da Baleia Jubarte” colhidas pelo Dr. Roger Payne e disponíveis em: <http://www.biomusic.org/audio.html><sup>48</sup>. Nesse *link* podemos ouvir a riqueza da sonoridade e a complexidade rítmica e melódica do canto da baleia. Como exemplos de utilização artística da biomúsica podemos citar o grupo inglês de rock progressivo, *Pink Floyd*, que produziu um vídeo em que o cachorro da banda estabelece um contracanto de uivos enquanto a banda executa um *blues*. No Brasil, o compositor de música eletroacústica Rodolfo Caesar, usou gravações de grilos e sapos em sua obra “Círculos Ceifados”. O multi-instrumentista e compositor Tato Taborda, escreveu sua tese de doutorado estabelecendo conexões entre a música europeia e a polifonia dos sapos. No teatro, o uso de sons de animais está geralmente associado a cenários sonoros, já preconizados por Stanislavski no século XIX. Assim, utilizam-se sons de pássaros para mostrar que a cena se passa no campo, etc. No entanto, como pode ser conferido nos exemplos acima, pode-se utilizar sons de animais fazendo uso de suas qualidades estéticas.

Retornando ao quadro, além da voz destreinada da cantora de rua, pode-se ver na gravura um instrumentista que toca seu oboé (ou corne inglês, não sabemos precisar) em direção à janela. A julgar por suas roupas ele não deve conseguir muito dinheiro exercendo seu ofício. Ele poderia estar querendo mostrar suas habilidades

---

<sup>48</sup> *Link* acessado em 23/04/2010.

para conseguir um posto na orquestra, a que o compositor da corte certamente tem acesso. De todos os elementos presentes no quadro, o músico enfurecido parece estar olhando diretamente para ele. De todos os ruídos aparentes, talvez o que mais o agrada seja uma “música” de seu repertório mal executada. Sem ter conseguido ser recebido no altamente seletivo ambiente do músico, o oboísta estaria tentando forçar uma apreciação de suas habilidades. Ou então revoltado por não conseguir uma audição com o eminente compositor, ele sopra seu instrumento de modo a produzir guinchos e outros sons desagradáveis, numa vingança dirigida para irritar o mestre, e que se vale do caráter invasivo do som com sua capacidade de transpor barreiras físicas, como a grade que o impede de se aproximar. Outra alternativa, mais perversa, e que pode se combinar com a situação anterior, é a do oboísta estar citando músicas apreciadas pelo compositor como as árias de sua suposta ópera. Num requinte de crueldade, o instrumentista, resignado à sua completa impossibilidade de ascensão aos cargos dos nobres músicos da orquestra da corte, poderia estar propositadamente distorcendo os sons das árias da ópera, causando sofrimento atroz ao compositor. O músico não aceito, estaria calmamente saboreando sua revanche em tripla camada: uma reação social, contra a recusa de sua admissão em círculos elevados do *status quo*; uma reação musical, contra o repertório que ele não está “autorizado” a executar por sua suposta incompetência; e uma reação bélica, produzindo sons fortes e agudos como um armamento sônico, produzindo dor física e levando sua vítima ao desespero.

Ainda sobre as vozes “despreparadas” podemos localizar, no centro do quadro, uma mulher que carrega uma tina que pode estar carregada com água ou leite. Ela nos parece bela e serena, sendo a única personagem do quadro que nos olha diretamente. Seu canto pode servir para amenizar o peso da carga que ela carrega e aí teríamos os chamados “cantos de trabalho”, encontrados em diversas culturas

espalhadas pelo mundo. Esses chamados “cantos de trabalho” servem para aliviar o esforço físico de uma longa caminhada ou melhorar o ânimo em situações de fadiga. Uma outra forma de música utilizada para alterar a disposição física do ouvinte pode ser encontrada nos cantos de guerra, para levantar o moral das tropas ou amedrontar o inimigo. Exemplos contemporâneos destes usos podem ser a seleção nacional de *rugby* da Nova Zelândia com seu canto e dança *maori* temidos pelos adversários, os *heavy metal* ouvidos pelos pilotos americanos durante os bombardeios ao Iraque e o simples ato de se ouvir um *mp3 player* durante um passeio de bicicleta, no ambiente hostil do trânsito das grandes cidades.

A menina próxima à grade gira uma catraca que pode levantar a questão de objetos situados entre instrumentos musicais e produtores de ruído. Similar à catraca, mas com produção sonora menos evidente, está a pequena prancha amarrada à cintura do menino que urina, essa atividade também produzindo som, por sua vez. Este brinquedo, embora talvez não especificamente desenhado para este fim, deve produzir um som característico enquanto o menino corre pelas ruas. Quantos objetos soantes poderiam ser aproveitados em suas qualidades enquanto manipulados em cena? Um bom exemplo de utilização do som de um objeto não-musical em uma montagem teatral, pode ser encontrado no trabalho que o diretor Paulo de Moraes fez com o Grupo Galpão de Belo Horizonte. Nessa montagem, chamada “Pequenos Milagres” havia uma cena em que durante a intensa briga de um casal, o arrastar da estrutura de uma cama pelo homem com a mulher deitada em cima, produzia um som forte que em muito acentuava a dramaticidade da cena, servindo também para os atores, imagino eu, como um estímulo para a intensidade dramática requerida pela situação encenada.

Mais uma vez com a gravura, a outra criança é um garoto com uma cruz no bolso que toca uma tambor. Ele ostenta uma aparência distinta, talvez seja um coroinha da igreja. Os sons que ele produz em seu tambor podem trazer, além da questão rítmica, a questão dos sinais sonoros religiosos produzidos em procissões, cânticos, ladainhas, coros, cortejos fúnebres, exaltações, homilias, etc. O universo religioso é pleno de sons característicos que comunicam a seus iniciados uma vasta gama de informações e também indicam protocolos a serem cumpridos. O mesmo pode ser indicado pela bandeira hasteada na igreja ao fundo. Isso revela que um evento importante está ocorrendo e por isso, certamente, os sinos estão badalando. E os sinos eram um dos *marcos sonoros* mais significativos da vida em sociedade naquele tempo. Além de avisarem sobre os eventos religiosos, também serviam de importantes marcadores temporais regulando os encontros e as atividades em geral.

O peixeiro que anuncia seus produtos em altos brados nos remete aos chamados “pregões”. Os pregões são uma maneira ancestral de oferecer produtos e podem ser encontrados hoje em dia nas feiras, nos camelódromos, nos ambulantes das praias. Pode-se notar também um lixeiro que toca sua sineta e grita e um castrador de porcos que sopra seu berrante (e por sua expressão podemos afirmar que o faz com grande força). Esses dois não oferecem produtos, mas serviços, também realizando seus pregões mas com o auxílio de objetos específicos. Suas estratégias, intuitivas ou não, consistem em criar pregões dos mais originais, com a finalidade de se destacarem nos contextos sonoros geralmente muito ruidosos em que se inserem. Uma mais sutil facilmente encontrada em nossas ruas é a do distribuidor de filipetas nas calçadas do Rio de Janeiro, que usa o *flap flap* dos papéis em suas mãos para chamar nossa atenção para o que ele deseja nos entregar.



Com relação ao homem que nivela as pedras do pavimento com uma pesada ferramenta e, ao fundo, o homem na chaminé que se comunica com seu colega supostamente no chão, podemos refletir acerca dos sons produzidos pelas relações de trabalho, especialmente as produzidas em espaços públicos. Também um outro exemplo pode ser localizado nos cobradores dos ônibus do Rio que, ao baterem repetidamente uma moeda contra um cano de metal chamam a atenção do motorista para algo que desejam comunicar, esse som agudo destacando-se perfeitamente mesmo dentre a densa massa sonora do trânsito ruidoso, pessoas conversando no coletivo, etc.

Ainda podemos falar das paisagens sonoras alteradas pela ação humana. Na parede do edifício ao fundo pode-se ler *John Long – Pewterer* ou, em português, “Fundidor” e podemos imaginar o constante ruído de martelos e metais se chocando. A pilha de tijolos em primeiro plano indica que há uma construção próxima em andamento, aumentando ainda mais o rol dos suplicios auditivos de nosso atormentado personagem.

Para efeito de análise suponhamos que o músico enfurecido, seja um personagem fictício que representa o superego artístico incorporado ao subconsciente de nossos espetáculos. Sobrecarregado de “cultura”, “erudição” e “conhecimento técnico e histórico”, ele fecha seus ouvidos para os sons que não provenham de sua refinada musa e grita contra as iniciativas que profanem o sagrado musical. Vozes desafinadas são amplamente reprimidas, instrumentos com sons “feios” são banidos e os ruídos são entendidos como excentricidades ou, quando muito, utilizados para a criação de cenários sonoros, aliás como já preconizava Stanislavski no século XIX. Os sons da natureza (o papagaio, o cachorro, os gatos), os ruídos das vozes, dos objetos, enfim todo o som da cidade que o cerca não só não lhe interessam como

nosso paladino se insurge contra eles. Ele vai até sua janela para, através de seu protesto, tentar calar as vozes polifônicas da vida que pulsa ao seu redor.

Não é minha intenção aqui, fazer uma apologia à poluição sonora e ao caos ruidístico a que estamos submetidos. Realmente uma boa dose de silêncio relativo é fundamental para nosso bem-estar. Quero apenas problematizar algumas questões que geralmente são aceitas aprioristicamente, em detrimento da percepção de uma série de elementos que descartamos sem dedicar um mínimo de reflexão ao assunto.

E se tivéssemos como matéria-prima para nossas cenas não as duas folhas de partitura sobre o piano mas toda a gama de sonoridades das palavras, dos cantos, dos gritos, dos martelos de fundição, dos sinos de igreja, dos gatos que se enfrentam e tudo o mais? E se ao invés de só usar o preto e o branco, tivéssemos todas as cores do espectro auditivo para pensar, imaginar, criar e trabalhar em nossos palcos, ruas e espaços não-convencionais?

## CONCLUSÃO

O objeto “som” ainda se encontra longe de ser devidamente estudado. Em se tratando de suas aplicações nas artes cênicas então, pode-se afirmar que nos encontramos num estágio bastante inicial. Procurei ao longo deste estudo, apontar caminhos, levantar questões e estabelecer diálogos com algumas disciplinas não usualmente relacionadas à pesquisa cênica. Salvo quando considerei absolutamente necessário, evitei criar categorias, ou qualquer tipo de engavetamento que logo seria superado por outra lista talvez mais abrangente, talvez mais aprofundada, talvez com uma terminologia mais adequada. Mais do que a criação de qualquer tipo de instrumentação conceitual, quis trazer o sonoro para a *linguagem* da interlocução com o teatro, a dança, o circo, a performance, enfim, atividades cênicas que não têm no som ou nas escutas um foco de interesse primário.

O prazer de escutar é uma das coisas que mais me movem e quero com esse trabalho colaborar para uma escuta mais atenta. Acredito que uma cena auralmente mais elaborada e complexa contribuiria para a expressividade dos espetáculos como um todo. Para isso é importante trazer o som para sua percepção e utilização cotidianas dentro das artes cênicas. Qualquer aspecto da encenação, inclusive aqueles mais eminentemente visuais como a iluminação, o figurino e a cenografia, podem dialogar com os elementos sonoros. Por outro lado, também a crítica deve abrir seus ouvidos para a apreciação de uma auralidade mais problematizada.

Principalmente a partir da primeira década do século XXI, estudos abordando o som de uma maneira mais interdisciplinar têm se proliferado. É um movimento recente de intensificação dos debates e não há mais volta. Na medida em que a percepção se apura, a produção também se modifica e as análises e os diálogos também se transformam. Um atuator com a auralidade expandida agrega a reboque

uma série de possibilidades expressivas, uma vez que para ele, está aberta toda uma outra gama de estímulos e percepções.

## **SOBRE A TECNOLOGIA**

Nas artes cênicas a tecnologia com relação aos sistemas de iluminação não encontra impedimentos ao seu desenvolvimento. Mesas controladoras digitais, refletores cada vez mais eficientes, *leds*, *moving lights*, são utilizados sem nenhuma restrição e em posições no espaço bastante criativas: luzes sob as arquibancadas, fibras ópticas caindo do teto, refletores totalmente ocultos no cenário. No que diz respeito ao som o máximo que vamos encontrar, e isso num bom teatro, é uma boa mesa de som e duas caixas penduradas nas laterais do proscênio. E isso nos basta. Coloca-se um CD na cabine da técnica ou um ator executando a música em cena e a questão do som está resolvida. Mas assim como a tecnologia da luz vem evoluindo de maneira constante, o mesmo ocorre com o som.

A resistência à integração da tecnologia à cena é um dado recente. Uma das razões para tanto pode ser estética: a tecnologia contaminaria a “pureza” do trabalho do ator, como se essa recusa estabelecesse uma conexão com a ancestralidade teatral. Mas o teatro grego em sua origem era totalmente impregnado pela tecnologia de ponta da época. Desde a concepção arquitetônica com sua impressionante acústica, mesmo para os padrões atuais – e isso requer complexos cálculos matemáticos e geométricos além de uma engenharia sofisticada – até a máscara dos atores com sistemas de amplificação vocal através do formato dos ressonadores internos, além do material que deveria ser escolhido cuidadosamente para permitir uma ressonância que ampliasse a voz mas não prejudicasse o entendimento do texto. Todos esses avanços requerem experimentação, ciência, projeto, planejamento e técnicos inteligentes

trabalhando no desenvolvimento destas soluções, isso sem mencionar o *deus ex-machina*: não é muito difícil imaginar o encanto que deveria exercer na platéia um ator que chegava “voando” em cena.

Um outro motivo para a resistência ao uso da tecnologia de modo mais vertical pelos espetáculos talvez seja ideológica. Talvez haja uma prevenção contra as grandes corporações que desenvolvem as tecnologias digitais. Então não leríamos mais *e-mails*? Não utilizaríamos o celular ou o microondas? Ou a restrição seria só com a utilização artístico-sonora? Mas em que medida isso difereria do uso de um tecido de microfibras criado a partir de maquinário avançado? Ou de uma iluminação com o uso de LED's<sup>49</sup>? Além disso porque pode uma máscara grega e um microfone não? É porque o segundo precisa ser eletrificado? Então porque essa resistência contra o elétrico? Se se quer ser “natural” raios são elétricos e nossos neurônios também!...

O fato é que o constante barateamento das tecnologias e a fácil aquisição de equipamentos a partir da introdução dos meios digitais, traz para o artista cênico o acesso a uma infinidade de alternativas somente limitadas pela imaginação do criador. Mas a tecnologia não deve ser pensada como algo passivo que nos serve e pode ser essa a maior razão do amedrontamento que ela causa. Ela produz e altera raciocínios. Podemos ver alguns estudiosos contemporâneos apontando para as transformações radicais em nossa forma de pensar produzidas pela cultura digital. Esse processo complexo disparado pelas características rizomáticas das novas mentalidades, a exemplo das questões sônicas, ainda está longe de ser devidamente analisado. A respeito da criação artística, esse novo *modus pensandi* transforma também não só a abordagem das ferramentas produtivas à disposição – e elas são cada vez melhores e

---

<sup>49</sup> LED (*Light Emitting Diode*): tipo de iluminação com consumo de energia muito menor do que os refletores tradicionais e com possibilidade de mudança de uma enorme palheta de cores na própria lâmpada, dispensando o uso de gelatinas.

mais numerosas – mas impulsiona novas estéticas abertas pelas possibilidades dos *softwares* a que se tenha acesso.

Isso nos leva a uma outra questão: os programas de produção artística passam não apenas a serem ferramentas, mas bibliotecas de possibilidades. Essas bibliotecas, por mais variadas que sejam, trabalham dentro de uma lógica pré-programada. Como consequência temos trabalhos artísticos com alto nível de acabamento, mas todos muito parecidos entre si. O artista que deseja um mínimo de originalidade, acaba migrando para plataformas mais flexíveis e abertas, mas com uma curva de aprendizado mais demorada, menos “intuitiva” por assim dizer. Portanto, penso que o futuro próximo do som da cena esteja de alguma forma ligado a um aprendizado mais aprofundado em programação e manipulação de sensores.

## COMPUTAÇÃO FÍSICA<sup>50</sup> E ARTES CÊNICAS

Para se entender como atuam estes sensores minimamente, basta fazermos uma comparação com o funcionamento de nosso sistema perceptivo: o sensor “olho” recolhe a luz do ambiente e a transmite para um nervo que a transforma em impulsos elétricos. Esses impulsos atingem a região do cérebro correspondente onde a imagem é percebida. Com o ouvido ocorre de maneira semelhante, apenas o sistema inicial sendo diferenciado por trabalhar com ondas mecânicas. Com os sensores ocorre a mesma coisa: um sensor recebe um sinal sonoro, por exemplo, e o transforma em um sinal elétrico. Um outro aparelho decodifica o sinal, transformando-o numa sequência de zeros e uns (a linguagem digital) que são interpretados por um programa no

---

<sup>50</sup> É o tipo de processamento que permite ao computador receber informações do mundo físico e convertê-las para o digital e vice-versa. O braço mais popular da computação física é a robótica, embora haja vários outros.

computador que por sua vez solicita à máquina executar tarefas específicas através daquela informação: isso é, em linhas gerais, a computação física.

As tecnologias de ponta envolvendo a chamada computação física estão cada vez mais baratas e acessíveis. Crianças aprendem robótica em algumas escolas. A exemplo da discussão sobre a esquizofonia, não podemos mais esperar um retrocesso nem no desenvolvimento tecnológico, nem no impacto que ele terá em nossas vidas.

Mas de que maneira a escuta digital difere da escuta acústica convencional? Há diferenças? Se a nossa defasagem nos estudos da escuta já era grande, a distância aumenta ainda mais se formos falar da cultura digital. O que podemos constatar numa observação cotidiana é que a relação das pessoas com o som tem mudado radicalmente. Com o advento dos tocadores de *mp3*, capitaneados pelo *iPod*, o conceito de álbum caiu em desuso, por exemplo. Ninguém escuta mais um CD inteiro. Em fevereiro de 2006 a loja virtual *iTunes* da Apple, atingiu a marca de 1 bilhão de faixas vendidas. Esse número hoje (medido em fevereiro de 2010) está em 10 bilhões. São vendidas faixas avulsas, não se compra mais um conjunto de faixas. Atualmente uma em cada quatro músicas compradas nos EEUU são da *iTunes Store*<sup>51</sup>. Por outro lado as pessoas baixam ilegalmente discografias completas de artistas e se gabam de terem em seus HD's milhares de faixas, que se fossem ouvidas na íntegra, uma a uma, tomariam o tempo de anos tocando uma após a outra sem intervalo.

A escuta está impaciente. A escuta muda de faixa como quando surgiu a TV a cabo. Zapeava-se entre os canais, sem se dar tempo para a assimilação do que estava sendo transmitido. Meio segundo era o suficiente para saber se a programação nos interessava ou não. O mesmo acontece com a música. As pessoas estão encurtando

---

<sup>51</sup> Dados recolhidos no “International Business Times - Brasil” *online* no endereço: <http://br.ibtimes.com/articles/20100225/apples-vendas-sem-fim-do-itunes-superam-marca-de-10-bilh-es.htm> acessado em 02/06/2010.

seu tempo de fruição ao tempo de um comercial, aproximadamente trinta segundos. É claro que estamos falando aqui de situações extremadas, e não são todos que escutam somente meio minuto de uma música, mas o fato é que esse é um modelo que não surpreende mais e que encontramos comumente. Sem entrar em juízos de valor condenando ou elogiando um fenômeno do qual ainda compreendemos muito pouco, vale a pena pensar sobre de que maneira nossa percepção está mudando. Nós como público e como criadores. Produzir som na cena hoje não é o mesmo que produzir som na cena de cinquenta anos atrás, nem de cinco anos atrás. Se as artes cênicas são uma forma de comunicação ou celebração, ou qualquer outro termo que implique em encontros físicos coletivos e artísticos, precisamos dialogar com o estado das coisas no momento em que vivemos, mesmo que para criticá-las, senão correremos o perigo de rezarmos nossa missa em latim.

## **EDUCAÇÃO**

O projeto estético de uma auralidade mais estimulada passa necessariamente pela questão do processo de formação artística. Mesmo pessoas interessadas nas artes visuais, poderiam se beneficiar, e muito, por uma maior estimulação auditiva. Como base para essa possível abertura de horizontes, proponho a leitura e estudo do livro “O Ouvido Pensante” de Murray Schafer, que colabora pedagogicamente para se começar a perceber o mundo que nos rodeia de uma outra forma.

## **DESCORPORIFICAÇÃO**

Interessa-me também pensar de que maneira a chamada “descorporificação” da voz (separada da fonte original) poderia se refletir em nossos espaços cênicos.



Vozes em *off* gravadas ou ao vivo já são uma possibilidade bastante explorada, inclusive sendo uma espécie de assinatura cênica de Gerald Thomas, por exemplo. Mas no caso do *off* a presença ou ausência da voz não é problematizada. A voz está lá e entendemos que ela está representando a “imaginação” ou o “pensamento” da personagem em cena, ou uma voz “do além” ou um narrador que complementa o que está sendo visto. Nisso a voz descorporificada atua ainda com uma função semântica: ela permanece veículo para conteúdos externos a ela. Mas pensemos numa cisão em que a semântica não apareça para “colar” presença e ausência. Uma separação entre corpo e voz como atrito, ou como trauma de ruptura. Ou até como jogo cênico em que corpo e voz se conscientizem um da falta do outro. Como nos traz mais uma vez Lehmann: “quando o espaço sonoro e o espaço da atuação são separados, abrem-se novas possibilidades de representação a partir da autonomização das camadas individuais.” (LEHMANN, 2007: 83).

O mesmo pensamento pode ser estendido a todos os sons. Que expressividades potenciais poderíamos encontrar nessa matéria quando transcendemos a noção dualista som informativo/música? Se a simples presença sônica interfere diretamente na sensação global que temos, porque não explorar essa qualidade às últimas consequências? Que seja até numa alternativa que não envolva a famigerada “tecnologia”, até o arrastar de uma cadeira num piso de madeira desperta sensações, porque varrer isso para debaixo de um tapete perceptivo?

### **UMA AURALIDADE CÊNICA?**

Para se pensar um projeto de auralidade específico para as artes cênicas, devemos rediscutir alguns aspectos levantados quando se apresentou os projetos de escuta anteriores. Em comum à escuta reduzida de Schaeffer e a panauralidade de

Cage está um desejo de emancipar o som, *reduzi-lo* às suas características essenciais, destituí-lo de qualquer ligação externa. Quer-se desnudar o som de outros referenciais que possam conduzi-lo a relações com outros elementos. Tanto Cage quanto Schaeffer queriam que o som fosse percebido por si apesar de serem motivados por projetos estéticos totalmente distintos. Mas a cena é o lugar do encontro de diferentes elementos. Cage, em sua concepção cênica, conseguiu uma forma de manter a autonomia sonora e ainda assim apresentá-lo com outros elementos. O *happening* é a soma de várias manifestações artísticas simultaneamente sem hierarquia nem relação de interdependência. Assim, John Cage conseguiu articular o som cenicamente sem perder seu caráter a-referencial. Não havendo a estruturação intencional de um elemento com o outro, o som pode apresentar-se sem ter que se referir a alguma coisa externa a ele mesmo, o único fator de articulação das partes sendo a simultaneidade. A panauralidade cageana e a escuta reduzida de Schaeffer, encontram-se na mesma procura pelo em-si do som: uma proposta para a abertura da escuta para se tirar os sons da referencialidade e da significação automatizadas. Por caminhos diferentes – Schaeffer pelo som como matéria-prima de manipulação, Cage pela abertura à aleatoriedade – ambos apontam para uma escuta que busca uma superação: uma superação de hábitos embotados, de um modo de ser arraigado cultural e socialmente, de uma maneira de ser no mundo.

O projeto das escutas cageana e schaefferiana, não pode ser entendido apenas como um modo de recepção. Trata-se de uma verdadeira operação perceptiva que condiciona todos os resultados teóricos, filosóficos e artísticos que a têm como premissa. Perceber com uma outra escuta é compreender as coisas de uma outra maneira. É reinventar toda uma relação sujeitoobjeto<sup>52</sup> a partir de uma escuta livre de

---

<sup>52</sup> Proponho a grafia sujeitoobjeto por sugerir a fusão entre os dois conceitos.

vícios gerados pelas convenções sociais. É retrabalhar a percepção para dar conta de um modo de escuta gerado por uma racionalidade que se afasta da linguagem verbal, para encontrar maneiras de se articular uma percepção que se distancia da necessidade de previsibilidade, do jogo de expectativa e surpresa. Essa escuta equivale a um fluxo livre que se sensibiliza para *o que é*, e não para *o que se espera*.

Ao se pensar uma auralidade cênica, nos distanciamos tanto de Schaeffer quanto de Cage, por não podermos excluir as associações que o som evoca. Conforme nos aponta Rodolfo Caesar, Schaeffer no começo de sua pesquisa aceitava a referencialidade como fator integrante da obra e seus discípulos, como François Bayle, Luc Ferrari e Bernard Parmegiani afastaram-se da escuta reduzida por perceberem a importância da referencialidade. Para se propor uma escuta cênica, deve-se entender o som em *relação a*. O som da cena está – intencionalmente ou não – dialogando com a presença do ator, sua colocação no espaço, a luz, o figurino, o cenário, o espaço da apresentação. A soma desses elementos altera completamente a percepção com relação à experiência que se teria caso esses aspectos cênicos fossem apresentados separadamente. Os componentes da visualidade se apresentam sempre em relação ao espaço ou ao movimento. A imobilidade no espaço provoca a temporalidade para um atrito em que cada espectador modula suas durações de acordo com seu tempo interno. O movimento se apresenta no espaço, mas desvela como consequência secundária a modulação da percepção temporal. O movimento produz ritmo, conduz a sensação de tempo. Os componentes sonoros se apresentam também no espaço, mas sua via de aproximação direta é o tempo. Para se construir o som da cena, portanto, é preciso, citando-se o diretor de cinema Andrei Tarkowski, *esculpir o tempo*. O tempo é o meio natural do som que se expressa através do movimento. O movimento é a maneira que o som tem de manifestar-se.

O som de uma gota caindo, que produz a “imagem sonora” de uma gota caindo, não é a gota caindo. Como Magritte pinta em um de seus quadros com a imagem de um cachimbo: “Isto não é um cachimbo”. No entanto, o que gerou a imagem não pode ser totalmente desvinculado da percepção por estar ancorado em anos de experiências de constatação e nomeação. A imagem de um cachimbo é *também* um cachimbo. A própria categoria da idéia de um objeto se confunde com a coisa em si. Assim, para a cena, a imagem sonora de um objeto presentifica o objeto que a produziu e, ao mesmo tempo, produz uma reação automatizada de identificação da fonte sonora com sua conseqüente interpretação. Não se pode entender um som na cena sem trazer com ele o universo a que ele pertence. A percepção da cena é uma percepção que associa, que identifica, que relaciona. As quebras de sentido convencional da cena contemporânea não deixam de lidar com essas questões, mesmo que de maneira transgressora. Se coloco o som de uma freiada de carro, onde a partir da visualidade da cena esperava encontrar o choro de um bebê, não deixo de instituir a freiada de carro como sendo gerada pelo automóvel, apenas desloco a expectativa do espectador/ouvinte para uma associação diferente da compartilhada pela vivência cotidiana. Cage e Schaeffer nos mostraram que é possível se fazer “música” a partir de muitos sons. Expandindo ao infinito a palheta de sons utilizáveis, podemos criar a cena entendendo a sonoridade como ponto de impulso para criações cênicas.

A escultura do tempo, a dilatação e contração espaço-temporal, a mudança na qualidade das relações entre os elementos, tudo isso é influenciado pela ocupação sonora, sua territorialização artística na sala de espetáculos. Além disso, as referências podem ser criadas também ao longo do espetáculo, um som irreconhecível pode criar diferentes associações caso seja repetido.

As referências sonoras já estão presentes na nossa corporalidade. Um som que se escuta causa reações involuntárias. Podemos perfeitamente evocar em nossa memória um som que conhecemos. A partir do que escutamos na cena, reconhecemos algo que já escutamos. Um som que está associado em nossas memórias pode nos conduzir a relações e associações orgânicas, físicas. O sônico como gatilho da corporalidade está sempre atuando enquanto o recebemos.

Encontramos os sons da cena no mundo. A escuta cênica então está além da cena. Está no mundo e o mundo está em nós. Percebemos o mundo a partir do que temos codificado em nossa experiência corpórea, reforçada pelas vivências e relações que criamos. Essa escuta da cena também está além do som. Está inscrita em nós, na forma de memórias e conexões. O silêncio do mundo está cheio de sons, e o silêncio é o espaço que o som ocupa.

O sujeito está contido naquilo que sente como representação interior do mundo à sua volta. O som está inscrito em seu movimento. Movimento pressupõe vida. Mesmo as máquinas que se movem, ainda que por forças internas, invisíveis, são a imitação mecanizada de uma vitalidade. Assim como tudo o que soa pode ser percebido internamente, pode-se imaginar qualquer som que se escute e criar internamente alterações e repetições.

Uma escuta para a cena deve entender o som de tudo (panauralidade) com suas qualidades essenciais (escuta reduzida) e articular essas sonoridades em relação ao que se vê. Mesmo ignorar o visual é uma escolha: há uma intenção quando se decide pelo não-intencional. Essa auralidade não é só uma modalidade de percepção, é também uma opção operativa que altera tudo o mais em sua consequência, a partir de uma outra forma de entendimento: o som como movimento, vida e imaginação.

---

## **BIBLIOGRAFIA**

ABES, Eduardo *et alli* (orgs.). **O Som no Cinema**. Rio de Janeiro, RJ: Caixa Cultural, 2008.

BANZI, Massimo. **Getting Started with Arduino**. Sebastopol, California: O'Reilly, 2009.

BARRÃO, ZERBINI, Luiz e MEKLER, Sergio. **Chelipa Ferro**. São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre o Teatro**. São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2007.

\_\_\_\_\_. **O Óbvio e o Obtuso**. São Paulo, SP: Nova Fronteira, 1990.

BERGHAUS, Günter. **Theatre, Performance, and the Historical Avant-Garde**. New York, NY: Palgrave MacMillan, 2005.

BLESSER, Barry e SALTER, Linda-Ruth. **Spaces Speak, Are You Listening?**. Cambridge, MA: MIT Press (Massachusetts Institute of Technology ), 2007.

BROWN, Ross. **Sound – A Reader in Theatre Practice**. New York, NY: Palgrave MacMillan, 2010.

BULL, Michael and BACK, Les. ed. **The Auditory Culture Reader**. Oxford: Berg - Oxford International Publishers Ltd., 2006.

CAESAR, Rodolfo. **Círculos Ceifados**. Rio de Janeiro, RJ: 7 Letras, 2008.

CAGE, John Milton. **De Segunda a Um Ano**. São Paulo, SP: HUCITEC, 1985.

CAMARGO, Roberto Gill. **Som e Cena**. Sorocaba, SP: TCM Comunicação, 2001.

CAMPESATO, Lílian. **Arte Sonora – Uma Metamorfose das Musas**. São Paulo, SP: Dissertação (Mestrado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Música –USP, 2007.

CARDOSO, Inês. Ver-Ouvir Stein. IN: Revista “**Inimigo Rumor**”, Rio de Janeiro, RJ: Editora 7 Letras, número 17, 2004/2005.

CASTELLUCCI, Claudia CASTELLUCI, Romeo GUIDI, Chiara KELLEHER, Joe and RIDOUT, Nicholas. **The Theatre of Societas Raffaello Sanzio**. New York, NY: Routledge, 2007.

CASTRO, Ruy. **Flor de Obsessão**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1997.

CAUQUELIN, Anne. **Freqüentar os Incorporais - Contribuição a uma Teoria da Arte Contemporânea**. São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2006.

CHION, Michel. **El Sonido**. Barcelona, Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, 1999.

COELHO Netto, J. Teixeira. **Semiótica, Informação e Comunicação**. Rio de Janeiro, RJ: Perspectiva, 2001.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem - Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2004.

ERLMANN, Veit, ed. **Hearing Cultures - Essays on Sound Listening and Modernity**. Oxford: Berg - Oxford International Publishers Ltd., 2005.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo, SP: SENAC, 1997.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2007.

FREGTNAM, Carlos. **Música Transpessoal**. São Paulo, SP: CULTRIX, 1989.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os Processos Criativos de Robert Wilson - Trabalhos de Arte Total para o Teatro Americano Contemporâneo**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2004.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2003.



GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance - Do Futurismo ao Presente**. São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2006.

GOODMAN, Steve. **Sonic Warfare – Sound, Affect and the Ecology of Fear**. Cambridge, Massachussets: MIT Press, 2010.

HAOULI, Janete El. **Demetrio Stratos: em busca da voz-música**. Londrina, PR, 2002.

HOLMBERG, Arthur. **The Theatre of Robert Wilson**. Cambridge, Massachussets: Cambridge University Press, 1996.

HEGARTY, Paul. **Noise/Music – A History**. New York, NY: Continuum International Publishing Group, 2009.

IAZZETTA, Fernando. **Música e Mediação Tecnológica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2009.

IHDE, Don. **Listening and Voice – Phenomenologies of Sound**. New York, NY: State University of New York, 2007.

JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KAHN, Douglas. **Noise, Water, Meat – A History of Sound in the Arts**. Cambridge, Massachusetts, USA: The MIT Press, 2001.

---

KAHN, Douglas e WHITEHEAD, Gregory, ed. **Wireless Imagination - Sound, Radio, and the Avant-Garde**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994.

LABELLE, Brandon. **Background Noise - Perspectives on Sound Art**. New York, NY: The Continuum International Publishing Group Inc., 2006.

\_\_\_\_\_. **Acoustic Territories – Sound, Culture and Everyday Life**. New York, NY: The Continuum International Publishing Group Inc., 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático**. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2008.

LICHT, Alan. **Sound Art – Beyond Music, Between Categories**. New York, NY: Rizzoli, 2007.

MENEZES, Philadelpho. **Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992.

\_\_\_\_\_. **Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. Programa de Rádio produzido e veiculado pela Rádio Cultura de São Paulo, 1994.

MOREY, Miguel e PARDO, Carmen. **Robert Wilson**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2003.

ONG, Walter J. **Orality and Literacy – The Technologizing of the World**. London: Routledge, 1982.

OTTO-BERNSTEIN, Katharina. **Absolute Wilson - The Biography**. Munich: Prestel Verlag, 2006.

PENA, Brenda Marques. **A Poesia Sonora como Expressão da Oralidade**. Belo Horizonte, MG. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras – UFMG, 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A Cena em Ensaios**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

PIKES, Noah. **Dark Voices, vol. I (The Genesis of Roy Hart Theatre)**. New Orleans, Louisiana: Spring Journal Books, 2004.

QUICK, Andrew. **The Wooster Group Workbook**. New York, NY: Routledge, 2007.

RODRÍGUEZ, Angel. **A Dimensão Sonora da Linguagem Audiovisual**. São Paulo, SP: SENAC, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1998.

RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2006.

SACKS, Oliver. **Alucinações Musicais: relatos sobre a música e o cérebro**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Vendo Vozes: uma viagem ao mundo dos surdos**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1998.

SCHAFFER, Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo, SP: UNESP, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Ouvido Pensante**. São Paulo, SP: UNESP, 1991.

SOUND 323. **Blocks of Consciousness and the Unbroken Continuum**. London, UK: 2008.

STEIN, Gertrude. **Writings 1932-1946**. New York, NY: The Library of America, 1998.

\_\_\_\_\_. **Last Operas and Plays**. Baltimore, Mariland: Johns Hopkins University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. **Geography and Plays**. (*fac-simile*) Boston, Massachussets: The Four Seas Press, 1922.

---

\_\_\_\_\_. **Operas and Plays.** (*fac-simile*) Barrytown, New York: Barrytown Ltd., 1932.

STERNE, Jonathan. **The Audible Past – Cultural Origins of Sound Reproduction.** London: Duke University Press, 2003.

TRAGTEMBERG, Lívio. **Música de Cena.** São Paulo, SP: Perspectiva / FAPESP, 1999.

\_\_\_\_\_. O Pós-Dramático e a Linguagem Sonora. IN: **O Pós-Dramático – Um Conceito Operativo?** São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2009.

VERSTRAETE, Pieter Maria Gabriel. **The Frequency of Imagination – Auditory Distress and Aurality in Contemporary Music Theatre.** Amsterdam, Holland: University of Amsterdam, 2009.

VAZ, Felipe. **Elementos de Arte Sonora.** Rio de Janeiro, RJ: Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – UFRJ, 2008.

WEISS, Allen S. **Phantasmic Radio.** London: Duke University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. **Breathless – Sound Recording, Disembodiment, and The Transformation of Lyrical Nostalgia.** Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press, 2002.

WILSON, Robert. **A Letter for Queen Victoria**. Ubu Editions, 2007.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1989.

ZAREMBA, Lilian (org.). **Entre Ouvidos**. Rio de Janeiro, RJ: Oi Futuro, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **Escritura e Nomadismo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.