

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

MARINA MENDO

**PROVOCAÇÕES SONORAS:
UMA INVESTIGAÇÃO DA ESCUTA NA CRIAÇÃO CÊNICA**

PORTO ALEGRE/RS

2016

MARINA MENDO

**PROVOCAÇÕES SONORAS:
UMA INVESTIGAÇÃO DA ESCUTA NA CRIAÇÃO CÊNICA**

Memorial crítico-reflexivo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, com área de concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Prof^ª Dra. Marta Isaacsson

PORTO ALEGRE/RS

2016

*Para Tereza,
que agora nos dá o tom, o (poli)ritmo e a harmonia.*

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora Marta pela sua escuta sensível e atenta, pela compreensão maternal com meus estados emocionais, além de toda liberdade e confiança a mim concedidas, desafiando e estimulando meu fazer-pensar.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, em especial a professora Sílvia Balestrieri Nunes e Mirna Spritzer pelo suporte bibliográfico e experiências partilhadas individualmente, assim como ao funcionário Carlos pela gentileza, qualidade rara no funcionalismo público.

Aos professores da banca Luciano Zanatta, Gisela Habeyche e Monica Dantas, pela leitura atenta e contribuições indispensáveis ao seguimento do trabalho pós - qualificação.

À CAPES/Cnpq, pelo auxílio financeiro que viabilizou tempo de dedicação a tantas leituras e práticas de pesquisa.

Ao querido Heiner Goebbels pela sua generosidade em partilhar de seu peculiar processo e visão artísticos, por enviar-me seu livro, pelo interesse e atenção a nosso trabalho concedidos.

Aos artistas que, em meu aprendizado artístico, contribuíram na descoberta da sonoridade como parceira de trabalho: Álvaro Vilaverde, Patrícia Fagundes, Simone Rasslan, Marcelo Delacroix, Beto Chedid, Arthur de Faria e Yanto Laitano.

À Cia Rústica de Teatro por ter me oportunizado terreno fértil para começar!

Aos colegas de mestrado da turma 2014/01 pelo encontro, discussões, inteligência sensível, desesperos e tanta risada partilhados no grupo Aquele ABRACE.

Aos alunos do Laboratório Experimental de Teatro I pela disponibilidade e alegria no processo de descobertas e criações compartilhadas.

Aos curadores do Festival de Artes 50 Anos do Goethe-Institut Porto Alegre, funcionários do instituto e à Marta Felizardo pela dedicação na fase final da pesquisa;

À colega e cumadre Luciane Panisson pela riqueza de trocas e desafios humanos e espirituais vencidos juntas;

À querida parteira Adelise Noal, e à luz do Santo Daime, por sua força física e espiritual, por me acompanhar e ajudar a fazer nascer minha Tereza.

À minha família, mesmo à distância, por finalmente ter compreendido que artista não é só quem aparece na televisão.

Às minhas véias Lu, Adri, Dani, Cindy, Aline, Cris, Sissi; manos Paula e Marcelo; todos parte de minha família espiritual, sempre dispostos a correr em meu auxílio.

Ao Ricardo Pavão, parceiro e colaborador, pela sua motivação, escuta desafiadora, sensibilidade e tantas referências compartilhadas. Por ter sido a primeira pessoa a colocar a mão na massa comigo, sempre acreditando que chegaríamos a algum lugar.

À minha querida sogra Eglete Rodrigues pelo apoio físico-espiritual nos momentos mais difíceis, pelo seu sorriso e velas acesas e mantra “vai dar tudo certo” em coro repetido! Por cuidar da minha Tereza na fase final da escrita!

Ao meu pai Mauro pelo suporte e encorajamento à distância, por me salvar em tantos apertos financeiros nessa “vida que escolhi” !

Ao meu irmão Giovano, que apesar das divergências políticas, aguçadas neste momento de golpe no Brasil, está sempre “na torcida”!

À minha mãe presença de amor e dedicação inabalável em todos os momentos, em especial neste, pelo cuidado apaixonado com minha pequena Tereza enquanto eu concluía a escrita do memorial!

Ao meu companheiro amado, Rossendo Rodrigues, pelos caminhos e descaminhos trilhados juntos, por me ajudar a olhar e escutar com esperança mesmo quando parece que só resta nosso barquinho salva-vidas sozinho, sossobrando no meio do oceano da criação e da vida. Pela dedicação e disponibilidade a partilhar das práticas de pesquisa. Por lavar a louça, cozinhar, trocar fralda, arrumar a cama, estender a roupa; por dividir absolutamente tudo que é possível neste momento de chegada de nossa filha, pois assim me permitiu concluir a escrita do memorial. Pela sua beleza imensa, por sua dança, seu sorriso, sua voz, tudo que me emociona e ilumina.

E, por fim, à minha amada filha Tereza que chegou sem avisar, a mais maravilhosa e transformadora surpresa de minha vida!

*“Eu estou aqui
e não tenho nada a dizer
e o estou dizendo”*

(John Cage, Conferência sobre Nada, 1949)

RESUMO

O trabalho apresenta reflexões sobre o processo de criação de *Fábrica de Calcinha*, pesquisa artística realizada pela autora com o objetivo de explorar a sonoridade como ativadora e norteadora da composição da cena. O processo de criação partiu da sonoridade percebida no centro da cidade de Porto Alegre. O encontro com este material foi estimulado pelo procedimento de Derivas Sonoras, das quais participaram a própria autora, um músico e um performer. Construiu-se, assim, um arquivo de objetos sonoros (Schaeffer, 1966), objetos perceptivos decodificados pela mente como um som, gravados na memória dos corpos e em dispositivos tecnológicos, e recuperados em diferentes etapas do processo de criação. A escuta se afirmou como poética de trabalho, mediando as interações que deram forma ao material cênico. Para a organização das diferentes ações cênicas (físicas, sonoras e vocais) criadas em improvisações, foi utilizado, sobretudo, um modelo de partitura cênica desenvolvido pelo encenador e compositor Heiner Goebbels.

Palavras-chave: Processo de Criação - Sonoridade - Escuta - Deriva – Ação Sonora

ABSTRACT

The dissertation presents reflections on the process of creating *Fabrica de Calcinha* (Panty Factory), artistic research done by the author in order to explore the sonority as activating and guiding the composition of a scene. The creation process started from the sounds perceived in the center of Porto Alegre. We used the *Dérive Sonore* procedure as stimuli for this encounter, which was carried out by the author herself, a musician and a performer. We were, thus, able to build a database of sound objects (Schaeffer, 1966), perceptual objects decoded by the mind as a sound, recorded in the memory of bodies and technological devices and recovered at different stages of the creation process. The listening of the material affirmed itself as poetic work mediating the interactions that shaped the scenic material. For the organization of the different performing actions (physical, sound and vocals) created in improvisations, we primarily used a scenic music score model developed by the director and composer Heiner Goebbels.

Keywords: Creation Process. Loudness,. Listening. Drift. Sound Action. Derive Sonore

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - As Fiandeiras	10
Figura 2 – Sistema Auditivo 1	25
Figura 3 – Derivas Sonoras.....	38
Figura 4 – Mapa de Escutas	39
Figura 5 – Laboratório Final	44
Figura 6 – Ação Sonora em Furadeira	50
Figura 7 – Velha Banqueta.....	55
Figura 8 – Provocações Sonoras em Baldes d’água	58
Figura 9 – Barriga.....	59
Figura 10 – Provocações Sonoras com Britas	61
Figura 11 – Provocações Sonoras com Britas	61
Figura 12 – Provocações Sonoras com Britas	62
Figura 13 – Transição na Gadulka	64
Figura 14 – Registro do Exercício	67
Figura 15 – Relação Rabeca-Escova.....	68
Figura 16 – Fragmento 1.....	72
Figura 17– Fragmento 2 Engasgo.....	73
Figura 18– O que é paixão? (Fábrica de Calcinha)	75
Figura 19 – Equipe da Fábrica de Calcinha com Heiner Goebbels	82
Figura 20 – Planta Baixa do Espaço em Fábrica de Calcinha	91
Figura 21 – Planta baixa da célula 1 “Cabô o Carnaval do Demônio”	93
Figura 22 – Minha voz.....	97

SUMÁRIO

A PRESENÇA SONORA - INTRODUÇÃO	10
PARTE 1 - PERCURSO DE EXPERIMENTAÇÃO: ENTRE O SOM, O CORPO E A ESCUTA.....	27
1.1 DERIVAS SONORAS, PROCEDIMENTOS PARA UMA ESCUTA CRIADORA..	32
1.1.1 Uma experiência piloto	35
1.1.2 Derivas Sonoras em <i>Fábrica de Calcinhas</i>	45
1.2 PROVOCAÇÕES SONORAS, A ESCUTA COMO ESTÍMULO PARA A AÇÃO...	53
1.3 A ESCUTA COMO PROVOCADORA DO TRABALHO VOCAL	68
PARTE 2 – PERCURSO DE ESTRUTURAÇÃO: AS CÉLULAS SONORAS NO ESPAÇO	76
2.1 PRINCÍPIOS ESTÉTICOS DE COMPOSIÇÃO EM AUSÊNCIA DE UM CENTRO SEMÂNTICO	76
2.2 PROCEDIMENTOS POÉTICOS DE ESTRUTURAÇÃO DO MATERIAL CÊNICO NO TEMPO/ESPAÇO	82
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
4 REFERÊNCIAS	110
5 REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS.....	114
6 SITES CONSULTADOS	114
7 ANEXOS	115

A PRESENÇA SONORA – INTRODUÇÃO

Figura 1 – As Fiandeiras



Fonte: Desenho colorido pela autora, 1985. Acervo pessoal

Cena I: A Marina tem quatro anos e gostaria de aprender piano! - disse ela ao telefone, escorada no balcão do bar. Sorriu ao ouvir a resposta, repetindo as palavras do outro lado da linha para que Marina ouvisse: - uhum... ela pode aprender!

A única professora da pequena cidade recebia os alunos em uma salinha ensolarada onde estava o velho piano, um quadro com moldura dourada, uma poltrona estampada, um móvel abarrotado de partituras amareladas e uma grande janela que dava para um prédio cinza. Marina entrou de mãos dadas com sua avó, olhou para o piano, escalou a banquetta giratória e ficou embalando a si mesma em círculos cada vez mais rápidos, balançando os pés no ar.

Olhou para as teclas, o livro sobre o aparador, e logo acima, o quadro: uma jovem pálida e semi-sorridente, com cabelos loiros, olhos apertados, vestido lilás

pálido (Cor de morto! – lhe soprara a avó!), aponta as notas em uma partitura para uma criança que é quase sua miniatura, semi-sorridente, cabelos loiros, olhos apertados, vestido verde pálido.

- Somos nós duas!, disse a professora, acendendo um longo cigarro “Charme” e soprando a fumaça nas samambaias da janela. Contou-lhe sobre duas velhas fiandeiras que passavam a vida tecendo o pentagrama musical: 5 linhas separadas por espaços onde se escreve a música. Assim, Marina compreendera que a música era uma “coisa” escrita que ela aprenderia a ler, e lendo, tocaria piano.

Quando a professora saía da sala para tirar as roupas lavadas da máquina e deixá-la estudando a última lição, Marina brincava de tocar. Voava os dedos pelo teclado tocando músicas inexistentes, sentia-se a própria professora de piano tocando uma sinfonia de autor desconhecido. Libertava-se. Estudou no conservatório por quase dez anos, nunca correspondendo à almejada perfeição, nunca tocando o repertório de memória, nunca acertando o ritmo, nunca tirando nota 10 nos exames finais; desistiu. Desistiu com a certeza de não saber tocar piano de verdade. Pensava que quem tocava piano sem olhar a partitura é porque tinha um dom, ou “ouvido”, ou era um gênio. Se tirassem a partitura da sua frente não saberia o que tocar, ficaria, certamente, muito nervosa ou triste e nem tocaria.

Na 6ª série do Ensino Fundamental, chegou em sua escola um professor de inglês que amava o teatro, convidando os alunos a participarem de um espetáculo de teatro. “Eu quero!” - disse em meio às vozes dispersas da turma, para logo depois pensar: “Será que eu quero?”. Marina, que ficava vermelha só de alguém olhar para ela, que não levantava os olhos para falar com as pessoas, ou preferivelmente, nem falava... não sabia dizer porque levantara o braço gritando: “Eu quero fazer teatro!”. Nunca mais parou de querer. Mudou-se para a Capital do Estado, prestou vestibular para Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No programa para a prova específica constava a apresentação de um fragmento de Sr. Puntilla e seu Criado Matti, peça de Bertolt Brecht. Até então, pensava que o teatro era uma forma de arte descendente da literatura, estava escrito para ser encarnado pela voz do ator diante dos espectadores, que memorizando o texto, e repetindo-o em voz alta diante de alguém, estaria fazendo teatro.

(...)

No curso de Artes Cênicas, ou atuando em espetáculos de teatro e música, compreendi que a criação é o território de maior expressão da diversidade humana e que, por isso, sempre existiram, existem, e continuarão a existir muitos modos de “fazer teatro” e “fazer música”. Sou uma artista que vive o processo de criação participando da cena, pesquisando, criando, atuando, tocando instrumentos e cantando. No âmbito do curso de mestrado, desejava provar (do verbo saborear) um modo colaborativo de criação, no qual os artistas envolvidos mirassem para além do específico, das habilidades próprias, estabelecendo zonas arriscadas e desconhecidas para o encontro entre linguagens como o teatro e a música. Propus, então, uma pesquisa artística (Ulhoa, 2014), estabelecendo um vínculo temático, conceitual e metodológico entre uma produção artística, *Fábrica de Calcinha*, e a pesquisa acadêmica. O processo de criação, além de fazer emergir memórias pessoais, trouxe desafios em ressonância com questões pulsantes na cena contemporânea. Neste sentido, a reflexão aqui apresentada tem por propósito partilhar com outros pesquisadores os caminhos e os descaminhos adotados face aos desafios artísticos vivenciados no curso da criação da obra.

A escrita que segue transita entre a primeira pessoa do singular e plural, pois, sendo uma criação colaborativa, devo referir-me a um “nós” e incluir, assim, a presença fundamental de meus colegas de trabalho, Ricardo Pavão e Rossendo Rodrigues. Em *Fábrica de Calcinha* investigamos, então, um objeto sensível provocador de relações como *gérmen de partida*¹ para a criação, o “objeto sonoro” (SCHAEFFER, 1966 apud REYNER, 2002). Abrimos mão do magnetismo de um texto, roteiro, ou ideia pré-concebida para, a partir do som, pesquisar como fazer uma obra e fazendo desenvolver um pensamento sobre, um pensar- fazendo.

No Ocidente, ancorado em muitos séculos de tradição textual, popularizou-se uma visão do teatro como a arte de interpretar um texto escrito. O texto teatral como elemento central, norteador da organização de todos os demais elementos expressivos da cena foi, e ainda pode ser, um dos principais pontos de partida no processo de criação cênica, porém, não é o único.

¹ O conceito de gérmen de partida foi desenvolvido por Hébert e Perelli-Contos (2001) a partir de uma análise da complexidade (Edgar Morin) no processo de criação do diretor canadense Robert Lepage.

² *Sonho de uma Noite de Verão*, segundo espetáculo do projeto *Em Busca de Shakespeare* da Cia

Se olharmos para a arte profana na Idade Média, os espetáculos de feira, a *commedia dell'arte*, ou para a arte popular encontrada no circo, nos *vaudevilles* e nos cabarés, vislumbraremos uma arte que nasce no momento mesmo de seu fazer. Mais recentemente, o teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann (2011) reuniu, conceitualmente, formas teatrais não mais dominadas pelo modelo dramático, particularmente europeu, estruturado sobre a representação de um referente externo como o texto dramático e sobre a tríade tema-conflito-solução. Em seu teatro pós-dramático não são consideradas apenas as formas desenvolvidas pós-década de 70, mas “ecoa a noção de pré – dramático, como a tragédia grega, e significa que as condições históricas para o modo dramático de teatro estão desaparecendo” (LEHMANN, 2013, p.874). A crise do modelo dramático provocou um olhar aos demais elementos da linguagem teatral - performance, luz, som, vídeo, cenografia e figurinos - que passaram a ser percebidos com maior autonomia, quando não subordinados ao texto escrito. Neste sentido, apostamos na autonomia expressiva do elemento sonoro e na sua capacidade de constituir matriz da geração de acordos sensíveis e, conseqüentemente, de promover o surgimento de ações e sonoridades capazes de afetarem os sentidos da recepção por uma via diferente daquela da representação.

De uma perspectiva pessoal, despertei para as relações entre a cena, a performance e a sonoridade, que são foco deste trabalho, durante o processo de criação do espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão (2006)*². A proposta da diretora Patrícia Fagundes foi transformar a comédia de William Shakespeare em um “*musical à brasileira*”, cantado, dançado e tocado pelos atores. Os compositores e educadores musicais Marcelo Delacroix e Simone Rasslan acompanharam os ensaios, provocando relações musicais - rítmicas, harmônicas e melódicas - entre o texto de William Shakespeare e a cena em composição. Simultaneamente aos ensaios, o elenco passou por um processo de sensibilização sonora, com exercícios de percepção rítmica, afinação vocal, prática instrumental e vocal em conjunto. O elenco do espetáculo reuniu atores com algum domínio da prática instrumental, o que permitiu a execução, em cena, de uma trilha sonora variada, com samba-

² *Sonho de uma Noite de Verão*, segundo espetáculo do projeto *Em Busca de Shakespeare* da Cia Rústica de Teatro, direção cênica de Patrícia Fagundes e direção musical de Marcelo Delacroix e Simone Rasslan. Estreou em março de 2006 no Depósito de Teatro, em Porto Alegre. Para maiores informações e fotos consultar: www.ciarustica.com/em-busca-de-shakespeare/

canção, blues, tango, bolero, marchinhas, entre outros gêneros. Reencontrar a musicalidade trabalhando como atriz em um espetáculo oportunizou-me problematizar uma pedagogia musical clássica voltada à solitária e intangível reprodução de modelos virtuosos: havia outros modos de ouvir, aprender, estudar, cantar e tocar músicas, bem diferentes do enunciado no conservatório. Jogando a personagem Helena, cantei blues, samba canção, bolero, toquei acordeom, teclado, percussão, caixa de fósforo, isqueiro no copo, palmas e o pé no chão. A execução da trilha ao vivo estabeleceu relações de natureza sonora entre os atores, conectando os elementos da cena – texto de Shakespeare, personagens, canções, coreografias e performances. Manter as ligações sonoras afinadas ao longo das temporadas implicou em uma prática instrumental e vocal em conjunto antes de cada apresentação do espetáculo. Hoje, compreendo este momento de contato pelo sonoro - que aconteceu não somente durante o processo, mas antes e durante as apresentações - como um jogo para conexão da equipe, onde as relações de escuta provocaram um potente “estado de encontro” (FAGUNDES, 2009, p.33).

A partir desta experiência, a presença sonora tornou-se uma companheira no desenvolvimento de meu trabalho artístico. Olhando para trás, pergunto-me, então, que relações sonoras - além de falar um texto, cantar, dançar ou tocar as músicas de um repertório – poderiam ser exploradas na composição da performance do ator?

As relações entre a música e o trabalho do ator foram sensivelmente abordadas pelo compositor Jean-Jacques Lemêtre, em sua colaboração de quase 40 anos com a diretora Ariane Mnouchkine, no *Théâtre du Soleil*³. Ao ser indagado pela pesquisadora francesa Beatrice Piccon-Vallin⁴ se a música pode sustentar a pesquisa do ator, Lemêtre responde que a música é o terceiro pulmão do ator.⁵

(...) ela pode ser também "predestinada" ou ser o acompanhamento orquestral do solista, ou seu contraponto, seu contra-canto, sua aura , seu

³ Mais informações sobre a companhia francesa Théâtre du Soleil em www.theatre-du-soleil.fr

⁴ Entrevista de Jean-Jacques Lemêtre a Beatrice Picon-Vallin *Donner à l'acteur des bases musicales*, a entrevista na íntegra pode ser encontrada no site do Théâtre du Soleil: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la-l-influence-de-l-orient-au-theatre/croiser-les-traditions-pour?lang=fr>

⁵ B. P.-V. : *La musique peut soutenir cette recherche de l'acteur ?*

J.-J. L. : *Oui, car elle est pour lui comme un troisième poumon.*

Tradução minha para fins exclusivamente didáticos.

interior, seu ambiente, suas paixões, a sua bagagem inconsciente. (JEAN JACQUES LEMÊTRE em entrevista a Beatrice PICON-VALLIN, 2004)⁶

A noção de que o ator tem um corpo musical foi apropriada do intenso contato entre a companhia francesa e o teatro oriental, onde o trabalho do ator é codificado sobre fortes bases musicais. Lemêtre acompanha musicalmente a cena do *Théâtre du Soleil* desde o processo de ensaios e durante as apresentações. Ele trabalha sozinho, em um espaço próprio ao lado da cena, tocando mais de 2800 instrumentos musicais orientais e ocidentais, entre outros criados por ele. Particpei do workshop *O Corpo Musical* conduzido por ele no ano de 2011, ocasião da apresentação do espetáculo *Náufragos da Louca Esperança*, no 18º Festival Internacional Porto Alegre em Cena. No workshop, de curta duração, ele ofereceu um vislumbre do processo de musicalização desenvolvido junto aos atores da companhia, trabalhando sobre o corpo rítmico, harmônico e melódico do ator. Consciente destas camadas, o ator lança mão de recursos musicais presentes no corpo para improvisação e criação de seu papel. Lemêtre estabelece com os atores/personagens uma relação de escuta dos corpos/vozes, os verdadeiros “solistas” a quem ele acompanha. O trabalho do compositor se desenvolve no específico contexto do *Théâtre du Soleil*, onde comumente se trabalha a partir de um texto teatral e do jogo entre personagens, ele não está fisicamente dentro da cena, embora sonoramente se faça perceber em todas as ações cênicas.⁷

De modo semelhante, busco na pesquisa artística aqui proposta um plano de reciprocidade e interação entre a performance e a sonoridade, porém, independente de um texto ou concepção prévia. Poderá o ator partir do elemento sonoro para criação de seu trabalho?

“*O som sopra a cena*”, escrevo em meu diário de pesquisa, no primeiro encontro com o compositor de trilhas para teatro e dentista Ricardo Pavão. Desde o princípio, pensava em convidar um músico voluntariamente disposto a colaborar na investigação e participar da composição da cena. Assim como o trabalho de Lemêtre, percebo na grande maioria dos espetáculos, onde o músico participa da

⁶ *Oui, mais elle peut être aussi “ destinale ”, ou être l’accompagnement orchestral du soliste, ou son contrepoint, son contre-chant, son aura, son intérieur, son environnement, ses passions, son bagage inconscient.* Tradução minha para fins exclusivamente didáticos.

⁷ Para ver um fragmento de *Náufragos da Louca Esperança* com trilha sonora executada ao vivo por Jean Jacques Lemêtre acessar <https://www.youtube.com/watch?v=mg0Q-qTNMqo>

execução instrumental em cena, que sua performance fica restrita a um espaço bem delimitado, ao lado ou ao fundo da cena. Que intersecções poderiam se dar entre a presença do músico e os acontecimentos cênicos? Quais os desafios ao convocar o músico a participar efetivamente da cena, desde a sua criação?

Comecei a trabalhar com Ricardo em longas improvisações sonoras desenvolvidas com recursos de nosso acervo pessoal – instrumentos musicais como acordeom, rabeca, gadulka, kalimba, pandeiro, entre outros dispositivos tecnológicos, como o microfone, *sampler* e pedal de efeitos. No primeiro mês de trabalho, estabelecemos contato através de longas conversações sonoras, com a luz do ambiente reduzida e o gravador de áudio ligado. Assim, após cada encontro, escutávamos o conteúdo sonoro destas conversas selecionando determinados momentos. Neste período inicial, em interação com os recursos de trabalho, perguntava-me também como os dispositivos tecnológicos poderiam estimular a relação de criação compartilhada que estávamos buscando. Após um mês, e muitas horas de improvisações gravadas, percebi que minha imersão nas atividades sonoras não estava tocando em questões referentes à performance. Senti a necessidade de um terceiro elemento, um performer que entrasse em relação com o material sonoro que estávamos produzindo. Apresentei ao ator Rossendo Rodrigues parte deste material gravado, com o intuito de que ele se interessasse em explorar a sonoridade corporalmente.

Rossendo trabalha em espetáculos de teatro e dança, além de desenvolver uma pesquisa artística no âmbito do PPGAC/UFRGS, investigando poéticas de sustentabilidade no ambiente urbano, com enfoque no trabalho do performer do qual também participo.⁸ Lembro-me que chegou ao estúdio de trabalho advertindo receoso: “*nunca toquei um instrumento musical*”; ao contrário do que lhe parecia, a mim soou como uma condição favorável para explorar aspectos sonoros da performance do ator que não estivessem comprometidos com um formato de execução musical conhecido. Apostamos, então, na exploração do objeto sonoro como uma provocação para criação.

⁸ Ver RODRIGUES, Rossendo, *Ecopoética: o performer e a busca por poéticas de sustentabilidade no ambiente urbano*, memorial crítico reflexivo apresentado ao PPGAC/UFRGS em 2016. Maiores informações em www.projetoecopoetica.com

As expressões ator e performer serão utilizadas indistintamente em referência ao artista da cena que investe em um posicionamento performativo “sem fundamentação em algo a ser representado” (LEHMANN, 2011, p.226). O ator ou performer se deixaria afetar por uma realidade cênica que não deriva da representação de um referente ausente, mas do processo de produção de um acontecimento. Este posicionamento “performativo” (*ibidem*) oferece ao ator a possibilidade de agir sobre o presente, transformando-se em interação com os elementos da cena e partilhando com o espectador o caráter processual destas ações.

No segundo mês de trabalho, descobrimos um plano de desenvolvimento sonoro para as ações do performer, as ações sonoras, ações físicas que se expressam sonoramente. As ações sonoras estabeleceram um campo de interação entre corpo, som e escuta, conforme será apresentado na primeira parte do Memorial, referente ao percurso de experimentação e criação do material cênico que deu substância à obra.

A metodologia de criação do experimento cênico *Fábrica de Calcinha* deriva de uma experiência piloto⁹ com os alunos do *Laboratório Experimental de Teatro I*¹⁰. O *Laboratório Experimental de Teatro I* aconteceu de agosto a novembro de 2014, em um encontro semanal com duração de 03 horas, totalizando 45 horas, onde foi possível testar procedimentos de trabalho. Dentre os procedimentos testados no Laboratório e levados para *Fábrica* estão: a Deriva Sonora; a improvisação em ausência de luz; e provocações sonoras como veículo de interações cênicas explorando materiais variados. O processo de criação de *Fábrica de Calcinha* iniciou em dezembro de 2014, em 02 encontros semanais com duração de 04 horas, e foi concluído em dezembro de 2015.

As Derivas são exercícios de ocupação da cidade, caminhadas sem destino prévio, onde um grupo de *flaneurs* percorre determinada zona com o objetivo de absorver suas peculiaridades, abertos às interferências do acaso. Entrei em contato

⁹ Laboratório Experimental de Teatro I, estágio obrigatório requisito do PPGAC/UFRGS realizado em parceria com a colega Luciane Panisson sob a orientação da Profa Dra Marta Isaacsson.

¹⁰ Anderson Moreira Salles, Bruno Fernandes, Diogo Verardi Predebon, Eriam Schoenardie, Karine de Almeida Paz, Luiz Manoel de Oliveira Alves, Maquiam Silveira e Nina Yo.

com o procedimento a partir de uma incursão teórica pelo Movimento Situacionista,¹¹ que buscava interferir no ambiente urbano através da criação de situações. Apropriei-me do exercício propondo Derivas Sonoras como ponto de partida para as explorações no *Laboratório Experimental* e em *Fábrica de Calcinha*. A proposta consistiu em caminhar de olhos fechados pelas ruas do centro de Porto Alegre, deixando-se levar pelos acontecimentos sonoros do percurso. A partir deste procedimento, passei a questionar, então, como a sonoridade urbana poderia ativar o processo de criação cênica no estúdio de trabalho. O material cênico produzido para responder a este problema foi fruto de improvisações em ausência de luz, partindo, nem sempre, mas de maneira predominante, da memória sonora das Derivas gravada nos corpos e em dispositivos tecnológicos. As descobertas referentes à criação do material cênico serão abordadas na primeira parte do memorial, *Percurso de Experimentação: entre o som, o corpo e a escuta*.

A segunda parte do memorial traz reflexões alimentadas pelo encontro com princípios estéticos e procedimentos poéticos apropriados, sobretudo, em contato com o compositor e encenador alemão Heiner Goebbels. A equipe de pesquisadores foi ao seu encontro na *2ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MIT/SP* onde Goebbels apresentaria o espetáculo *Stifters Dinge* além das conferências sobre uma *estética da ausência* e o *drama da percepção*. Goebbels, originalmente compositor, trabalhou em colaboração com o dramaturgo alemão Heiner Muller em peças radiofônicas como *A Libertação de Prometheu* (1985) e *Paisagem com Argonautas* (1990). A partir desta colaboração, Goebbels passou a encenar espetáculos dos quais podemos absorver aspectos como uma relação não hierárquica entre música e texto, utilizando procedimentos de colagens sonoras, *flashbacks*, convivência e simultaneidade de elementos, possibilitando ao espectador estabelecer conexões próprias sobre um material sonoro e textual aberto. Dentre estes espetáculos, para citar dois que nos interessaram diretamente, *Paisagem com parentes distantes (Landschaft mit entfernten Verwandten - 2002)*¹²

¹¹ Movimento ativista de crítica política e social ao sistema capitalista e suas derivações iniciado por Guy Debord na década de 60.

¹² Para assistir um fragmento de *Paisagem com parentes distantes* acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=bdYyYd1N1X4>

e, recentemente, a remontagem russa de *Max Black or 62 ways of supporting the head with a hand* (Max Black – 2001/2015)¹³.

No primeiro exemplo, os músicos da orquestra são retirados de seus locais habituais e desafiados a tocar em movimento, saltando obstáculos e explorando configurações espaciais em interação com a cenografia, o que transforma a performance da execução musical. No segundo, cada ação executada pelo ator é capturada e amplificada por um sensor, produzindo diferentes camadas sonoras projetadas sobre a cena. A partir de uma interlocução direta com o encenador alemão Heiner Goebbels, entramos em contato com sua estética da ausência e acompanhamos o ensaio geral do espetáculo *Stiffter's Dinge*¹⁴ – um espetáculo sem atores, construído pelo cruzamento entre música, instalação sonora e teatro. Goebbels revelou-se um artista e professor generoso. Em muitas conversas informais, tomando cafés e derivando pela capital paulista, respondeu diferentes questionamentos, partilhando detalhes sobre o seu processo de criação. Entre eles, uma partitura cênica que utiliza na composição do texto espetacular de seus trabalhos, um texto construído no espaço em presença dos diferentes elementos (luz, cenografia, vídeo, performance, figurino, som, etc.).

Com a partitura de Goebbels, foi possível organizar o material cênico produzido na primeira etapa da pesquisa em células sonoras. As células são identificadas por títulos relacionados aos principais elementos presentes em sua composição: 1. *Cabô o carnaval do Demônho!* Captura em áudio da voz de vendedores ambulantes e observação de ações sonoras em Derivas na rua; 2. *O que é Paixão?* Improvisações vocais ao microfone, partindo de fragmentos de *A Obscena Senhora D*, texto de Hilda Hilst, em interação com pedal de *Loop*; 3. *Mistura do Brasil com o Egito (Furadeira)* Encontro entre improvisações sonoras e observação de ações em Derivas na rua; 4. *Das Pedra* Investigando provocações sonoras com britas em baldes metálicos; 5. *D'água* Investigação de ações sonoras e vocais; 6. *Rabeca-Escova* Exploração da interação entre músico e performer; 7. *Cantos ambulantes* Captura em áudio da voz de vendedores ambulantes nas Derivas Sonoras.

¹³ Para assistir um fragmento da última versão de *Max Black* acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=bEZjEacUzOo>

¹⁴ Para assistir a um *teaser* de *Stiffers Dinge* acessar: <https://vimeo.com/52997063>

Após definir as células sonoras problematizamos como distribuí-las no espaço. Na espacialização do material, levamos em conta as relações espaciais contidas nos dados visuais e auditivos oferecidos pelas ações cênicas (físicas, sonoras, vocais, tecnológicas). Assim, descobrimos um material cênico independente, que poderia ser arranjado e ordenado de diferentes modos considerando o espaço de apresentação. Os princípios de composição estética e os procedimentos poéticos utilizados na estruturação das células sonoras no tempo-espaço, serão tema das reflexões da segunda parte do memorial, *Percurso de estruturação: as células sonoras no espaço*.

O estudo aqui apresentado não é uma interpretação do produto final, mas do processo responsável pela geração da obra, o que inclui, também, diferentes mostras do material ao público durante o segundo semestre de 2015. Houve três diferentes ocasiões de apresentação do material ao público: a primeira, na Mostra de Pesquisas do PPGAC/UFRGS; a segunda, na mostra *Indisciplinidades*, junto ao Grupo de Pesquisa em Criação Sonora da UFRGS, ambas em outubro de 2015; e a terceira, e última, no *Festival de Artes 50 anos do Instituto Goethe Porto Alegre*, em dezembro de 2015. Nesta última, o projeto *Fábrica de Calcinha* foi um dos três selecionados entre 55 propostas interdisciplinares nacionais, recebendo assim um incentivo financeiro que tornou possível investigar, entre outros aspectos, a presença da luz como elemento de composição. A presença compartilhada com o público propiciou, ainda, avaliar as situações de risco e interferência do acaso que desafiam e transformam a obra.

As questões abordadas pela pesquisa estão em conexão com outras pesquisas onde se insere a discussão da musicalidade do ator (RASSLAN, 2014), da trilha sonora teatral (CHAVES, 2011), da escuta e expansão sonora na cena (BÍSCARO, 2010), da escuta como potência de criação (OBICI, 2008) e da relação do corpo com os dispositivos tecnológicos (CHOINIÈRE, 2013). Estas pesquisas demonstram a existência de interesses e perguntas similares de outros artistas e pesquisadores e expandem os campos abordados em outras direções.

A pesquisa desenvolvida pela preparadora musical Simone Rasslan, *O sujeito-ator e a música na constituição de si: uma perspectiva narrativo – biográfica*, junto ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da UFRGS, trata da complexidade de processos pessoais e profissionais que estão imbricados na prática

musical do ator. A partir de entrevistas realizadas com atores que executam vocal e instrumentalmente as trilhas sonoras dos seus espetáculos ao vivo, e tendo como suporte teórico os estudos da subjetividade de Michel Foucault, a autora reflete sobre a constituição musical do ator e sua apropriação da experiência musical ao longo da vida como fundamentais no aperfeiçoamento de seu ofício.

Trabalhei diretamente com a pesquisadora em diferentes processos de criação, colocando-me na pele dos sujeitos analisados por ela. Rasslan busca, nas narrativas pessoais dos atores, conexões entre as múltiplas experiências sonoras dos sujeitos, a produção de conhecimento musical e a atuação artística. Nossos olhares se cruzam no que se refere a simultaneidade entre o processo criativo e as diferentes experiências de apropriação da linguagem sonora ao longo da vida. Assim, realizei diferentes exercícios autobiográficos com o objetivo de extrair as “farpas” da memória destas experiências (existenciais, formativas, profissionais). Estes retornos produziram conexões importantes entre o processo de criação e temas como a escuta, produção sonora, trabalho corporal e vocal. Alguns exercícios estão espalhados pelo memorial e permearam a construção da obra.

Em relação aos conceitos de trilha sonora e sonoridade cênica consultei dois trabalhos acadêmicos, em nível de Mestrado, que ampliam o entendimento de diferentes perspectivas da criação sonora para cena. A pesquisa desenvolvida por Chaves (2011) junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, *A trilha sonora teatral em pauta: experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre*, apresenta duas acepções para o termo trilha sonora a partir de entrevistas realizadas com criadores de trilhas para teatro na cidade de Porto Alegre¹⁵. A primeira refere-se à trilha sonora total, onde todos os sons do espetáculo estão incluídos no conceito e, trilha sonora musical, para abordar as músicas presentes em um espetáculo. As acepções de Chaves, contudo, abordam o trabalho do compositor musical que desenvolve uma criação independente do processo. A pesquisa que estou propondo, entretanto, tem como ponto de partida uma criação sonora produzida pela interação entre músico e performer. A criação sonora não é tratada como elemento de composição isolado, mas como ativadora do processo

¹⁵ Adolfo Almeida Jr., Álvaro Rosacosta, Arthur de Faria, Flávio Oliveira, Gustavo Finkler, Johann Alex de Souza, Nico Nicolaiewsky e Rafael Ferrari.

como um todo. Por outro lado, Loureiro (2010), com a pesquisa *Escutar a cena: um outro olhar para o que soa*, desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, entende a totalidade dos sons como material de criação e reflexão artísticas, englobando categorias não abarcadas na pesquisa de Chaves, como auralidade e expansão sônica da cena. Este último estudo se aproxima da investigação aqui proposta: tudo que em cena soa é material de criação e mediador da interação entre os artistas cênicos, o que torna imprescindível uma escuta especializada da cena. Foi possível compreender, ainda, o espaço como fator que interfere na composição sonora, conectando a cena teatral a conceitos da música concreta de Pierre Schaeffer e à Arte Sonora.

Consultei, ainda, a pesquisa apresentada por Giuliano Obici junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, *Condição da escuta, Mídias e territórios sonoros* (2006). Neste trabalho, encontram-se reflexões acerca dos agenciamentos que ocorrem por meio da escuta, considerando a sonoridade, da perspectiva da filosofia da diferença com Deleuze e Guattari, como potência que modela e afeta nossas capacidades sensíveis. O autor coloca o desafio de criar uma escuta, “tornar sensíveis forças sonoras inaudíveis” (OBICI, 2006, p.142), questionando nossa capacidade de afetação pelo sonoro e as condições que os dispositivos tecnológicos criam para nossos ouvidos. O trabalho de Obici contribui com a pesquisa ao propor a noção de corpo-ouvido, um corpo que escuta a realidade enquanto campo de forças e micropercepções. O procedimento de Derivas Sonoras utilizado em *Fábrica de Calcinha* provoca o corpo-ouvido, colocando-o em estado de afetação pelo território sonoro da cidade, produzindo uma escuta do inaudível.

Em âmbito internacional, consultei ainda o trabalho interdisciplinar da artista, pesquisadora, autora e professora canadense Isabelle Choinière (Plymouth University, UK, 2013). Ela desenvolve sua pesquisa artística nos campos da performatividade, dança e tecnologia. Ao explorar relações entre o som e o movimento mediadas por dispositivos tecnológicos, criou o conceito de corpo ressonante. Sensores conectados ao corpo dos performers capturam qualidades de seus gestos, atribuindo-lhes um equivalente sonoro por intermédio de um sintetizador. Assim, “é possível compor um espaço auditivo em tempo real que interroge a organização perceptiva do performer em ação, bem como a

capacidade de percepção da plateia” (PITTOZZI, 2014, p.189). O corpo ressonante é “uma expansão do corpo real em um formato de som vibrante” (*ibidem*). Através da manifestação sonora virtual é possível modificar constantemente a partitura de movimentos do corpo real.

O trabalho de Choinière, fortemente ligado ao desenvolvimento de uma tecnologia que não utilizamos na realização desta pesquisa, provoca-nos a refletir acerca da percepção entre corpo e som. A intersecção aqui proposta reside na presença sonora do corpo que amplia as possibilidades de movimento e ação do corpo real. Perceber o corpo a partir de suas qualidades de movimento convertidas em som, no trabalho de Choinière (perspectiva somático-tecnológica), e a partir das ações sonoras, no caso de *Fábrica de Calcinha*, possibilita considerá-lo como presença sonora no jogo da criação.

O processo de criação em análise coloca em movimento questões e procedimentos ressoantes na cena contemporânea, como a composição do texto espetacular, que se inscreve no espaço partindo do elemento sonoro como provocador da criação cênica; a musicalização dos elementos da linguagem teatral, através da apropriação da partitura cênica de Heiner Goebbels; o trabalho colaborativo e interdisciplinar de criação, borrando as fronteiras entre linguagens como música e teatro; a invenção de procedimentos de trabalho de acordo com as necessidades da obra em criação; e a presença da memória como material de criação artística.

Colaboram nesta reflexão as pesquisas de Cecília Salles no campo da crítica genética, cujo foco é o processo de gênese de uma obra de arte de uma perspectiva crítica, “uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção, acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, com o objetivo de melhor compreensão do processo” (SALLES, 2011, p.22).

O memorial propõe, assim, uma reflexão acerca da apropriação e invenção de procedimentos para criação e estruturação do material cênico. O conteúdo conceitual que emerge a partir deste fazer está em sintonia com a teoria da escuta desenvolvida por Pierre Schaeffer, em especial conceitos como escuta reduzida, situação acusmática e objeto sonoro; alguns elementos do teatro pós-dramático de

Hans-Thies Lehmann; a estética da ausência de Heiner Goebbels; o conceito de ação sonora pensado a partir da compreensão de ações físicas de Constantin Stanislavski por Jerzy Grotowski, entre outros.

O trabalho também se constrói a partir de um referencial artístico inspirando-se em obras produzidas ao longo do século XX, desde os futuristas com *A Arte dos Ruídos*, de Russolo; John Cage e o *Movimento Fluxus*; a companhia paulista Teatro da Vertigem; *Wooster Group* (EUA); diferentes espetáculos de Heiner Goebbels, em especial, *Stifters Dinge*; o trabalho da multiartista Janett Cardiff; o compositor Maurício Kagel; a coreógrafa canadense Isabelle Choinière; o compositor Jean Jaques Lemétre junto ao *Théâtre du Soleil*; o trabalho experimental e multimídia da compositora brasileira Jocy de Oliveira; as experiências sensoriais de Laurie Anderson; e, também, o trabalho que venho desenvolvendo junto a diferentes coletivos de criação artística na cidade de Porto Alegre, em especial, a *Cia Rústica de Teatro*, de 2006 a 2014, e os espetáculos musicais independentes, *Arca de Noé* (2010), *Música de Cena* (2013) e *Orquestra de Brinquedos* (2014).

Por fim, a pesquisa pretende contribuir com reflexões no campo da auralidade cênica, investigando/inventando procedimentos que façam trabalhar a sonoridade e a escuta de maneira preponderante, na construção e apresentação da obra. O diferencial do trabalho é a condução do processo de criação cênica pelos elementos sonoros quando, de maneira recorrente, o teatro é pensado e construído a partir de elementos visuais.

Para complementar, acompanha este trabalho um *pen-drive* contendo arquivos em áudio e vídeo, registros do processo de criação da obra. As indicações para consulta destes arquivos aparecerão no corpo do texto, em notas de rodapé. Cabe salientar que os registros em vídeo não dão conta da potência visual e sonora que a presença compartilhada entre artistas e público propicia.

Figura 2 – Sistema Auditivo 1



Fonte: ilustração de Pablo Muñoz de Arenillas (2005).

Cena II: *“Mas a Marina não fez uma só palavrinha”, comentou Vilma a seu respeito, quando se conheceram. Capaz de passar dias sem abrir a boca, apenas suspirava ou tossia por causa do ácaro presente no carpete do apartamento onde morava.*

“Guria boa, não fala um ai!”- bradou o alemão Ivo à mesa do jantar, olhando para ela que devorava a comida sem mais... Ruborizada, sorriu e continuou mastigando o ovo frito misturado ao arroz branquinho.

“Marina, faz de conta que todos nós somos um canteiro de alfaces!”, ordenou a professora já impaciente, na apresentação de final de ano, quando ela, no papel de Mamã Ursa, deveria falar: “Muito obrigada, meus filhos”. Nada, nem um “muito” quanto menos “obrigada”. Vermelha como um pimentão, se esforçava para não cair em prantos diante de todos que esperavam impacientes que ela falasse, bem alto, a sua parte.

Às vezes, queria muito uma coisa ou outra, de comer ou brincar, ou sentia dor de barriga ou saudade, mas não dizia, ficava com aquilo no íntimo, até explodir em lagriminhas escondidas. “Tá chorando?” perguntavam“ ... Entrou um cisco no olho!”- respondia baixinho.

Gostava de estar em meio aos amigos falantes, pois aí seu silêncio não faria muita diferença!

Não sei explicar ao certo quando saiu de seu silêncio, não foi caso de psicólogo, foi caso de teatro.”¹⁶

¹⁶ Escritos sobre o silêncio, produzidos pela autora na disciplina Estudos e Práticas da Palavra, PPGAC/UFRGS ministrada pela prof^a Dr^a Mirna Spritzer, em março/ 2015.

PARTE 1. PERCURSO DE EXPERIMENTAÇÃO: ENTRE O SOM, O CORPO E A ESCUTA

O motor de criação de *Fábrica de Calcinha* foi a livre experimentação com a matéria prima sonora. Para Salles (2011), os princípios norteadores do processo de criação carregam consigo seu meio de expressão. Em *Fábrica de Calcinha*, este princípio é a escuta, seu exercício emerge em diferentes procedimentos de trabalho: nas Derivas sonoras, nas improvisações e na composição de ações físicas, sonoras e vocais. A escuta também foi um critério perceptivo para a seleção e estruturação do material cênico através da gravação em áudio da maior parte das atividades de pesquisa e criação.

De acordo com Farnell (2010), o que se escuta, de uma perspectiva física (acústica), é o fluxo de energia elástica em um sistema material sólido, líquido ou gasoso, começando em uma fonte e terminando em pontos distantes onde a energia sonora torna-se, eventualmente, calor. Em algum lugar dentro do sistema existem receptores - os ouvidos, um microfone, um gravador - sensíveis às mudanças de padrões energéticos quando um tipo de energia converte-se em outra. Esta conversão caracteriza-se por um movimento que tende a ir de um estado de alta energia para um estado de baixa energia, tentando espalhar-se (segunda lei da termodinâmica). O que transporta energia de um ponto a outro do sistema são as ondas em propagação. As ondas podem ser compreendidas como um padrão de mudança que se espalha para o exterior causando pequenas variações de pressão e perturbações na posição das moléculas do sistema, criando zonas de compressão (maior pressão/crista da onda) e rarefação (menor pressão/vale da onda). Essas perturbações seriam, enfim, responsáveis pelo som. Quanto mais fortemente ligadas as moléculas de um sistema, mais rápido o som se move através delas. No ar, a uma temperatura de aproximadamente 15°C, a velocidade de propagação do som é de 340m/s, aumentando nos líquidos e gases, respectivamente.

As características do som, objetivas (físicas) do ouvido para fora e subjetivas (psicofísicas) do ouvido para dentro, estão em constante interação. No processo de criação da obra, as características psicofísicas determinaram o desenvolvimento e

seleção de um material cênico produzido *entre* o som, o corpo e a escuta. De acordo com Everest & Pohlman (2009), a frequência sonora é uma característica objetiva que se refere ao número de oscilações da onda sonora por unidade de tempo e pode ser medida com precisão (em *Hertz/ Hz*). Essas oscilações podem ser periódicas, um padrão fixo e previsível, que se repete entre dois pontos no espaço-tempo, ou aperiódicas, o que significa que o padrão está sempre mudando, é imprevisível; seriam o que o ouvido percebe como ruído. A *altura* é uma característica psicofísica da onda sonora percebida pelo ouvido, por exemplo, do som mais grave (frequência menor) ao mais agudo (frequência maior). O ouvido percebe a altura a partir de comparações entre sensações sonoras distintas, um som mais grave ou mais agudo que outro, porém, não pode precisar o quanto. Assim também ocorre com os níveis de *pressão* sonora, que podem ser objetivamente medidos em decibéis ao contrário da sua *intensidade*, sons fortes ou fracos, que variam com a amplitude da onda. Outra característica sonora importante no desenvolvimento do processo de criação foi o timbre, uma qualidade subjetiva que descreve a nossa percepção da singularidade dos sons e permite distinguir um som de outro.

Ao longo do processo foi possível refletir sobre nosso comportamento em relação a escuta a partir do pensamento do compositor francês e precursor da música concreta Pierre Schaeffer. O autor desenvolveu uma teoria da escuta que culmina em uma poética da percepção auditiva, chamada por ele de escuta reduzida. A escuta reduzida faz da escuta um instrumento de composição, o que acabamos por verificar no andamento do processo de criação de *Fábrica de Calcinha*. Inicialmente, no período de proposição do projeto de pesquisa, o foco de interesse residia no potencial interativo entre a sonoridade e a performance do ator, o que foi se transformando ao longo do fazer. Esta transformação aconteceu ao constatar que a escuta, em diferentes etapas do processo, oferecia um grande potencial interativo entre os elementos da linguagem cênica, condição indispensável para criação.

O pensamento de Schaeffer toma como fonte de análise o cinema e a arte radiofônica, linguagens que, na metade do século passado, estabeleceram uma nova relação com a escuta indireta, desvinculada da referência visual. Nem tudo que se escuta no cinema pode ser visto, o que potencializa no rádio, uma linguagem

especificamente endereçada à escuta. Embora *Fábrica de Calcinha* tenha como meio de expressão uma arte presencial, o teatro, onde predomina uma escuta direta, em diferentes etapas do processo de criação da obra percebemos um comportamento que desconectou o sonoro do visual. Mais precisamente, nas Derivas Sonoras, caminhadas “no escuro”, de olhos fechados pelas ruas da cidade; nas improvisações sonoras em ausência de luz, escurecendo a sala de trabalho e interagindo por meio de ações sonoras; na escuta das gravações de Derivas e improvisações sonoras. Nestes procedimentos, uma poética da percepção auditiva conduziu o processo de criação cênica, estabelecendo uma nova referência para os criadores, já que no teatro, usualmente, são aspectos visuais que definem a participação dos elementos de linguagem. Este tipo de situação de escuta, quando não se podem ver as causas que produzem o som, se configura, de acordo com Schaeffer, em uma situação acusmática:

A acusmática inverte a forma de abordagem da escuta. Momentaneamente, permite suspender as preocupações com a apreensão objetiva da realidade, voltando-se para a compreensão da própria escuta e daquilo que ela “cria”. (REYNER, 2011, p.91).

Em *Fábrica de Calcinha*, liberar as escutas do condicionamento visual, seja caminhando de olhos fechados, apagando a luz do estúdio de trabalho, ou simplesmente no exercício de escuta das gravações da rua e das improvisações, contribuiu a “descobrir que muito daquilo que acreditamos escutar, era apenas visto e explicado pelo contexto” (*ibidem*). Nesta situação, a sonoridade não foi utilizada para dar suporte explicativo, narrativo ou ilustrativo ao contexto visual.¹⁷

As gravações em áudio utilizadas nas Derivas Sonoras, e nas improvisações, mais do que registros da experiência, colocaram-nos o desafio de uma criação cênica que convocou diferentes funções da escuta. De acordo com Reyner (2011), analisando a teoria da escuta de Pierre Schaeffer, a gravação possibilita ao ouvinte ouvir-se ouvindo, perceber o percebido, além de repetir o sinal sonoro, recortá-lo, manipulá-lo e utilizá-lo em contextos diversos ao original. (...) “Essa escuta permite ao ouvinte se perceber ouvindo, reconstruir sua própria escuta e, através dessa

¹⁷ No *pen drive* anexo a este Memorial, pode-se ver um exemplo de improvisação com a luz do estúdio apagada no arquivo 02 Processo Fábrica – Impro sem luz.

consciência (num jogo de novas intenções), pavimentar um caminho para criação, musical ou não” (*Ibid*, p.90). Parte da memória sonora acumulada em todas as etapas do processo de criação de *Fábrica de Calcinha* poderia ser revisitada e atualizada ouvindo as gravações. No percurso de experimentação, este arquivo de memória possibilitou selecionar e manipular o material gravado nas Derivas, além de fixar momentos interessantes gravados em improvisações. Todo material cênico que deu forma à obra teve, anteriormente, uma forma gravada, e foi selecionado por meio de uma escuta reduzida.

O som percebido nas Derivas, nas improvisações em ausência de luz e nas gravações pode ser referido, de acordo com Schaeffer (1966), como um objeto sonoro. O objeto sonoro tem origem na escuta, ele não é um corpo sonoro nem a fonte sonora, nem o arquivo gravado ou o instrumento musical, ele é escutado independente de suas causas. Ele não é um objeto concreto, é um objeto perceptivo e intersubjetivo, ou seja, “passivo de ser comunicado a ou identificado por sujeitos distintos” (REYNER, 2011, p.93). Em relação às tendências de nossa escuta, Schaeffer enuncia algumas funções utilizando diferentes formas verbais correspondentes ao verbo escutar na língua francesa: *écouter*, *ouïr*, *entendre* e *comprendre*. Escutar (*écouter*) é uma reação à perturbação sonora quando a atenção é ativada por um som e reconhece a sua causa. A sirene da ambulância ou da polícia, que indica emergência ou perigo, o trovão que indica a possibilidade de chuva, o alarme de incêndio, do carro ou o despertador matinal. Escutar implica um processo ativo, uma resposta ao estímulo, em oposição a ouvir (*ouïr*). Em *Fábrica de Calcinha*, esta função mobilizou provocações sonoras, onde cada acontecimento sonoro produzido e percebido teria uma função precisa e bem definida na dinâmica de escutas que orientam os artistas em cena. A escuta (*écouter*) como estímulo para a ação foi praticada na decupagem de ações sonoras e na execução da forma final da obra. Ouvir (*Ouïr*) refere-se à recepção do som, independente da consciência do ouvinte, está relacionado a um processo receptivo contínuo e constante, pois a natureza sonora da realidade está sempre afetando o ouvido. Ouvir (*Ouïr*) corresponderia à escuta não intencional, um processo de recepção sonora que, no âmbito da criação, não é a escuta que qualifica e seleciona o som como matéria de expressão, mas que armazena memórias sonoras. A função ouvir (*Ouïr*) atua na formação de um arquivo de memória sonora presente no corpo de cada criador, um

material que também está ligado aos acontecimentos sonoros mais remotos da vida. Já o verbo *entendre* (escutar/perceber pelo ouvido), no francês, pode assumir o sentido dos outros três verbos para escuta (*ouïr, écouter e comprendre*). Esta função aponta para um direcionamento intencional da percepção auditiva: “percebo, em razão da minha intenção, o que se manifesta a mim está em função desta intenção” (REYNER, 2011, p.98). Escutar (*entendre*) implica em selecionar naquilo que se ouve (*ouïr*) o que se deseja escutar, uma percepção qualificada e subjetiva. É a escuta praticada nas Derivas Sonoras, onde o derivante seleciona auditivamente conteúdos sonoros que lhe interessam e que passarão a conduzir seu deslocamento. É também a escuta da seleção do material cênico que virá a compor cada célula sonora, como se poderá ver na segunda parte do Memorial. Trata-se, segundo Schaeffer (1966), de uma escuta qualificada, que ativa conhecimentos e experiências anteriores, atribuindo diferentes sentidos ou significados aos objetos da escuta.

Para escutar (*entendre*) algo, dependo do interesse manifesto no escutar (*écouter*), dependo daquilo que sei, que tenho na memória, conquistado no ouvir (*ouïr*), e dependo daquilo que quero compreender (*comprendre*), de modo que escuto (*j’entends*) em função daquilo que me interessa, daquilo que eu já sei e daquilo que busco compreender”. (SCHAEFFER, 1966, p.113 apud REYNER,2001,p.98).

E, por fim, escutar (*comprendre*) é a função da escuta que relaciona os conteúdos extra sonoros ao som percebido. Tem caráter intersubjetivo, pois os códigos sonoros assumem significados individuais e coletivos em distintas culturas. É a escuta (*comprendre*) do público que assiste/escuta a obra, extraíndo conteúdos/sentidos do som. A escuta (*comprendre*) busca compreender algo que não é oferecido pela obra e que se constrói na percepção/recepção do público. A recepção da obra, entretanto, seria objeto de outro estudo, que não será feito aqui.

O conteúdo conceitual apresentado foi construído ao longo do processo, o que possibilitou um pensar-fazendo enquanto a obra se desenvolvia. Este desenvolvimento simultâneo entre teoria e prática possibilitou estabelecer conexões entre os procedimentos utilizados em diferentes etapas do processo, memórias de experiências artísticas anteriores e produções artísticas contemporâneas.

1.1 DERIVA SONORA, PROCEDIMENTO PARA UMA ESCUTA CRIADORA

“Os homens não podem ver (ouvir) ao seu redor mais que seu rosto; tudo lhes fala de si mesmo. Até suas paisagens estão animadas” (Marx apud Debord, 1958).¹⁸

O ponto de partida para exploração da escuta enquanto instrumento de composição em *Fábrica de Calcinha* foram as *Derivas Sonoras*, uma situação acusmática convertida em procedimento de trabalho. Caminhando sem rumo, de olhos fechados, pelo centro de Porto Alegre, o derivante deve selecionar auditivamente os acontecimentos sonoros que conduzem seu deslocamento. À semelhança dos discípulos de Pitágoras, que o ouviam sem jamais vê-lo, Schaeffer (1966) propõe uma situação de protagonismo da audição:

Ao retirar a visão do jogo da percepção, dificultando, ou mesmo, impedindo o reconhecimento das fontes sonoras, da origem do som, ela (a situação acusmática) nos permite reformular nossos interesses. A mais promissora reformulação, talvez, seja o alcance da “escuta das formas sonoras, sem outro propósito que escutá-las melhor, a fim de poder descrevê-las por uma análise do conteúdo de nossas percepções (SCHAEFFER, 1966 p. 93 apud REYNER, 2011,p.91).

Uma massa de trabalhadores circula pelas ruas do centro da cidade todos os dias, sonhando com a vida que aparece na televisão, certo *lifestyle* convertido em forma-mercadoria, portanto, acessível a quem pode comprá-lo. “Consumo, logo existo” seria a nova formulação do paradigma cartesiano, sobretudo nos grandes centros urbanos. Neste sistema, não há dimensão da vida que não possa ser transformada em mercadoria, do nascimento à morte todos os acontecimentos teriam uma forma consumível, legitimada e ilustrada pela publicidade. A Internacional Situacionista (1958), formada por artistas, intelectuais, arquitetos e ativistas, desejava interferir nesse quadro, considerando o meio social e urbano como terreno fértil para desenvolvimento de situações como as *Derivas*. De acordo com Jaques (2003), a ideia central do movimento era de que, por meio das

¹⁸ Verbo entre parênteses (ouvir) é uma interferência da autora. Fonte: Texto publicado no no. 2 da revista Internacional Situacionista em dezembro de 1958. Segunda tradução (espanhol – português) por membros do Gunh Anopetil, em 19 de março de 2006.

situações, se chegaria a “uma transformação revolucionária da vida cotidiana” (p.21), uma revolução cultural que atuaria diretamente nos comportamentos diante da banalização do cotidiano. Para aplicar sua crítica ao sistema econômico, sobretudo no que se refere à organização urbana e seus efeitos sobre o comportamento social, os situacionistas estabeleceram como método, a *psicogeografia* e, como prática, a *deriva*. A psicogeografia tratou de avaliar os efeitos do território sobre “o comportamento afetivo dos indivíduos” (JAQUES, 2003, p.22) e a deriva como um comportamento experimental perante as condições urbanas. De acordo com a autora, a deriva era o exercício da psicogeografia, além de “uma nova forma de apreensão do espaço urbano” (ibidem).

Em *A Sociedade do Espetáculo* (1967), manifesto lançado por Guy Debord, em Paris, o autor e líder do movimento tece uma crítica à espetacularização da vida. Avalia como a realidade pode converter-se em produto através da imagem, sua principal ferramenta de popularização. Reconhece como parte deste sistema o tempo roubado ou convertido totalmente em trabalho pela proletarização da massa, força de trabalho aprisionada pela mesma engrenagem de consumo que coloca em movimento. As críticas de Debord, juntamente com as propostas do movimento situacionista, são pertinentes e possibilitam atualizar estratégias de ação política, social e, no caso de *Fábrica de Calcinha*, também estéticas.

A Deriva, como dispositivo de criação, foi utilizada por diferentes coletivos de criação artística na exploração de territórios de criação urbanos variados. Um exemplo é o grupo paulista *Teatro da Vertigem*, no espetáculo *Bom Retiro 958 metros* (2012), dirigido por Antônio Araújo¹⁹. O processo de criação foi de tal modo afetado pelas derivas realizadas no bairro Bom Retiro, um dos bairros mais antigos na região central da capital paulista, que resultou em um espetáculo itinerante, uma deambulação coletiva, no qual o público é conduzido por três diferentes espaços: “um centro comercial, logradouros públicos e um instituto cultural abandonado” (BALESTRIERI E OLIVEIRA, 2012 p.206) Na origem do procedimento está a proposta de uma nova relação com a cidade, menos funcional e mais crítica, menos guiada pelo espetáculo de compra e venda e mais pela relação direta. No caso de *Bom Retiro 958 metros*, percebe-se uma relação que frutifica em uma poética de

¹⁹ Mais informações sobre a companhia Teatro da Vertigem e sobre o espetáculo podem ser encontradas no site: <http://www.teatrodavertigem.com.br/#!bom-retiro-958-metros/ejvs0>

trabalho que tem como “palco” a própria cidade, propondo ao público uma relação diversa com espaços cotidianos meramente utilitários ou relegados à invisibilidade.

Ao ser desafiada pela professora Sílvia Balestrieri Nunes na disciplina Teatro sem Espetáculo e Atorialidade, junto ao PPGAC/UFRGS, a pensar práticas situacionistas como a Deriva, buscando conexões com a pesquisa desenvolvida, formulei a seguinte proposta: “Vamos ouvir o que na cidade vibra, caminhando de olhos fechados pelas ruas do centro. É a escuta que leva o derivante adiante, orientando os passos e criando um percurso. Alguém acompanha e protege o deslocamento, sem jamais conduzir.” Realizei a primeira experiência de Deriva Sonora no entorno do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, localizado no centro da cidade de Porto Alegre, acompanhada pela professora. Reproduzo aqui um relato de experiência compartilhado com os colegas da disciplina:

“Perfurações sonoras guiadas pelo braço de Silvia, construções e escavações são marcas sonoras do centro de Porto Alegre, a sonoridade constante, ininterrupta: ônibus, motos, carros, buzinas, lotações, som de tijolos empilhados: refúgio silencioso de uma construção por fazer, ao celular: onde tu tá? Onde tu foi? A palavra TRABALHO retorna em vários timbres. Uma informação solta que obedeço, sobe a lomba e virá à esquerda. Revoada de sinos sobrepõe qualquer trânsito. Sigo o badalar. Igreja: silêncio obrigatório entrecortado por " minha culpa, minha máxima culpa, perdão, perdão Deus todo poderoso." Sala de velas, sala das promessas habitada pelo som do processador de fumaça. Zona limítrofe entre a porta da Igreja e a rua: Tchum tcha tcha tchuca tchum tcha, sobe e desce devagarinho! Subindo e descendo! Pássaros aprisionados em gaiolas gritam, conversam, protestam, caturritas interrompidas! Desespero e histeria dos dispositivos de controle: gaiolas gritantes, pássaros presos. Capturo este canto histórico com o gravador do celular porque ele me atrai, faz eco as minhas impressões mais íntimas sobre a vida na cidade, a liberdade e as relações humanas. Mais adiante, no varejão evangélico da rua Voluntários da Pátria, vende-se o CD da banda das crianças do senhor!

Diálogo de duas senhoras em frente à porta das lojas Renner:

- Isso não se deve dizer! Ela disse pra médica: quem sabe a senhora me atende particular? Ela disse: particular e aqui é o mesmo atendimento. "Mas é que

as minhas tias disseram que eu posso morrer..." "Então quem sabe a senhora não se consulta com suas tias"

- Bem assim?

- Assim, a Morena deve obrigações pro Ôla... Encontrei a outra lá que me disse... Eu tô assustada com a Morena!

- Assustada o que, ela senta aquela bunda e só sai pra passear com o cachorro!

- Eu acho que gente é gente e animal é animal!

- A minha mãe disse que não quer nem ouvir falar naquela "nega fedida"... Sabe que a mãe é racista!"

Após a Deriva Sonora, identifiquei microclimas psicogeográficos apontados na *Teoria da Deriva* de Debord (1958): a luta pela sobrevivência onipresente em diferentes gritos/apelos de venda de tudo que se possa imaginar; a presença do "Senhor" em diferentes zonas, seja na igreja ou nas lojas de produtos evangélicos; o tom claramente racista na conversa entre as senhoras diante da Renner; e, ainda, o fato de as pessoas referirem-se muito, em suas conversas, a outras pessoas, em geral ausentes, a popular fofoca.

A Deriva Sonora foi proposta como dispositivo de criação na experiência piloto junto aos alunos do Laboratório Experimental de Teatro I. Os desdobramentos da experiência junto aos alunos ofereceram algumas direções ao processo de criação de *Fábrica de Calcinha*, que iniciou posteriormente.

1.1.1 Uma experiência piloto

Entre cansados e excitados com a eminência do final de semana, ao longo de 15 sextas feiras à tarde, os alunos do *Laboratório Experimental de Teatro I* foram convidados a participar de uma experiência piloto. O grupo de 12 alunos-colaboradores graduandos em direção, atuação e licenciatura - passaria 03 horas

em contato com procedimentos relativos à experimentação sonora e imagética.²⁰ A proposta aos alunos foi de uma imersão em um processo criativo, passando por explorações diversas da matéria sonora e imagética, com o objetivo de compor um experimento.

Como começar?

O início do trabalho criativo é um momento de fundamental ativação sensível, que guarda a possibilidade de ir além dos condicionamentos perceptivos que orientam e mecanizam a experiência cotidiana. Como passar do ouvir (*ouir*), escuta não intencional, ao escutar (*entendre*), escuta intencional?

Dentre as práticas para iniciar o trabalho criativo, experimento, desde a graduação em Teatro (2004), a meditação. Existem modalidades de meditação ativa, que incluem movimento, e passivas, que se desenvolvem na imobilidade. A meditação não é uma experiência que se possa reter filosoficamente, pensar sem praticar. Ao centro de qualquer prática meditativa (ativa ou passiva) está a consciência do movimento de respiração, responsável pela integração do sujeito ao tempo-espaço presentes.

Junto aos alunos do *Laboratório* e aos colegas de *Fábrica de Calcinha*, a prática escolhida foi uma meditação ativa, a *meditação do coração*. Os responsáveis pela inserção desta meditação no Ocidente foram os indianos Osho e Jiddu Krishnamurti, mas sua origem é no sufismo. O sufismo é uma filosofia esotérica dentro do Islamismo, que vive a prática religiosa como uma experiência física da presença divina através de técnicas de respiração, canto e dança. Na *Meditação do Coração*, o foco está na expiração acompanhada do monossílabo “*chi*” e no deslocamento do corpo para as quatro direções: norte, sul, leste, oeste. A prática dura aproximadamente 45 minutos, regida por estímulos sonoros precisos que orientam o movimento. As músicas que definem as cinco etapas da *Meditação do Coração* foram compostas pelo indiano Karunesh. Cada etapa é orientada para uma direção e a última etapa para todas as direções. Com o corpo posicionado em direção ao Norte, mãos espalmadas sobre o peito, estica-se o braço direito para

²⁰ A disciplina de estágio docente obrigatório junto ao PPGAC/UFRGS foi compartilhada com a colega Luciane Panisson, que investiga o processo criativo de uma perspectiva imagética, e foi orientada e supervisionada pela professora Dra. Marta Isaacsson.

frente, na altura do peito, apontando alternadamente com as palmas das mãos a direção correspondente a cada etapa. Repete-se com o braço esquerdo. Para cada movimento, a expiração conclui-se com a emissão do monossílabo “*chi*”. A mesma sequência é repetida na direção leste/oeste (lateral) e sul (atrás), mantendo o corpo orientado para o norte. Após quatro minutos de prática em cada uma das direções, a última etapa consiste em realizar apenas um movimento para cada direção. A prática finaliza com cinco minutos em imobilidade e silêncio.

Partindo da meditação, sem pausas, os alunos partiram em Deriva Sonora explorando o centro de Porto Alegre. Um exercício de escuta que possibilitou inaugurar o processo de criação sem nenhuma orientação visual, e, potencializado pelo estado colhido na meditação, colaborou para desorientar os limites perceptivos automatizados pela experiência cotidiana. De acordo com Feix (2011), a prática meditativa libera o artista de uma forma de atuação condicionada no mundo, na qual o corpo funciona como tela de projeção de discursos (visuais, sonoros) os quais incessantemente reproduz. A reflexão trazida pela autora em seu artigo *A meditação como possibilidade criativa para o performer* coloca a prática como ferramenta de liberação de condicionamentos perceptivos, comportamentais, culturais, abrindo espaço para emergência do novo, sendo “novo” aquilo que não é conhecido pelos sujeitos implicados na experiência. Uma alteração na respiração provoca uma transformação imediata no ritmo dos batimentos cardíacos, na pressão sanguínea, nas trocas metabólicas e no fluxo de impulsos do sistema nervoso como um todo.

A prática meditativa vivenciada na preparação para o trabalho criativo possibilita afirmá-la como importante ferramenta na preparação de um estado perceptivo para a escuta. A escuta aguçada pelo estado de vazio e silêncio interior que a meditação desperta, estabelece uma relação menos premeditada com as vibrações sonoras presentes nos ambientes de criação (corpo, espaço, cidade). Acordamos aqui o *corpo-ouvido*, um corpo que escuta a realidade enquanto campo de forças e micropercepções.(OBICI,20016) .Observar o tempo/espaço entre a inspiração e expiração dissolve as fronteiras perceptivas que separam o corpo - ouvido do mundo. A meditação intensifica, assim, a percepção do tempo/espaço entre os corpos, entre a escuta e a vibração sonora, o que me pareceu ser essencial à interação. A dissolução das fronteiras que mantém os elementos separados no processo de criação passa pela percepção deste espaço de sinergia e continuidade,

um espaço *entre* as presenças da cena. A meditação colabora ainda, a fazer emergir aquilo que somente por meio da percepção do artista poderá se revelar na obra. Desta perspectiva, para além da representação de um referente externo, a obra constitui-se numa expressão de como o artista percebe a vida em relação às matérias primas de seu trabalho. *Fábrica de Calcinha* é, portanto, uma expressão de como os artistas percebem a atividade sonora.

A meditação colaborou na instauração de um estado perceptivo propício à escuta das ruas. Propus aos alunos que ao retornarem da experiência trouxessem consigo fotografias sonoras do centro de Porto Alegre. O termo *fotografia sonora* foi usado, pedagogicamente, em comparação ao ato de fotografar pequenos detalhes da paisagem, para que os alunos guardassem pequenos detalhes sonoros. Neste momento de desenvolvimento da pesquisa não havia a proposta de uma gravação em áudio, como posteriormente veio a ocorrer em *Fábrica de Calcinha*. O conteúdo das fotografias trazido pelos alunos foi uma apropriação vocal da paisagem da rua. Cada aluno selecionou alguns detalhes sonoros escutados e passou a explorá-los vocalmente, em conjunto, no estúdio de trabalho. As fotografias sonoras foram, por fim, transpostas para o papel, criando um Mapa de Escutas.

Figura 3 – Derivas Sonoras – Experiência Piloto

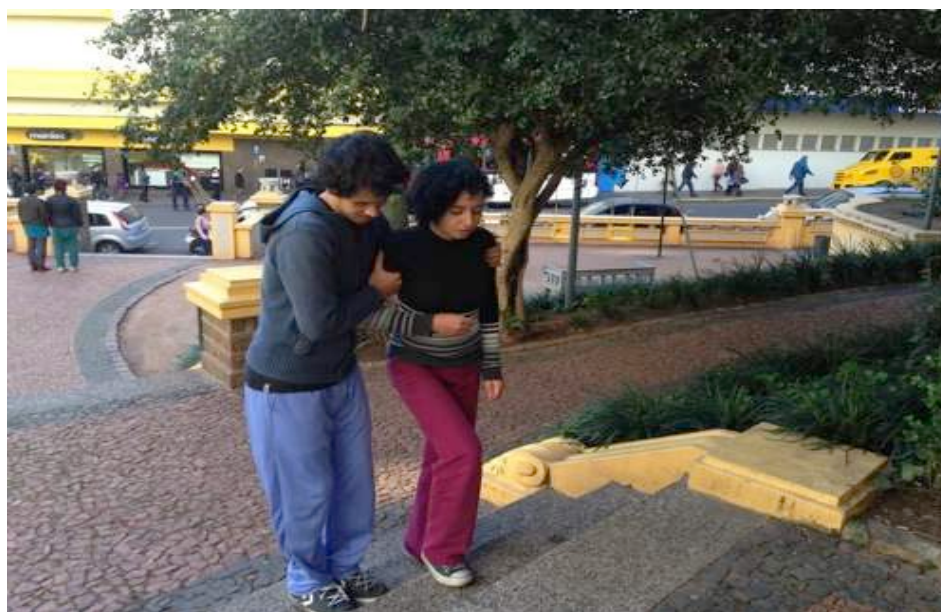


Foto: acervo da autora

Figura 4 - Mapa de Escutas



Fonte: Laboratório Experimental de Teatro I

No período de realização do *Laboratório Experimental de Teatro I*, iniciei a revisão bibliográfica para a pesquisa com uma incursão pela obra de Murray Schafer, compositor, educador e ambientalista sonoro da Universidade Simon Fraser, no Canadá. O que me levou ao seu trabalho foi o conceito de paisagem sonora que me parecia ter algo a ver com a proposição de um ambiente sonoro para a cena. Descobri uma vasta obra pedagógica, com temas importantes como ecologia acústica, pedagogia da escuta, “limpeza de ouvidos” e análise dos efeitos nocivos da poluição sonora no comportamento das pessoas. O conceito surgiu com o projeto Paisagem Sonora Mundial (*World Soundscape Project/1969*),²¹ para delimitar um ambiente de estudo real ou imaginado a partir dos seus acontecimentos acústicos: composições musicais, cênicas, programas de rádio, uma cena de teatro

²¹ Maiores informações sobre as ações do projeto Paisagem Sonora Mundial, podem ser encontradas no livro *A Afinação do Mundo* (2ªed, 2011) e sobre sua pedagogia da escuta no livro *O Ouvido Pensante*(1ªed,1991)

ou a própria cidade. Os alunos do Laboratório analisaram o Mapa de Escutas reconhecendo alguns aspectos da paisagem sonora propostos na pedagogia da escuta de Schafer (1996). São eles: sons fundamentais: aqueles que não precisam ser ouvidos conscientemente, que são entreouvidos, não podem ser examinados, se tornam hábitos auditivos, como os sons do trânsito, onipresentes na cidade; sinais: sons ouvidos conscientemente, mais figuras do que fundo, que podem ser organizados dentro de códigos elaborados, permitindo mensagens de considerável complexidade: buzinas, sinos, apito do alarme de uma loja, freios de ônibus; e marcas sonoras: sons singulares para uma comunidade, facilmente reconhecíveis pelas pessoas daquele lugar, como a língua e suas expressões, as conversas, interjeições, cumprimentos, vendedor de *chip* para celular, comprador de cabelos e ouro: “*Compro ouro vendo ouro! Corto cabelo, compro cabelo!*”, marcas sonoras do centro de Porto Alegre. Esta análise foi feita com o objetivo de identificar, a partir das escutas do grupo, as diferentes camadas que compõe a paisagem sonora da cidade. Os alunos reconheceram o trânsito como som fundamental na ambiência urbana de onde emergem sinais de buzinas, freios e alarmes, sobrepostos às marcas sonoras dos gritos dos vendedores ambulantes ou aos cumprimentos na língua local.

Quando a proposta foi corporificar o Mapa de Escutas em explorações físico-vocais, o trabalho vocal apresentou-se como via de acesso mais imediata ao material. Os alunos desenvolveram aspectos da escuta que se expressaram na descoberta de timbres, alturas e intensidades vocais variadas. Durante livres explorações vocais pelo espaço escurecido da sala de trabalho, tendo como estímulo a memória de escuta das Derivas, alguns alunos passaram a explorar curtas e longas gargalhadas. Logo, um fluxo de gargalhadas engajava corpos e vozes, numa reação em cadeia. O grupo reteve este fragmento de exploração como um material cênico interessante a ser “guardado” para o experimento cênico de finalização da disciplina.²²

Corporalmente, os alunos passaram a representar referências evocadas pela escuta das ruas, como, por exemplo, gestos e ações dos vendedores ambulantes. O resultado foi uma sequência caricatural de personagens urbanos, fugindo ao foco do

²² Essa ação efetivamente aconteceu e pode ser exemplificada no *arquivo 03 Laboratório Final 5'39 a 5'58*, no *pen drive* anexo a este Memorial.

trabalho. Sugeri aos alunos que a transposição da escuta das ruas para o estúdio poderia partir da percepção do ambiente, ao invés da imitação de estereótipos de ambulantes com quem sequer haviam estabelecido contato visual. Concentramos, então, sobre a situação acusmática em si, identificando aspectos concretos que poderiam ser norteadores das improvisações em estúdio. Por aspectos concretos entendemos: a ausência da visão, a intenção de escuta (*entendre*) como orientação para o deslocamento e, ainda, uma qualidade de tensão muscular, ao caminhar de olhos fechados, que imprimiu um ritmo lento às ações investigadas. A partir destes aspectos sensório-motores traçou-se um novo plano para livres improvisações, com algumas “regras”: ausência de luz (escurecer a sala) ou fechar os olhos, qualquer deslocamento ou ação deveria ser uma resposta ao estímulo sonoro.

Para ampliar as possibilidades de interação, pensamos em acrescentar às explorações alguns materiais que, em contato com as ações dos alunos, tivessem uma expressão sonora: folhas secas, pedras, plástico bolha e tecidos leves. Um dos alunos, Luiz Manoel, trouxe para a aula 20m de plástico bolha. Sua iniciativa influenciou a primeira composição a partir de improvisações²³. No início do vídeo aparece outro exercício de ativação sensível escolhido para colocar os alunos em estado de trabalho criativo, o *Tai-Chi* sonoro. Criado pelo ator Yoshi Oida²⁴. O exercício tem todas as qualidades de uma meditação ativa, integrando movimento corporal, respiração e emissão de vogais. Inspira-se juntando as palmas das mãos em frente ao umbigo, chacoalhando-as, e cada expiração corresponde a uma imagem e a um deslocamento que potencializa a emissão de uma vogal:

A: expirar abrindo braços em direção ao céu, inclinando levemente o pescoço para trás, emitir o som da vogal A. Imagem: *engolir o céu*.

E: expirar abrindo os braços, lenta e continuamente, até a altura dos ombros, mãos espalmadas para baixo, olhar perpendicular ao chão, emitir o som da vogal E. Imagem: *entrando no mundo*

²³ Como pode ser visto no *pen-drive* anexo ao Memorial, arquivo 04 Laboratório Bolha.

²⁴ O ator Yoshi Oida esteve em Porto Alegre no ano de 2003, momento em que a colega de estágio docente Luciane Panisson conheceu o referido exercício.

O: expirar abrindo os braços, lenta e continuamente na altura dos ombros, mãos espalmadas para cima, olhar perpendicular ao céu, emitir o som da vogal O. Imagem: *o mundo escorre pela minha garganta*

I: expirar empurrando os braços e mãos em direção ao chão, comprimindo o ar em sua resistência contra a palma da mão, olhar para baixo, emitir a vogal I inclinando o pescoço à frente. Imagem: *adentrar o abismo profundo*.

U: expirar com os braços abertos, abraçando a si mesmo, olhar para a circunferência dos braços, emitir suavemente a vogal U. Imagem: *meu lugar no mundo*.

A prática do *Tai-chi* sonoro conduziu os alunos pelo espaço coberto pelo plástico-bolha, onde passaram a estabelecer relações com o material. Pode-se observar no vídeo (*op.cit.* p.41), que as relações de criação em presença do plástico bolha foram estimuladas pela escuta das ações em contato com o material. Esta percepção foi levada para o âmbito de experimentações de *Fábrica de Calcinha*, especialmente nas explorações de ações sonoras em interação com materiais como baldes, pedras e água. As improvisações com o plástico-bolha funcionaram como provocações sonoras, ações físicas orientadas para uma expressão sonora.²⁵

A partir da exploração de ações em contato com os diferentes materiais, os alunos manifestaram interesse em investigar mais ativamente a possibilidade de composição sonora. Recordei-me, então, de um jogo chamado Maestro Compositor de Sons²⁶, com o objetivo de despertar a escuta, dialogar e compor uma narrativa sonora própria. O jogo consiste em distribuir diferentes materiais sonoros dentro de um círculo: plástico, pedras, água, papel, tecidos, instrumentos percussivos de madeira e metal, flautas, chaves, apitos, brinquedos, caixa de música, violão, acordeom, escaleta, entre outras possibilidades para o uso da voz definidas pelo grupo (gargalhadas, fragmentos de canções, frases soltas). Um participante define-se como maestro, distribuindo os materiais que serão manipulados/vocalizados por cada participante. O maestro também estabelece alguns gestos que codificam sua comunicação: tocar a cabeça significa “ligar ou desligar” o som; erguer as mãos

²⁵ Outro exemplo, que se pode ver no *pen drive* arquivo 3 Laboratório final 4'12" até 5', demonstra um plano de composição de provocações sonoras com folhas secas.

²⁶ Exercício transmitido pelo músico e educador musical Marcelo Delacroix.

enuncia que o som fica mais forte; baixar as mãos, que o som fica mais fraco; girar as mãos sobre a cabeça, que a composição será finalizada. Estes códigos são convenções provisórias estabelecidas em cada jogo.

A composição tem início quando o maestro “liga” os “músicos” que passam a “tocar” e compor uma paisagem sonora ao gosto do maestro. O traço de expressão mais forte em cada paisagem é definido pelo ouvido do maestro, que deverá decidir quais objetos ligar/desligar, variações rítmicas, intensidades e pausas. Estabelece-se, pouco a pouco, um ambiente sonoro, veículo de relações de escuta e produção de sonoridades. É importante que o maestro finalize a composição retornando ao ponto onde todos os instrumentos estão desligados.

Nas primeiras composições realizadas, os alunos que jogavam o papel de músicos “falavam sozinhos” não se comunicando/escutando o todo da “orquestra”. Os que jogavam o maestro, frequentemente, demonstravam ansiedade em ligar e desligar os “músicos”, impedindo que a paisagem sonora se estabelecesse. O jogo possibilitou um exercício de contato através da percepção e produção sonora, e também uma composição compartilhada, onde todos os participantes operam como presenças sonoras no jogo da criação:

(...) é preciso suspender o conceito de música como a produção ou a “reprodução” de um modelo tonal-métrico, a fim de atribuir ao improvisado uma gama maior de possibilidades sonoras; conceber o corpo do ator como território de apropriação e elemento fundamental da experiência de natureza múltipla que lhe atravessa; e admitir a simultaneidade existente entre o processo criativo e o processo formativo. (Rasslan,2014,p.26)

O jogo possibilitou um exercício de contato através da percepção e produção sonora, e também uma composição compartilhada, onde todos os participantes operam como presenças sonoras no jogo da criação. A dinâmica do “Maestro Compositor de Sons” propiciou a inscrição de uma produção sonora dos alunos no experimento final.²⁷

No experimento final²⁸ aparecem explorações sonoras e imagéticas, uma vez que o estágio docente foi compartilhado por duas pesquisas. Muitos aspectos

²⁷ Como exemplificado no *pen drive* anexo ao Memorial, arquivo 03 Laboratório Final, especialmente até os 2’36” iniciais.

²⁸ Ver *pen drive* anexo ao Memorial, arquivo 03 Laboratório Final

visuais presentes são foco de análise da pesquisa da colega Luciane Panisson e, portanto, não serão aqui tratados. O que levei da experiência-piloto para o processo de *Fábrica de Calcinha* foram as Derivas, a situação acusmática para improvisações e a exploração de materiais para criação de provocações sonoras.

Figura 5 – Laboratório Final



Foto da autora

1.1.2 Derivas Sonoras em *Fábrica de Calcinha*

O procedimento de Deriva foi vivenciado de maneira radical no processo de *Fábrica de Calcinha*. Radical no sentido de raiz, fonte, placenta que nutriu o processo de gestação da obra até o final.

Inicialmente, realizei uma pesquisa no berço do *Movimento Fluxus* e na obra de John Cage. *Fluxus* surgiu nos anos 60, a partir de um círculo interdisciplinar de artistas, com a proposta de um jogo entre as artes mediado por fluxos comunicacionais (LUSSAC, 2004). Os princípios de criação do movimento investem no pluralismo de linguagens e procedimentos, nos quais arte e vida estão imbricadas. O artista é convocado a inserir-se criticamente na sociedade, criando situações sociais que se confundem com situações artísticas. George Maciunas, um dos fundadores, define o *Fluxus* em duplo sentido: de um lado “o expurgo, descarga excessiva e descontrolada, o movimento contínuo ou a corrente inesgotável de fluídos corporais. De outro, a mistura de diferentes elementos para obter uma forma heterogênea” (MACIUNAS, 1966 apud LUSSAC, 2004, p.14).

O movimento foi fortemente inspirado pela Internacional Situacionista, criando novos meios de percepção do mundo na concepção de um tipo de “obra da arte de viver” (LUSSAC, 2004, p.21). Na origem do movimento estão John Cage e Marcel Duchamp, e entre seus integrantes artistas de diferentes procedências, como Joseph Beuys (alemão), Nam June Paik (coreano), Yoko Ono (japonesa), entre outros. Entre eles, John Cage, multiartista que revolucionou paradigmas da escuta, performance e composição musical. Compositor, filósofo, poeta e artista visual, desenvolveu seu trabalho na fronteira entre as artes, compondo músicas aleatórias e interferindo na forma de instrumentos musicais (piano preparado). Cage conta que quando ouve uma música tem a sensação de que alguém está falando, confessando, tentando expressar alguma coisa, porém *quando escuto os sons do*

*tráfego, não tenho a sensação de que alguém está falando, e sim de que o som está atuando. E eu amo a atividade do som*²⁹.

Compartilhei essa inspiradora entrevista de Cage com o músico Ricardo Pavão logo nos primeiros encontros de planejamento do trabalho. Combinamos que a primeira Deriva Sonora seria voltada a perceber a atividade do som, de olhos fechados, caminhando pela cidade e capturando com o *zoom*, gravador de áudio digital, objetos sonoros que despertassem nosso interesse.

Na primeira experiência chamou a nossa atenção um senhor idoso sentado sobre um caixote de feira, na rua Voluntários da Pátria, vendedor de isqueiros, de quem nos aproximamos para comprar um isqueiro e gravar sua voz: “*A um real o isqueiro! A um real o isqueiro!*” Após realizar as Derivas, duplicávamos os arquivos de áudio gravados e cada um, em casa, escutava e selecionava objetos sonoros que julgasse interessantes. “Na medida que sua escuta toma partido por tal ou qual aspecto particular do som, ela dá lugar a tal ou qual qualificação do objeto” (SCHAEFFER, 1966, p. 113 apud REYNER, 2011, p. 99). Ao discutir as tendências poéticas de nossas escolhas, tínhamos como denominador comum o gosto pelo canto de sobrevivência dos vendedores ambulantes, diferentes ofertas que predominam na paisagem vocal do centro de Porto Alegre. As próximas Derivas foram intencionalmente direcionadas para a captura de cantos de vendedores ambulantes.

Tem algo na voz dos vendedores ambulantes que me colocou em contato com uma indiscutível verdade. O termo “verdade” pode ser perigoso em tempos onde nos ensinam a tudo relativizar, porém, refiro-me à “verdade” de quem necessita sobreviver, à “verdade” da fome, à “verdade” daqueles que contam com a própria voz, e alguma forma-mercadoria - isqueiros, calcinhas, paçoca, fruta, ouro, chip para celular - para salvar-se da morte. Estes cantos exerceram sobre mim o efeito de um apelo, provocando uma escuta que não pude ignorar.

²⁹ *When I hear the sounds of the traffic I dont have the feeling that anyone is talking, I have the feeling that the sound is acting. And I love the activity of the sound.* Tradução da autora para fins exclusivamente didáticos: John Cage (Time and Space) interview on Silence and Music. Tradução de uma entrevista para fins exclusivamente didáticos. Para acessar a entrevista completa em: <https://www.youtube.com/watch?v=U7O0VXzbV2Y>

Após selecionar diferentes gravações de Derivas, passamos a jogar criando uma situação acusmática para improvisações sonoras no estúdio de trabalho. Para agenciar parte do material gravado ao ambiente das improvisações, alguns arquivos com cantos de vendedores ambulantes foram *sampleados*. O *sampler* armazena arquivos de som em formato WAV, permitindo sua reprodução em grupos ou individualmente. Os critérios para seleção dos *samples* foram os mais variados: gravações com melhor qualidade e audibilidade; qualidades timbrísticas dos cantos de ambulantes; o conteúdo do discurso. Muitas gravações foram sacrificadas na seleção do que veio a fazer parte do arquivo final de materiais sonoros utilizados na composição da obra, constituindo vestígios e restos do processo a serem armazenados e, provavelmente, reciclados em experiências de criação futuras. É interessante observar que o processo de criação gera excedentes que passam a fazer parte dos arquivos de memória criativa da equipe – um *sample*, uma canção, uma história, um depoimento, uma poesia.³⁰

“A um real o isqueiro!”

“Pera, manga, morango!”

“Vamo chegando!”

“Pera, mamão e pêssego!”

“Compro Ouro, Vendo Ouro”

“Eu compro e vendo aparelho”

“6 por 1 real, 6 paçoca 1 real!”

“Fábrica de Calcinha, Fábrica de Calcinha, é no quinto andar!”

A dinâmica de trabalho surgiu na própria improvisação: uma conversa sonora por meio dos *samples*, instrumentos como o pandeiro, berimbau, acordeom, rabeca, gadulka, kalimba; e dispositivos tecnológicos como microfones, pedal de efeitos e caixas amplificadas. Todas as improvisações foram gravadas e ao final duplicadas e compartilhadas para uma escuta reduzida e individualizada. Muitas vezes, Ricardo

³⁰ No *pen drive* anexo a este Memorial, arquivo 05 - *Samples* está parte deste conteúdo selecionado.

saia do estúdio ouvindo a improvisação no rádio do carro. No próximo encontro, trocávamos impressões acerca do material em áudio, tentando retomar e repetir alguns momentos para fixá-los.

A gravação das ruas, nas Derivas, foi um procedimento recorrente durante a primeira parte do processo, estendendo-se até março de 2015, quando a equipe de criação de *Fábrica de Calcinha* viajou para *2ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo*. Em São Paulo, realizamos as últimas Derivas, encerrando o período de coleta e captura deste tipo de material sonoro. Abaixo, uma reprodução de meu diário de trabalho, relatando uma experiência paulista:

Ouvimos um forte aplauso acompanhado de gritos e uhuls! bravo! dá-le!, vindos de dentro de um boteco próximo à estação da Lapa paulista, regado a cerveja e pastel. Tinha gente saindo pelo ladrão, tava difícil ver o motivo do alvoroço. Eu e Ricardo atravessamos a rua embaixo de uma tromba d'água e avistamos um cantor vestindo terno e gravata, apesar do calor. O público estava na expectativa da nota que a máquina de karaokê atribuiria a sua brilhante interpretação de My Way. A gente entrou e ele estava começando a próxima canção, olhou na nossa direção, fez uma reverência, e passou a falar conosco ao microfone, em inglês, como se a gente fosse gringos. (Hello?! How are you?) Pra fugir da situação, pedimos uma cerveja e encostamos no balcão aguardando a próxima canção: One Moment in Time. O cantor, emocionado, cantava de olhos fechados, fatiota empapada de suor e ninguém mais lhe dava muita atenção:

One moment in time

When I'm more than I thought I could be

When all of my dreams are a heart beat away

And the answers are all up to me

Give me one moment in time

When I'm racing with destiny

And in that one moment of time

I will feel, I will feel eternity

Ao final, o cantor, vibrando de olhos fechados, comemorava arrancando aplausos do público embriagado e disperso. Recebera da máquina de karaokê a nota 100, com a confirmação: - Você já é um profissional!.

A canção *One moment in time*, na voz do engravatado do karaokê, foi gravada e transformada em *sample*, agenciada ao arquivo de criação de *Fábrica de Calcinha* e, posteriormente, veio a fazer parte da obra. O canto é uma das camadas sonoras presentes na primeira célula sonora “*Cabô o carnaval do Demônio!*”³¹

Um mês após o início do trabalho, já havíamos realizado algumas Derivas Sonoras, selecionado objetos sonoros em gravações da experiência e identificado a tendência em gravar o “canto de vendedores ambulantes”. Fixamos alguns momentos interessantes ouvindo as gravações e investigando como repeti-las na prática. Foi quando percebi meu deslumbramento pela improvisação sonora, e certa negligência aos aspectos referentes à performance. Convidei, então, o performer Rossendo a participar da pesquisa, imaginando poder ficar um pouco à margem do processo, observando as interações possíveis entre músico e performer. Para introduzi-lo no trabalho, realizamos uma Deriva Sonora diferenciada: além de ligar o gravador, Rossendo deveria aproximar-se, abrir os olhos e observar as ações físicas imbricadas em certos eventos sonoros – o olhar, a tonicidade corporal, a articulação vocal, os gestos e ações. Para o performer, a escuta, seguida da observação de certas ações, foi provocadora do trabalho físico e vocal. Nesta experiência, a escuta do performer foi atraída por um grupo de trabalhadores que perfuravam a Av. Voluntários da Pátria, retificando o calçamento. Ao aproximar-se, abriu os olhos e visualizou um deles com a perfuratriz na mão; trabalhava de óculos escuros, com a língua pra fora da boca e o suor escorrendo. O trabalhador foi interrompido por colegas que pisavam sobre a mangueira de recolhimento de resíduos da perfuração. Parou sua ação, levantando a perfuratriz na direção dos colegas e gritando: “*Sai de cima da mangueira, ô pau no cú!*”. O performer reteve o gesto quase trágico de um homem com uma perfuratriz em punho, língua pra fora, esbravejando em direção aos colegas de trabalho, para logo depois voltar a perfurar o asfalto. Para concretizar a relação de trabalho observada – perfurador e perfuratriz - o performer

³¹ A canção pode ser ouvida no *pen drive* arquivo 01 *Fábrica* 5’30 até 6’20”, anexo ao Memorial.

investigou ações em relação a diferentes utensílios que, ao serem disparados manualmente, provocassem uma sonoridade, optando pela furadeira. O fio que conecta a furadeira à tomada também foi utilizado na exploração de ações físicas e sonoras, como se poderá entender melhor no próximo subcapítulo, dedicado às ações sonoras.

Figura 6 – Ação sonora em furadeira



Foto: Adriana Marchiori

Segue uma reprodução do diário de trabalho do performer, após realizar a Deriva Sonora que gerou as ações com a furadeira:

O que acontece quando tiramos a supremacia da visão? Caminho em direção à escuridão com milhares de sons invadindo meu crânio. Nas Derivas para colher material sonoro, e como processo de preparação para o performer, nossas tentativas equivalem a “ouvir com o corpo.” Não é mais o som que se aplica à cena, mas o som que move o corpo. Percebemos o som como vínculo de comunicação primordial, antes mesmo de qualquer linguagem falada. O som atinge as camadas físicas e biológicas, porém, alcança também camadas subjetivas e únicas em cada ser humano, processado pelo nosso organismo em microestímulos elétricos que comunicam sensações ao corpo. Som, uma forma de energia da qual não temos como escapar durante o processo vital; som que cumpre a função de radar objetivo e subjetivo, mapeando a todo instante a existência no meio que nos cerca.

Analisando o relato, quando se refere a “ouvir com o corpo”, pode-se dizer que a escuta (*entendre*) exercitada nas Derivas operou como princípio norteador na exploração de ações físicas e sonoras (fio-furadeira). O performer utilizou-se, em primeiro plano, da memória sonora, e, posteriormente, da memória visual acionada pela memória sonora na composição de ações cênicas. Ao explorar as sensações da escuta, e buscar um meio material como a furadeira para interagir na composição do trabalho físico, o performer descobriu uma possibilidade de ação sonora. As ações sonoras tornaram-se o principal material cênico na estruturação do seu trabalho.

Participei de todas as Derivas, nas duas funções do jogo, derivar e acompanhar o derivante. Quando acompanhei Rossendo, observei uma mulher esquelética na Av. Voluntários da Pátria, que distribuía panfletos customizados com a frase “Fábrica de Calcinha”, gritando a plenos pulmões: *“Fábrica de Calcinha! Fábrica de Calcinha, é no quinto andar!!!”*. Olhava para todas as direções repetindo o grito mecanicamente e, quando cansada, arremessava os panfletos-propaganda na direção dos transeuntes, irada! Fui capturada por sua aparência frágil em contraste com a força dos gritos, uma presença cheia de som e fúria, com olhos azuis imensos a fuzilar todas as direções. Retive esta imagem sonora acolhendo tensões físico-vocais, que se expressaram na composição de um fragmento da

primeira célula³². A tensão em seu pescoço, o queixo para o alto e os olhos arregalados mirando todas as direções são algumas emanções da Deriva na composição do meu trabalho vocal. Esta mulher-evocação, distribuidora de panfletos, inspirou ainda a escolha do nome da obra: *Fábrica de Calcinha*.

Ao acompanhar os colegas, exercitei um olhar sobre o mobiliário urbano, observando diferentes materiais utilizados em construções e reformas: baldes metálicos, água, pedras, entre outros tantos instrumentos de trabalho (perfuratrizes, pás, espátulas, cimento, trituradores, vassouras, escovas, latas). Russolo, um dos principais investigadores da sonoridade no Futurismo, escreve, no início do século XX, em seu manifesto *A Arte dos Ruídos* (1913), que o som das máquinas poderia, também, ser uma forma de música (RUSSOLO, 1913 apud LUSSAC, 2004, p.32). Esta percepção foi consequência da escuta de ruídos novos presentes na paisagem sonora da época: o avião, o automóvel e as máquinas industriais que ele passou a explorar sonoramente, na composição musical. Inspirada neste estudo retrospectivo sobre a sonoridade na arte do século XX, propus aos colaboradores que jogássemos com a presença de alguns materiais, como baldes metálicos utilizados em construções civis, brita, água, escova de limpeza, um secador de cabelo, entre outros. Estes materiais, ao serem explorados em improvisações, funcionavam como provocações sonoras. Chamo de provocação porque provocavam ações, ações em contato com materiais que produziam sonoridades, estabelecendo um exercício de contato pelo sonoro, uma escuta. Emergiu, assim, uma dimensão formal do material cênico de *Fábrica de Calcinha*, descoberta no fazer e possível de ser nomeada somente após a obra concluída, as ações sonoras.

Por meio das Derivas revelaram-se aspectos importantes na investigação da escuta no processo de criação cênica: subtrair a visão ou eliminar parcialmente o contato visual potencializa o contato através da escuta, uma escuta (*entendre*) sobre aquilo que, no cotidiano das escutas, apenas se ouve (*ouïr*); armazenar memórias sonoras gravadas no corpo ou em dispositivos tecnológicos; observar materiais sonoros como baldes, pedras, água, furadeira, fio, escovão, presentes no mobiliário urbano; explorar a sonoridade como provocadora de ações cênicas;

³² Como se pode ver no *pen drive* arquivo 01 *Fábrica 5'23" até 5'42"* anexo a este Memorial.

1.2 PROVOCAÇÕES SONORAS, A ESCUTA COMO ESTÍMULO PARA AÇÃO

Somente após a conclusão da obra, em sua fase de pesquisa artística no âmbito do PPGAC, foi possível identificar e nomear, dentre as diferentes ações cênicas, uma qualidade de ações que tem como objetivo provocar sonoridade, as *ações sonoras*. Em alguns momentos, a escuta implicada nestas ações gerou interações entre os artistas cênicos: quando estas interações aconteceram, as ações sonoras transformaram-se em provocações sonoras. De acordo com o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, provocação, do latim *provocatio, onis*, significa etimologicamente um desafio e, ainda,

1. Ato ou efeito de, com palavras ou atos, forçar alguém a uma luta, briga, discussão etc; desafio, repto 2. Ato, fala ou atitude de desrespeito, insulto, afronta, ofensa 3. Ato ou atitude irreverente; petulância, atrevimento, irreverência 4. Ato ou processo de tentar causar uma reação; estimulação, incitamento, tentação. 4.1 pessoa que chama a tenção pela aparência e/ou maneira de se comportar, estimular aproximação com objetivo sexual, tentação 5. Ação praticada pelo provocador (Houaiss, 2009, p.1569).

Para melhor definirmos o conceito de ação, vamos retornar às descobertas da última fase de atuação do mestre russo Constantin Stanislavski, pioneiro na investigação e sistematização de um treinamento para o ator no início do século XX. Com Stanislavski, podemos entender a ação como alicerce fundamental do trabalho do ator: “em cena é necessário agir, não importa se exterior ou interiormente” (STANISLAVSKI, 1997, p.1). Partindo desta premissa, compreendemos a ação cênica como toda ação que estabelece uma relação de transformação recíproca entre diferentes elementos da cena; a ação cênica implica, portanto, em uma interação. Dentre as ações cênicas estão as ações físicas, que dependem de um esforço e de uma intenção voltada para um objetivo; “nenhuma ação física deve ser criada sem que se acredite em sua realidade, e, conseqüentemente, sem que haja um senso de autenticidade” (*Ibidem*, p.2-3).

Já o encenador polonês Jerzy Grotowski (1988) distingue as ações físicas de Stanislavski de atividades, gestos e movimentos. Para compreender esta distinção qualitativa, ele exemplifica que algumas atividades, como varrer o chão, escovar a parede, datilografar ou tocar um instrumento não são ações físicas, mas podem ser

se houver uma intenção que mobilize o corpo inteiro de quem as realiza, desde a coluna vertebral. Já o gesto teatral, para Grotowski, seria um movimento que nasce na periferia do corpo, facilmente reconhecível pelo senso comum, como, por exemplo, a bênção de um padre, um oficial de trânsito indicando o sentido para os transeuntes, ou o chamado ao garçom. Assim como a atividade, o gesto também poderia tornar-se uma ação física desde que o corpo todo estivesse engajado na sua realização, a partir da coluna vertebral. O autor distingue, ainda, a ação física do movimento dançado, que pode ser coreografado, propondo que uma sequência de ações físicas poderia ser trabalhada coreograficamente em uma estrutura organizada, mas que um movimento não seria uma ação física. Com Stanislavski percebemos que as ações cênicas realizadas em *Fábrica de Calcinha* são o material básico, alicerce da criação, e estas ações podem ser físicas, sonoras e vocais. As distinções feitas por Grotowski contribuem na compreensão das ações sonoras e vocais: são ações físicas, perceptíveis do exterior, carregadas de intenção, engajam o corpo todo a partir da coluna vertebral e, ainda, podem ser coreografadas ou organizadas em uma estrutura, porém, são ativadas pela escuta e respondem a esta escuta, sonoramente, vocalmente. Para efeitos de análise, estamos distinguindo ações sonoras e vocais, porém, toda ação vocal é uma ação sonora, pois é uma expressão da linguagem sonora do corpo em cena. As ações sonoras, durante o percurso de experimentação, funcionaram como uma provocação que criou um campo de interação, incitação e desafio entre os artistas cênicos. Já no percurso de estruturação e apresentação da obra ao público, as ações sonoras estabeleceram uma dinâmica de escuta (*écouter*) responsável pela coordenação das ações cênicas.

Vamos ver alguns exemplos de ações sonoras nascidas no percurso de experimentação que deu origem ao material cênico. Logo na cena de abertura da obra, “*a Marina tem quatro anos e gostaria de aprender piano*”, realizo uma ação sonora sobre a velha banquetta de um piano. Ao ser amplificada por um pequeno microfone captador, a ação de girar a banquetta transforma-se em ação sonora. A provocação aqui é para o Ricardo e para o público. Ao escutar (*écouter*) o som da ferrugem da banquetta, Ricardo começa a subir a lâmpada pendente sobre ela.³³ Quando estava escrevendo a cena de abertura, dentre todos os sons que dela se

³³ Ver *pen drive* anexo ao Memorial, arquivo 01 *Fábrica 0’16”* até 1’12”.

desprendem, recordava-me o som enferrujado da banqueta do piano da professora. Ao realizar uma mudança de residência no ano passado, contratei um transporte para meu piano. Conversando com o responsável pela transportadora, ele contou-me que na sua oficina havia carcaças de pianos e peças que ele utilizava para restituição. Combinamos uma visita à oficina, onde encontrei a velha banqueta, presença sonora que introduz *Fábrica de Calcinha*. A velha banqueta tem vontade própria, às vezes, não range. Foi necessário conhecê-la, descobrir certas intensidades de esforço empenhado em determinadas direções para que a ação sobre ela produzisse a sonoridade almejada.

Figura 7 – Velha Banqueta



Foto da autora

Nas improvisações realizadas ao longo do percurso de experimentação, distribuimos sobre o chão do estúdio diferentes materiais sobre os quais agir sonoramente: instrumentos musicais, como rabeca, acordeom, pandeiro, gadulka, flauta, escaleta; dispositivos tecnológicos como o *sampler*, o pedal de efeitos, o

microfone; e materiais presentes no próprio estúdio de trabalho, como uma porta de ferro ou uma máquina de escrever, entre outros.

Com as luzes apagadas, algumas lanternas ligadas ou frestas da porta aberta iniciávamos as improvisações agindo sobre o material. As ações sonoras ora provocavam outras ações sonoras como resposta, ora coexistiam, simultaneamente, aleatoriamente, e sem interferência recíproca. Ao escutar as gravações destes improvisos, selecionávamos fragmentos deste material e tentávamos descobrir como havíamos produzido tal ou qual sonoridade para fixá-las. Vejamos, agora, dois exemplos de ações sonoras produzidas em improvisações que funcionaram isoladamente ou simultaneamente na composição das células sonoras que estruturaram o trabalho:

1) A ação sonora realizada pelo Ricardo, chicoteando o piso com um cabo de amplificação, é um fragmento de improvisação em ausência de luz. Ao final do processo criativo, o músico trouxe uma folha de zinco sobre a qual ele chicoteia. Combinamos que, ao ouvir o som do chicotear sobre o zinco, eu deveria realizar a ação física de me esquivar do chicote em resposta à ação sonora, numa clara e desnecessária tentativa de ilustrar a escuta o que, a meu ver, não funcionou como esperado. Não foi, nas palavras de Stanislavski, uma interação autêntica.³⁴

2) A ação sonora do Rossendo sobre a máquina de escrever surgiu também ao longo de uma improvisação. Aqui, o ato de datilografar, que já carrega em si uma expressão sonora, foi se transformando em uma ação puramente sonora, pois, torna-se evidente que o objetivo do performer não é datilografar, e sim produzir uma interferência sonora que ele vai transformando e modulando a partir da escuta.³⁵

Veja-se, agora, outro exemplo onde se pode perceber a diferença entre ação física e ação sonora. O performer realiza uma ação física ao caminhar na ponta dos pés, manipulando o fio elétrico com o objetivo de chegar até a furadeira localizada do outro lado do espaço.³⁶ Porém, ao acionar a furadeira,³⁷ a ação física transforma-se em ação sonora, pois cria uma camada sonora que influencia nas ações realizadas por mim (pandeiro) e pelo Ricardo (berimbau). Nossas ações são

³⁴ Ver *pen drive arquivo 01 Fábrica* de 04'47" até 05'47" anexo ao Memorial.

³⁵ Ver *pen drive arquivo 01 Fábrica* de 05'50" até 06'15" anexo ao Memorial.

³⁶ Ver *pen drive arquivo 01 Fábrica* 12' até 13'20" anexo ao Memorial.

³⁷ Ver *pen drive arquivo 01 Fábrica* 13'20" até 13'27" anexo ao Memorial.

efetivamente transformadas/silenciadas quando o Rossendo liga a furadeira. Até então, a relação entre as nossas ações e a dele não se afetam reciprocamente. Na sequência desta célula,³⁸ Rossendo realiza uma nova ação física ao recolher o fio da furadeira. Neste momento, Ricardo acompanha sonoramente a ação do performer. Nesta finalização não se estabelece uma provocação, pois a ação sonora do Ricardo começa e termina a partir do estímulo visual dado pela ação física do Rossendo, uma relação identificada em espetáculos onde o músico acompanha sonoramente a cena mas não participa de suas transformações - esteticamente interessante, mas não responde às questões que estamos mirando.

Vamos passar, agora, a outros dois exemplos nos quais ações sonoras estabeleceram um plano de interação através da escuta: a célula 5. *D'água* e a célula 4. *Das Pedra*. Observei os baldes metálicos utilizados em construções, ao guiar os colegas em suas Derivas Sonoras pelo centro da cidade. O material dos baldes me pareceu favorável à investigação acústica. Em um primeiro momento, exploramos ações sonoras com os baldes vazios, percutindo-os, chutando-os e arremessando-os contra a parede e ao longe. Em um segundo momento, Ricardo voltou para seu nicho de instrumentos e dispositivos tecnológicos, enquanto eu e Rossendo trabalhávamos com os baldes cheios de água, explorando ações físicas como equilibrar os baldes na cabeça, marchar, e ações sonoras como transferir a água de um balde a outro.³⁹

Na mostra de qualificação da pesquisa, em maio de 2015, apresentamos, como material exemplificador caminhadas com os baldes na cabeça e transferência da água de um balde para outro.⁴⁰ A presença do acaso como elemento de composição acompanha cada apresentação ao vivo. Ao realizar as ações com os baldes d'água na mostra, descobrimos uma provocação sonora respirando e vocalizando dentro do balde d'água. Esta descoberta foi incorporada na continuidade da pesquisa e evoluiu para a construção de uma conversa/discussão sonora entre baldes d'água. As vocalizações no balde são um material sem uma forma sonora fixa, o "conteúdo" da conversa evolui para o que parece ser uma

³⁸ Ver *pen drive* arquivo 01 Fábrica 14'16" até 14'44 anexo ao Memorial.

³⁹ Ver no *pen drive anexo ao Memorial*, arquivo 06 Impro Baldes Agua anexo ao Memorial.

⁴⁰ Ver *pen drive* anexo ao Memorial, arquivo 08 Qualificação Fábrica 31'58" a 35'55" anexo ao Memorial.

“briga”, este é nosso ponto de encontro, como chegaremos lá depende de cada apresentação.

Após a qualificação, também descobri que estava grávida, o que, na continuidade da pesquisa, foi transformando minha relação com o material. Nas três mostras do material de pesquisa, em outubro no PPGAC e *Indisciplinaridades*, e em dezembro no *Festival de Artes do Goethe*, meu novo corpo foi incorporado como elemento no jogo, suscitando ações físicas diretamente relacionadas com a presença da gravidez.⁴¹ Infelizmente o registro em vídeo da mostra *Indisciplinaridades* foi interrompido durante a apresentação por uma falha na câmera, não sendo possível, então, anexá-lo ao pen drive.

Figura 8 - Provocações Sonoras em baldes d'água



Foto: Adriana Marchiori

⁴¹ Existem dois exemplos de evolução das ações sonoras nos baldes no pen drive anexo ao Memorial, arquivo 07 Mostra de Pesquisas do PPGAC de 21' até 25, e no arquivo 01 Fábrica de 21'04" até 26'.

Figura 9 - Barriga



Foto: Adriana Marchiori

Após a mostra de qualificação, aconteceu um novo ciclo de experimentação com os baldes, contendo em seu interior pequenas pedras utilizadas em construções, britas. A mudança de natureza dos materiais (água, britas) no interior dos baldes propiciou outras interações sonoras. A manipulação das britas permitiu um controle maior sobre a sonoridade: o som de uma brita caindo no balde poderia

ser repetido, fixado, definido, o que não acontecia ao trabalhar com a água caindo no balde. As britas sugeriram, mais rapidamente do que a água, a instauração de uma cadência, levando as ações sonoras a um desenvolvimento rítmico. As ações sonoras com as britas no balde possibilitavam diferentes níveis de controle e precisão no resultado acústico, o que foi minuciosamente investigado e trabalhado pelo grupo até sua estruturação final. As ações sonoras selecionadas para a composição final foram: deixar cair uma brita no balde; deixar cair um maço de britas no balde; deixar cair um maço de britas no chão; passar as britas de um balde para o outro; arremessar as britas na parede. A dinâmica de trabalho consistiu em provocações sonoras desenvolvidas no plano de escuta destas ações com as britas no balde. As improvisações realizadas com os baldes, além da gravação em áudio, foram também filmadas para que, além da escuta, a equipe pudesse observar que ações geravam tais ou quais sonoridades. Nesta qualificação entre “materiais mais ou menos interessantes” prevaleceu como critério a relação entre ação física e ação sonora, portanto, critérios igualmente sonoros e visuais. A relação estabelecida entre performers constituiu uma etapa da improvisação desenvolvida em relação ao músico. Ricardo participou da improvisação, interferindo sonoramente, a partir do seu nicho sonoro, percutindo a gadulka com o arco do violino e manipulando a kalimba. Construimos, assim, um discurso sonoro cujo conteúdo foi definido pela tríade de provocações entre performers e músico. A escuta de uma ação sonora do Rossendo desencadeava uma resposta minha, e juntos provocávamos o Ricardo a responder por meio de outra ação, com o arco do violino sobre a gadulka.⁴² Reiteramos, assim, que a realização de uma ação sonora em cena tem potencial para tornar-se uma provocação sonora, desde que incite uma transformação e uma resposta sonora em quem a escuta; do contrário, permanece sendo uma ação sonora independente.

⁴² A dinâmica de escutas que deram origem as ações pode ser vista no pen drive arquivo 01 Fábrica 15'10"até 19'20". Nota-se que de 15'10" até 16'49" restamos no plano de ações sonoras autônomas e não interferentes, jogo uma pedra, Rossendo joga um punhado de pedras e Ricardo interfere, aleatoriamente com uma melodia na gadulka com arco de violino. Porém, em 16'49" até 19'20" as provocações a partir da escuta se tornam mais claras: cada provocação sonora causa uma transformação e uma reação na tríade.

Figura 10 – Provoações sonoras com britas



Foto: Carol de Góes

Figura 11 - Provoações sonoras com britas



Foto: Carol de Góes

Figura 12 – Provoações sonoras com britas



Foto: Adriana Marchiori

Quais as diferenças entre ações sonoras realizadas pelo performer e pelo músico? Em *Fábrica de Calcinha*, a performance do músico não foi considerada apenas de uma perspectiva acústica. Ainda que o músico focalize seu meio de expressão no instrumento, e não no corpo, é por meio da atividade de tocar o instrumento que ele se coloca em cena. Como já vimos com Stanislavski e Grotowski, as ações físicas que o ator executa em cena são preenchidas por micromovimentos da coluna vertebral, que engajam o corpo todo na ação. Minha proposta ao Ricardo, no início da pesquisa, foi de que ele participasse da cena, que pensássemos em nossa colaboração do ponto de vista de artistas cênicos, artistas compondo a cena com diferentes elementos e recursos. Neste processo de compreensão da presença do músico em cena foi essencial recorrer ao *Movimento Fluxus* e recordar o marco revolucionário apresentado por John Cage, na obra *4'33"*, onde o músico entra em cena, abre o piano, senta-se, e ali permanece imóvel, sem tocar uma única tecla. O que aos poucos se ouve é a ruidosa paisagem sonora da plateia, expressão da impaciência, inquietação, desagrado entre outras sonoridades fisiológicas como tosse, pigarro, espirro, etc. A obra deixa clara uma dimensão

performática do fazer musical. No mesmo período, o compositor argentino Mauricio Kagel residia em Colônia, cidade que abrigava festivais do movimento *Fluxus*. Kagel desejava transgredir o teatro musical em seu plano de execução musical formal operística e explorar a performance do instrumentista, no que ele chamou teatro instrumental:

Um sistema essencialmente baseado na gestualidade, nas reações e atitudes dos músicos para com as situações cênicas e musicais propostas pela partitura. No teatro instrumental, o “conflito” é muitas vezes estabelecido entre o músico e seu instrumento, ou entre os músicos entre si (WEISS, 2014, p.36).

As partituras de Kagel oferecem indicações gestuais aos instrumentistas e a música nasce *da* “ interação, dos movimentos, gestos, ações e jogos cênicos criados entre os músicos” (*Ibidem*). Kagel concebe as ações dos músicos como ações físicas para produzir sons e compõe com elas.⁴³ Assim, para o compositor, não haveria separação entre performance musical e teatral, o que se aproxima das intenções em *Fábrica de Calcinha*.

Ao iniciar o trabalho, o músico Ricardo montava seu equipamento em um nicho bem definido no espaço, colocava-se ao centro deste nicho, e ali permanecia improvisando e interferindo nas ações físicas, sonoras e vocais desenvolvidas por mim e pelo Rossendo. Em certo momento da pesquisa, convidamos Ricardo a sair deste nicho, rompendo a delimitação espacial e explorando outros modos de inserir-se no espaço. Ricardo recebeu a proposta receoso de sair do “seu lugar” e acolher a exposição implícita na ação cênica. Temia não ter um corpo cenicamente interessante, “não saber como colocar-se em cena”. Ricardo foi encorajado a investir em sua presença, engajando o corpo inteiro na realização das ações sonoras e assim conquistando uma participação ativa nas interações cênicas em paridade com a presença dos performers. Chamamos sua atenção para alguns aspectos a serem trabalhados no sentido de intensificar sua presença cênica, como: a consciência da própria respiração e o movimento do olhar (“para fora”) focado na direção do deslocamento.

⁴³ Um exemplo do teatro instrumental de Kagel pode ser visualizado no vídeo Mauricio Kagel: Two Man Orchestra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oM5SttMyulE>

A ação do músico exige uma concentração auditiva especializada. Em função disto, seu olhar, eventualmente, perde-se no espaço, no chão ou no próprio instrumento, reduzindo a possibilidade de contato visual com os colegas de cena ou com o público. Para citar um exemplo desafiador para o Ricardo, na transição entre a célula “*das britas*” para a célula “*dos baldes d’água*”, ele atravessa a cena tocando a gadulka.⁴⁴

Figura 13 – Transição na Gadulka



Foto: Carol de Góes

O músico confessou sua dificuldade em tomar o centro da cena tornando-se foco dos olhares do público; sentia-se constrangido, encolhendo os ombros e baixando os olhos em direção ao chão. Foi então encorajado a olhar para a linha do horizonte, fixar um ponto e realizar o deslocamento até este ponto. Rossendo apontou-lhe aspectos em relação ao acúmulo de tensões na região do peito e

⁴⁴ Ver no *pen drive* arquivo 01 Fábrica de 19'24" até 20'25" anexo ao Memorial.

ombros, sugerindo que o peito e ombros teriam “olhos”, que deveriam olhar ao longe irradiando presença. Por muito tempo, Ricardo caminhava como quem fugisse da cena. Se ao final do processo este deslocamento durou quase um minuto, durante o processo, por muito tempo, levou apenas 10, 20 ou 30 segundos. Progressivamente, e após se apresentar nas duas mostras de processo em outubro, o músico sentiu-se mais confortável em relação a sua presença cênica, muito embora venha a confessar, no final do processo, que participar da cena em paridade de presença com os performers lhe gerasse muita tensão. Podemos concluir, a partir desta experiência, que o engajamento do músico em ações sonoras contribuiu para colocar os artistas da cena em um mesmo plano de desenvolvimento de ações cênicas (físicas, sonoras, vocais). Segue um relato do músico Ricardo Pavão, refletindo sobre sua presença em cena:

A presença em cena sempre foi um problema para mim como músico, e aqui me refiro a trabalhos essencialmente musicais. Posso dizer que o palco (ou qualquer outro espaço de apresentação) sempre me foi um lugar incômodo, desconfortável. Por alguns anos me afastei do fazer musical por, digamos, aceitar que eu não pertencia a este espaço. Esses anos passaram e me levaram ao teatro na condição de compositor. Nessa condição, eu podia criar e rodar a trilha em áudio gravado ou, no máximo, executá-la fora do palco, longe das luzes e dos olhares. Um pouco por escolha dos encenadores, muito por minha comodidade. Para esta pesquisa, Marina me provocou no sentido de me colocar em cena desde o princípio, e sem chance para negociação. Se eu punha em questão o fato de ter um corpo “não preparado” para a cena, estando ao lado de dois excelentes atores e performers com um apurado trabalho corporal, ela me respondia que sim, se houvesse um contraste entre essas presenças, esse contraste faria parte da cena. A partir deste tipo de proposta, encarei o desconforto, o desafio e seus riscos. Marina e Rossendo me deram total abertura, inclusive para minha insegurança, inclusive para que eu fizesse frias operações técnicas, como trocar cabos e equipamentos em cena, por exemplo. Percebo que o processo fez com que essa presença se tornasse bastante natural pra mim, e mesmo sem a busca de um preparo, me interessava cada vez mais por essa presença. Se o fazer artístico é maior quando, além da criação em si ele nos transforma, esta pesquisa e o trabalho dela resultante, sim, me transformaram como músico, como criador, como performer.

Vamos, agora, a um último exemplo, clarificando as conquistas na relação entre músico e performer sob um plano comum de ações sonoras. A célula “rabeca-escova” inaugurou uma nova modalidade de relação entre músico e performer, ao longo do processo de criação. “A interação supõe uma transformação recíproca dos termos engajados na ação, estabelece novas ligações entre eles, produzindo assim uma forma de relação inédita”⁴⁵ (GUÉNEAU, 2005,p.29). A pergunta mobilizadora desta interação questionava como as ações sonoras do performer poderiam interferir efetivamente nas ações sonoras do músico e vice-versa, estabelecendo um jogo de provocações. Intuíva que o músico precisaria de algum modo compreender/experimentar o movimento do performer e vice-versa. Propus, então, um exercício que conhecera em uma oficina com o performer de Butoh japonês Tadashi Endo, *Ma Butoh*, em 2007.

Para Endo (2007), o padrão de movimentos do corpo se estabelece ao longo de diferentes experiências de vida e de contatos estabelecidos com outros corpos desde o nascimento. Contou que sua mãe costumava carregá-lo amarrado às costas na infância, para que ela pudesse trabalhar na colheita de arroz. Ali, em contato com os movimentos da coluna vertebral de sua mãe, podia ouvi-la cantando e sentir todas as tensões de seu corpo: alegria, tristeza, soluços, cansaços. Quando afastado da presença dela, os movimentos e sensações ficariam impressos em seu próprio corpo. Esta capacidade de absorver pelo contato os estímulos do movimento alheio levou Tadashi a criar um exercício no qual os praticantes trabalham em duplas. Um dos corpos deve mover-se livremente pelo espaço, explorando diferentes planos (alto – médio – baixo), tendo atrás de si, não exatamente carregando, mas em contato com seu corpo, a presença do colega. O colega deverá absorver as tensões do movimento alheio para depois, sozinho, seguir explorando o movimento do outro pelo espaço. “*Dançar a dança do outro!*”, recomenda Tadashi.

⁴⁵ (...) l'interaction suppose la transformation réciproque des termes engagés dans l'action, elle établit de nouveaux liens entre eux, produisant ainsi une forme de relation inédite. Tradução da autora.

Figura 14 – Registro do exercício



Foto da autora

O exercício foi proposto à dupla Ricardo-Rossendo, contudo, as ações sonoras de ambos seriam pré-definidas. Ricardo tocava rabeca e Rossendo acompanharia o movimento de sua coluna vertebral e de seus braços em contato com as costas do músico, percebendo, assim, o conjunto de tensões musculares e sensações envolvidas na ação. Ricardo faria o mesmo, absorvendo as tensões decorrentes da ação sonora de Rossendo, escovar a parede. Após este contato, cada um passou a guardar no corpo as tensões do corpo do colega. Ocorreu-me, durante o exercício, conectar os pulsos de ambos com uma corda, solicitando-lhes que permitissem contaminações com o ritmo e intensidade da ação do outro. Posteriormente, escolhemos momentos interessantes desta interação, organizando uma partitura de ações sonoras entre rabeca e escovão.⁴⁶ Neste exemplo, torna-se evidente que a ação sonora é, originalmente, uma ação física, pois, se interferirmos na ação física, a resultante sonora se altera. Para instaurar um espaço

⁴⁶ Este momento pode ser visto no *pen drive arquivo 01 Fábrica 26'03" até 29'27"* anexo ao Memorial.

de jogo e possibilidades, permitindo que o outro interfira objetivamente na minha ação, concretizamos a metáfora da escuta no fio que liga Ricardo e Rossendo.

Figura 15 - Relação rabeça-escova



Foto: Adriana Marchiori

Assim, depreende-se do percurso de experimentação um nível de investigação da escuta como estimuladora na criação de uma qualidade específica de ações cênicas, as ações sonoras. As provocações sonoras que incitam o contato entre os criadores, e levam o jogo adiante, constituíram um dos principais e mais recorrentes elementos de linguagem explorados nas improvisações que deram forma ao material cênico da obra.

1.3 A ESCUTA COMO PROVOCADORA DO TRABALHO VOCAL

Em *Fábrica de Calcinha*, a escuta repercute de diferentes maneiras na exploração do trabalho vocal. Vamos analisar, primeiramente, como a escuta das ruas nas *Derivas Sonoras* deixou seu *imprint* corporal na criação de vocalidades

variadas. Depois, vamos entender, no jogo proposto pela improvisação, como a escuta da voz no espaço - através de sua duplicação em dispositivos tecnológicos como o microfone, as caixas amplificadas e o pedal de efeitos - fez nascer uma dinâmica de relações de criação, tornando a voz, material e presença cênica autônoma.

Para Herr (2009), a voz faz o corpo retornar a si mesmo, enquanto sua força vibrante espalha um *imprint* corporal no ambiente sonoro. A força vibrante das vozes escutadas nas Derivas Sonoras criou possibilidades vocais inusitadas ao longo da pesquisa. Em uma Deriva realizada logo após o carnaval, em fevereiro de 2015, Rossendo encontrou-se com um pregador religioso que, com a Bíblia na mão, urtava aos transeuntes: “*Cabô o Carnaval do Demônho, Demônio passô e foi embora! Vai esperá a velhice pra se convertê? Vai esperá a velhive pra abraçá Jesus?! Cabô o Carnaval do Demônio! Larga o marido, a marida, as amante! Larga o feicebuk, a televisão, o twitter, tá esperando a velhice pra se convertê? Tá esperando a velhice pra abraçá Jesus?! Acabô o carnaval do demônho!*”

Evocando a memória sonora do timbre do pregador, e também, a memória visual – vamos lembrar que nas Derivas realizadas pelo Rossendo, primeiramente, ele se deixava guiar pela escuta para depois abrir os olhos e visualizar o evento sonoro que atraía sua atenção – o performer explorou qualidades timbrísticas e musculares em seu trabalho. Transcreveu as frases do discurso e passou a repeti-las pelo espaço, explorando certo tônus muscular e vocal presentes no discurso do pregador. Esta investigação resultou em uma camada da primeira célula “*Cabô o Carnaval do Demônho!*”⁴⁷. Assim, a escuta do discurso vocal e corporal do pregador foi transposta, via memória sonora e visual, para o estúdio de trabalho, gerando ações físicas (caminhar), sonoras (bater o gongo) e vocais (o próprio discurso do pregador). “A voz se enraiza na experiência sensível de um corpo. Ela é o corpo e testemunha a plasticidade do molde carnal quando o sopro atravessa e faz vibrar esta disponibilidade da carne”.⁴⁸(*Ibid*,p.15). Curiosamente, ao longo do processo de criação, o performer surpreendeu-se ao acordar em uma manhã de domingo escutando o mesmo timbre fazendo pregações na calçada em frente a sua casa - o

⁴⁷ Ver no *pen drive* anexo ao Memorial, *arquivo 01 Fábrica 4'10"* até 5'

⁴⁸ La voix s'enracine danl l'experience sensible d'un corps. Elle est du corps et témoigne de la plasticité du moule charnel lorsque le souffle traverse et fait vibrer cette disponibilité de chair. Tradução da autora .

mesmo pregador urbano, em pessoa, passava por lá – o que foi tomado como um indício auspicioso de que a “pregação” deveria fazer parte da composição da obra.

Quando iniciava a graduação em Teatro, no ano 2000, realizei um exercício semelhante na disciplina de Expressão Vocal I⁴⁹, chamado pela professora de *Vaca Amarela*. Depois de declamar o famoso verso “*vaca amarela cagou na panela o primeiro que falar come toda bosta dela...*”, os alunos deveriam sair caminhando silenciosamente desde o Departamento de Arte Dramática, seguindo um percurso fixado em um mapa do centro da cidade, com duração aproximada de 50 minutos. Ao longo da caminhada, os alunos deveriam escolher três sonoridades a serem reproduzidas em aula. Ao retornar ao estúdio de trabalho, recordo-me de um caótico encontro de vozes repetindo diferentes discursos de rua da época, como: “*compro vale, vendo vale! Valevaleyevale*”. O exercício, que nunca esqueci, plantou uma semente para o desenvolvimento de um trabalho vocal potencializado pela escuta e pelas imagens da rua. Este tipo de exercício, assim como a Deriva Sonora, constituiu-se em “um meio, um caminho processual, uma forma inteligente de munição, preparação, alicerçamento” (FORTUNA, 2000, p. 48) que nos possibilitou afrontar o trabalho criativo. Por meio da escuta, pudemos então aumentar e versatilizar os recursos da voz, sensibilizando nossos corpos “às variedades articulatórias e estabelecendo um ritual rítmico com as palavras” (*ibidem*).

No que se refere aos instrumentos de trabalho (corpo e voz) convocados na pesquisa, o trabalho vocal proposto levou em consideração a pré-existência de um preparo técnico dos artistas envolvidos. Por este motivo, vou me concentrar aqui sobre os procedimentos criativos que têm a voz como um de seus materiais. O indispensável trabalho de aquecimento e preparo técnico da voz para o trabalho criativo foi realizado de acordo com necessidades individuais. Ao longo de minha formação de atriz, busquei diferentes abordagens do trabalho vocal. Encontrei-as, primeiramente, na graduação em Teatro, onde pude desenvolver a expressão vocal através de uma abordagem mais imagética, feita pela professora Gisela Habeyche, ou uma vertente mais clássica, tradicionalmente voltada para a voz cantada, feita pela professora Marlene Goidanich, ou, ainda, o trabalho vinculado à

⁴⁹ A disciplina de Expressão Vocal I foi ministrada pela então integrante da banca, Pro^{fa} Dra. Gisela Costa Habeyche. O referido exercício, entre outros criados e aplicados pela professora, constituiu material de análise da dissertação defendida por ela junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação *Banquete de Imagens, a complexidade do instrumento vocal* em 2003.

antropologia teatral, explorando ressonadores vocais, realizado pela professora Celina Alcântara. Em âmbito extracurricular, destaco o trabalho de vozterapia desenvolvido pela educadora Sonia Prazeres, articulando voz e emoção através da corporificação de arquétipos do inconsciente. Todas estas abordagens, tão diversificadas, me ofereceram ferramentas importantes para conquistar autonomia criativa, plasticidade e coragem para arriscar diferentes usos da voz no trabalho criativo. Dentre eles, a experimentação da voz como som não articulado, o que mais me agrada e reconheço ser tendência poética recorrente nos trabalhos que desenvolvi nos últimos anos. Recentemente, ao longo do processo de criação do espetáculo *Miragem* (2013),⁵⁰ trabalhei com a fonoaudióloga Lígia Motta no sentido de encontrar um caminho pessoal para o aquecimento vocal que considerasse as minhas necessidades e especificidades físicas e psíquicas, assim como os objetivos almejados pelo trabalho. Este trabalho mais individualizado legou-me um esquema de aquecimento vocal que realizo em qualquer circunstância criativa em que a voz seja solicitada.

A escuta das ruas criou um repertório de memória sonora que contaminou o trabalho e os diferentes níveis de articulação do discurso vocal que podemos classificar em sons pré-verbais, não articulados: como grunhidos, latidos, gargalhadas, tosse, náusea; sons verbais articulados na fala (discurso do pregador); e um tipo de discurso mais próximo ao canto (cantos de sobrevivência dos vendedores ambulantes). Desta perspectiva, cabe perguntar: então, que marcas sonoras a escuta imprime à vocalidade? As respostas me levam a divagar sobre meu sotaque quando vivia no interior do estado, e o quanto meu “jeito de falar” foi mudando a partir da escuta e intimidade com outro sotaque aqui, em Porto Alegre. Ou nos dois anos em que vivi na Itália: por mais que dominasse o idioma, o acento me delatava como estrangeira. Ou quando estive no nordeste do Brasil, passeando pelo interior da Bahia e, de repente, começava a falar “cantado”. Não empreenderei aqui um estudo teórico de como a escuta repercute nos modos de aquisição e expressão da linguagem oral. Constatei, através desta pesquisa, que a escuta pode ser apropriada como modo de composição da linguagem vocal no teatro, o que

⁵⁰ Mais informações em www.projetomiragem.wordpress.com espetáculo que parte das memórias de minha avó materna, em especial de um vestido utilizado por ela quando escolhida rainha de um clube de futebol no interior do estado, Debaixo das saias do vestido se abre um universo de imagens e sonoridades exploradas na criação do espetáculo. Dirigido por Lisandro Bellotto, espetáculo integra o repertório da Cia Rústica de Teatro.

fizemos ao incorporar a sonoridade do discurso da rua ao discurso vocal do trabalho.

Vamos, agora, percorrer a célula sonora “O que é paixão?”, exemplificadora de uma dinâmica relacional que emergiu da interação com dispositivos tecnológicos (microfone, caixas amplificadas, pedal de Loop).⁵¹ A presença da tecnologia favorece uma concepção da voz como material autônomo em relação ao corpo, que de fonte primordial moduladora da vibração vocal passa a ser o seu referente. “A voz nômade investida de outros suportes, multiplica suas metamorfoses, invadindo os limites do corpo humano a vocalizar”.⁵²(HERR, 2009, p.16).

As explorações vocais que resultaram no material cênico partiram da seleção de fragmentos textuais – pretextos (pré-textos) para improvisações ao microfone. Há muito tempo que leio e releio a obra da escritora, poeta e dramaturga brasileira Hilda Hilst. A visceralidade e crueza de seu discurso traduzem em palavras sensações que me são, de alguma forma, familiares, íntimas. Assim, selecionei na obra *A Obscena Senhora D* fragmentos que seriam ponto de partida para a emergência de um novo texto a ser “escrito” no espaço, pela interação entre performance vocal e dispositivos tecnológicos operados pelo músico (microfone conectado ao pedal de *Loop*). Outro critério na escolha dos fragmentos foi a ausência de um discurso lógico o que abre a possibilidade de as palavras assumirem diferentes sentidos.

Figura 16 – Fragmento 1

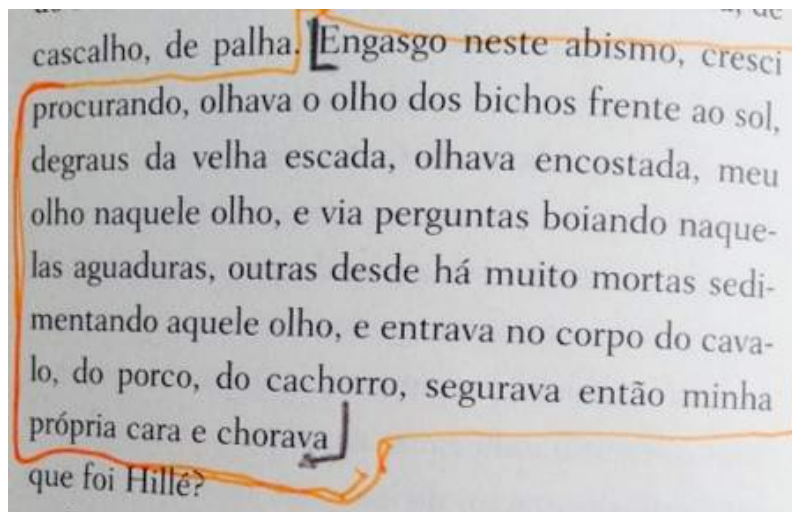
diante de muitos a quem conheci sou uma pequena porca ruiva, perguntante, rodeando mesas e cantos, focinhando carne e ossatura, tentando chegar perto do macio, do esconso, do branco luzidio do teu osso, diante de minha mãe fui apenas pergunta, altaneria, paradoxo, Hillé diante do pai foi o segredo, a escuta, a concha, o que é paixão? o que é sombra? eu mesmo te pergunto e eu mesmo te respondo: Hillé, paixão é a grossa artéria jorrando volúpia e ilusão, é a boca que pronuncia o mundo, púrpura sobre a tua camada de emoções, escarlate sobre a tua vida, paixão é esse aberto do teu peito,

Fonte: HILST, 2001, p. 29

⁵¹ A célula encontra-se no pen drive anexo ao memorial, *arquivo 01 Fábrica de 6'35" até 10'36"*

⁵² La voix nomade investit d'autres supports, démultiplie ses métamorphoses, transfère les limites du corps humain à vocaliser. Tradução da autora.

Figura 17 - Fragmento 2 Engasgo



Fonte: HILST, 2001, p.30.

Estes fragmentos, através de algumas imagens como “porca ruiva”, “corpo do cavalo, do porco, do cachorro”, estimularam-me a explorar ao microfone sons guturais evocando estes animais. O microfone estava conectado ao pedal de *Loop*, que grava e repete o sinal enviado. O músico escolhe os fragmentos que vai gravar e repetir no pedal de *Loop*, devolvendo o material à escuta do performer. Fiz algumas leituras do texto ao microfone, atenta aos fragmentos gravados e selecionadas pelo Ricardo, repetindo-se pelo espaço, como: “pergunta” “mãe” “pai” “o que é paixão?” “paixão é esse aberto do teu peito”. As tecnologias de amplificação da voz, segundo Herr (2009,p.23), fazem o que na fotografia seria um *zoom* sobre a voz, revelando aspectos que a voz impostada costuma ocultar, como as nuances da respiração, por exemplo. A imagem utilizada pela autora é do microfone como “prolongamento tecnológico” (*ibid*, p.25) de uma orelha que possibilita uma microescuta. O pedal de *Loop*, ao repetir o sinal sonoro enviado pelo microfone, cria presenças vocais independentes da voz original. A repetição cíclica da voz manipulada no pedal de *Loop* estabeleceu uma dinâmica de contracenação com a própria voz, ampliada, repetida, e disparada contra “si mesma”. Como se pode observar no fragmento em vídeo, minha voz se confunde com seus duplos no espaço desconectando a presença visual da sonora.

Diferentes interações foram realizadas a partir da emissão de sons pré-

verbais - latidos, grunhidos, tosse, náuseas, em interação com frases ou palavras do texto de Hilst. Ainda que estas explorações não estivessem diretamente ligadas ao trabalho de escuta das ruas realizado nas derivas, ao explorar as frases de Hilda Hilst minha voz foi contaminada pelo *imprint* dos vendedores ambulantes, especialmente no canto: *Paixão é esse aberto do teu peito!* Mesmo que não estivéssemos explorando objetivamente a escuta das Derivas, as sensações da escuta atravessaram a criação, imprimindo uma qualidade sonora ao discurso vocal da obra como um todo. A partir de diferentes improvisações gravadas, “escrevemos” um novo texto:

Tosse. Latidos. Grunhidos de animal preso. O que é paixão? Cresci procurando, olhava o olho dos bichos frente ao sol, olhava encostada, via meu olho naquele olho, o olho do cavalo, da galinha, do cachorro, do porco. Pausa... Diante de minha mãe fui pergunta, paradoxo. Diante do pai fui segredo, escuta, concha... O que é paixão? Paixão é esse aberto do teu peito.

Recordo-me que, até a mostra de qualificação, a escuta da voz duplicada no espaço estimulou ainda algumas ações físicas.⁵³ Na época, ainda não estava grávida, ou melhor, já estava, mas não sabia, por isso me lançava ao chão com facilidade. A ação física de “despencar” em direção ao chão foi suscitada pelos latidos, grunhidos e vozes duplicadas que ocupam o final da cena, deixando aí um fio solto a ser amarrado futuramente se as condições forem propícias a uma retomada da obra.

⁵³ Ver no *pen drive* anexo ao Memorial, arquivo 08 Qualificação Fábrica 22'18" até 26'39"

Figura 18 – O que é paixão? (Fábrica de Calcinha)



Foto: Adriana Marchiori

PARTE 2. PERCURSO DE ESTRUTURAÇÃO: AS CÉLULAS SONORAS NO ESPAÇO

2.1 PRINCÍPIOS ESTÉTICOS DE COMPOSIÇÃO EM AUSÊNCIA DE UM CENTRO SEMÂNTICO

Diferentes materiais nasceram no percurso de experimentação, preenchendo o arquivo de criação de *Fábrica de Calcinha*. Porém, todo arquivo de material produzido, gravado e selecionado não apontava objetivamente para nenhuma direção. Passei, então, a identificar tendências nos diferentes materiais, como a presença do canto dos vendedores ambulantes e seu *imprint* em ações sonoras e vocais. Ainda assim, não sabia que princípios estéticos poderiam conduzir à composição no tempo/espço da cena.

Na origem das transformações que marcam o pensamento artístico pós década de 50 está a crise dos valores do teatro dramático (totalidade, ilusão e representação do mundo), encarnada pelo discurso textual em seus temas, conflitos e soluções. O teatro dramático poderia ser comparado à música tonal, desenvolvido em torno a uma tonalidade principal indicada pelo texto dramático. No paradigma dramático, as linguagens constitutivas da cena - sonoridades, visualidades (cenografia, iluminação, figurinos, interferências em vídeo) e presenças (dança, performance do ator) são moduladas em relação a um referente externo, quase sempre sob a forma de um texto dramático.

O teatro épico do encenador e dramaturgo alemão Bertolt Brecht deu um passo decisivo na ruptura com este modelo, instaurando “um distanciamento entre o mostrar e o mostrado, o representado e o processo de representação, o significante e o significado” (LEHMAN, 2011, p. 46). As transformações brechtianas se desenvolveram estruturadas por uma dramaturgia criada pelo próprio Brecht, assim como as encenações dirigidas por ele. A obra de Brecht rompeu com a estrutura dramática expondo os mecanismos que engendram o fazer teatral: o espectador é

interpelado por comentários dos atores, que expõem sua realidade de atores, assim como a cenografia também expõe sua maquinaria e a funcionalidade de sua existência teatral. O teatro brechtiano é, para Lehman (2011), um momento das revoluções em direção ao texto espetacular pós-dramático, ou ainda, “pós-brechtiano” (*Ibidem*, p.51). Inspirada pela herança brechtiana, em *Fábrica de Calcinha* pensei que não precisávamos buscar uma forma visual diversa daquela que já existia no próprio fazer: todos os materiais utilizados na feitura da cena (dispositivos tecnológicos como microfone, *sampler*, pedais de efeito, cabos e fios elétricos que os conectam, instrumentos musicais, banquetas, baldes, britas, água, máquina de escrever) estariam expostos ao olhar do público. Um dos princípios que norteou a estruturação do material foi, portanto, “deixar ver” ou tornar explícito: tudo seria feito perante o espectador que teria, assim, condições de acompanhar os performers em todas as suas ações sonoras e o processo de fabricação da cena daria forma à própria cena.

O teatro pós-dramático se apresenta como “um ponto de encontro das artes e, assim, desenvolve - e exige – um potencial de percepção que se distingue do paradigma dramático” (*Ibidem*, p.48). O potencial perceptivo referido por Lehman (2011) teve como precursor Antonin Artaud em seus manifestos a favor de uma arte teatral autônoma, o teatro da crueldade, consubstanciada nas forças vivas do corpo e do ritual, contrária a qualquer forma de imitação ou reduplicação de um texto escrito:

Se, no teatro digestivo de hoje, os nervos, ou seja, uma certa sensibilidade fisiológica, são deixados deliberadamente de lado, entregues à anarquia individual do espectador, o *Teatro da Crueldade* pretende voltar a usar todos os velhos meios experimentados e mágicos de ganhar a sensibilidade. Esses meios, que consistem em intensidades de cores, de luzes ou de sons, que utilizam a vibração, a trepidação, a repetição quer de um ritmo musical, quer de uma frase falada, que fazem intervir a tonalidade ou o envolvimento comunicativo de uma iluminação, só podem ter seu pleno efeito através da utilização das *dissonâncias*. Mas essas *dissonâncias*, em vez de se limitarem ao domínio de um único sentido, nós as faremos cavalgar de um sentido a outro, de uma cor a um som, de uma palavra a uma luz, de uma trepidação de gestos a uma tonalidade plana de sons, etc, etc (ARTAUD, 1999, p. 147).

O projeto dissonante de Artaud se concretizaria com a dissolução das fronteiras entre as artes, experimentadas mais intensamente na segunda metade do

século XX, e através da qual todo um caleidoscópio de novas formas estão em movimento até os dias de hoje. Essa ruptura com o sentido único e a compreensão lógica liberou o teatro de uma condução racional para uma condução sensorial. Artaud reivindicava o contato com forças cósmicas, entretanto, em *Fábrica de Calcinha*, investimos no contato sensorial em experiências de corpo a corpo com o mundo em que vivemos, com a vida cotidiana, abraçando sua densidade.

Para encontrar uma estrutura a partir do material produzido no percurso de experimentação, “foi preciso desenvolver formas de discurso e de descrição para aquilo que, por assim dizer, permanece como não sentido no significante” (LEHMAN, 2011, p.138). Ou seja, não conseguíamos compreender o material criado enquanto portador de um significado preciso, construído, via de regra, pela síntese. Segundo o autor, “é manifesta a exigência de substituir à percepção uniformizante e concludente, uma percepção aberta e fragmentada” (*Ibidem*). Os diferentes materiais cênicos podem então ser compreendidos como estruturas parciais. “Se a partir das estruturas parciais se desenvolve algo como um conjunto, isso já não se organiza segundo modelos previamente dados de coerência dramática ou de referências simbólicas abrangentes, não realiza síntese alguma” (*Ibid*, p. 139). Mas a necessidade de síntese, ou a busca por referências externas que auxiliem na compreensão do material, são fortes heranças do pensamento racional cartesiano e dramático que se fazem sentir nos nossos modos de estruturar os elementos. Em diferentes encontros de trabalho, esbarrávamos na necessidade de “resolver” o material, esforço frustrante e infrutífero. Encontrar uma forma em um roteiro, ou proceder a uma colagem a partir de ideias ou de conexões significantes suscitadas pelo material, forçava a emergência de uma forma ilustrativa que não nos convencia nem agradava. Temporariamente, desistimos.

Como juntar os fios que se desprendem dos diferentes materiais sem cair na tentação de “contar histórias”, sem querer, dramaticamente, produzir “entendimento”? Um material, produzido em função de suas qualidades sonoras, possui um espectro significativo que se multiplica na escuta e imaginação da equipe e do público. Recupero, aqui, alguns fragmentos de meu diário de trabalho:

Já é o terceiro encontro em que não produzimos nada. Facilmente na improvisação, recaímos na exploração do mesmo. Tentamos ligar os pontos de alguma figura que não vai se formar, pelo menos, não claramente, nitidamente. Não

sabemos como colar um fragmento a outro, sequer definimos com precisão quais são os fragmentos a juntar. Ao final dos encontros percebo em nossas testas aquelas rugas de “ai, onde será que isso vai dar?” (10 de fevereiro de 2015).

*A equipe vai a São Paulo, pedimos apoio ao Programa, mas a propagada crise econômica parece ser generalizada, ou pelo menos, ter atingido os alvos mais frágeis da sociedade brasileira, a cultura, a educação, a saúde e a segurança. O fato é que nossa viagem não será custeada como foi, no ano passado, a viagem para o VIII congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas). Vamos parcelar as passagens e voar! Na 2ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo vai estar Heiner Goebbels, apresentando um espetáculo sem atores *Stifter's Dinge* e ministrando a conferência *A Estética da Ausência* e o *Drama da Percepção*. Goebbels é, atualmente, o artista que faz o que há de mais próximo àquilo que almejamos em termos de fusão entre linguagens sonoras e cênicas. Certamente, esta viagem nos trará alguma luz a respeito do que estamos procurando. (24 de fevereiro de 2015).*

Com Lehman(2011) entendi que meu desejo de ativar um processo de criação cênica a partir da sonoridade implicava em perceber os diferentes elementos de composição como “sons”. A performance assim como a luz, a cenografia, a ocupação espacial poderiam ser percebidas então por meio do som. Ora os elementos soam juntos, ora separados, ora conjuntamente, ora simultaneamente. Perceber o teatro como música é, segundo o autor, um modo de tratamento dos signos no teatro pós-dramático, que faz emergir uma *semiótica auditiva* própria, como o faz Heiner Goebbels.

Para Goebbels (2015), é na distância entre os elementos que se criam as poderosas conexões que mantêm viva a obra e a atenção do público. Os princípios norteadores de seu trabalho são a dispersão e deslocamento dos elementos de composição, quando a maior parte das produções de ópera e teatro ainda mantém o foco na centralidade dos performer “solistas autoconfiantes, seguros de seus papéis, personagens e corpos”⁵⁴. Deslocando o ator de sua posição elevada e central, Goebbels dá igual peso a todos os elementos, contrapondo som, luz, texto, materiais, corpos e cenografia, preservando sua integridade individual e visualizando

⁵⁴ Fala do compositor ao longo da conferência *A Estética da Ausência*, em São Paulo, março de 2015.

separadamente as contribuições de cada um para o todo. Em recente publicação de a *Estética da Ausência* (2015), o autor critica a totalização dos elementos na ópera, talvez o primeiro formato de encontro entre teatro e música. À semelhança do teatro dramático, o emprego hierárquico dos elementos de composição operística se encontram sobredeterminados e trabalhando rumo a um *grand finale*:

O que eu gosto é da distância entre coisas que você normalmente esperaria que estivessem juntas ou próximas. Eu tento não jogar com palavras e pessoas, palavras e imagens, música e palavras de um modo ilustrativo. Distância no palco mantém nossos sentidos acordados e curiosos e acende nossos desejos e expectativas pelos jogos (GOEBBELS, 2015 p. VIII).

O espetáculo *Stifters Dinge*, que acompanhamos ao longo da 2ª *Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT/SP 2015)*, traz um conteúdo exemplificador do entendimento de Goebbels sobre uma estética da ausência. Entre espetáculo e instalação, artes cênicas e arte sonora, o trabalho, nas palavras do encenador, é um “*no-man show*” se desenvolvendo sem a presença de performers. Todos os elementos que serviriam, comumente, para ilustrar, dar suporte ou promover a performance teatral (cortinas, luzes, música, espaço, cenário, figurino) tornam-se protagonistas em uma instalação composta por cinco pianos de armário abertos, formando uma espécie de floresta de pianos, soando sem a presença do pianista, simultaneamente a diferentes vozes *sampleadas*, metais, pedras, água, fumaça, chuva e gelo.⁵⁵ O compositor questiona, assim, um dos princípios fundamentais das artes cênicas: a presença.

A partir da obra *Stifters Dinge* foi possível compreender como a presença é dividida entre todos os elementos que compõe os materiais cênicos. O confronto entre o sonoro e o visual, a separação entre corpo e voz, entre uma célula sonora e outra, possibilita à percepção do público atuar de forma não diretiva, não conduzida, compondo um teatro dos sentidos ou o que ele chama de *o drama da percepção*.

Teatro como uma “coisa em si mesma” não como uma representação ou um meio de fazer declarações sobre a realidade, é exatamente o que eu tento oferecer. Neste teatro o espectador está envolvido em um drama da

⁵⁵ Para se ter uma ideia do espetáculo *Stifters Dinge* ver <https://www.youtube.com/watch?v=1VV-mcuf-P8>

experiência mais que procurando por um evento dramático no qual relações psicologicamente motivadas são representadas por personagens no palco. Este é um drama da percepção, um drama dos sentidos, que se passa na poderosa confrontação entre todos os elementos – palco, luz, música, palavras – onde o ator tem que sobreviver, mais do que atuar (GOEBBELS, 2015, p.2).⁵⁶

A ausência pode então ser entendida, com Goebbels (2015, p.5), como o desaparecimento do performer como centro das atenções; a separação da voz do ator do seu corpo e do som do músico de seu instrumento, como o raio do trovão, nem sempre o que se vê corresponde ao que se ouve; a desincronização entre o que se vê e o que se escuta cria uma separação entre o visual e o acústico, valorizando o espaço entre as coisas; o abandono da expressividade e centralidade dramática; a ausência de uma história, de um tema; a independência e autonomia entre os diferentes elementos de composição possibilitando diferentes combinações; e, por fim, a polifonia entre os elementos de composição funcionando como vozes independentes em uma partitura (a voz do ator, a voz do som, a voz da luz, a voz do figurino, a voz do texto). Este último aspecto dá origem à partitura cênica que estrutura seus trabalhos e foi apropriada na composição de células sonoras em nosso trabalho.

⁵⁶ Theatre as a “thing in itself”, not as a representation or a medium to make statements about reality, is exactly what I try to offer. In such theater the spectator is involved in a drama of experience rather than looking at a drama event in which psychologically motivated relationships are represented by characters on stage. This is a drama of perception, a drama of one’s senses, as in those quite powerful confrontations of all the elements- stage, light, musica, words – in which the actor has to survive, rather than act.

Figura 19 - Equipe de *Fábrica de Calcinha* com Heiner Goebbels.



Foto: Rosendo Rodrigues

2.2 PROCEDIMENTOS DE ESTRUTURAÇÃO DO MATERIAL CÊNICO NO TEMPO/ESPAÇO

A interação entre materiais heterogêneos provenientes de diferentes linguagens artísticas, também poderia ser entendida como o encontro entre o pensamento composicional de um artista da música com os modos de criação de um artista de teatro ou da arquitetura de luz. Coordenados pelo verbo INTERAGIR, produzir relações a partir de diferenças e não da busca pelo entendimento, o encontro entre diferentes modos de criar e pensar fez com que cada artista vivenciasse os procedimentos a sua maneira e expandisse as possibilidades de tratamento dos materiais

Em *Fábrica de Calcinha*, não houve uma exploração direta da presença de outros elementos da linguagem cênica como cenografia, luz, vídeo ou figurino. Mesmo a presença da luz foi pouco explorada em relação à escuta, à performance e à criação de ações sonoras. Apenas no último mês de trabalho, em decorrência da

seleção da obra para participar do *Festival de Artes 50 Anos do Instituto Goethe – Porto Alegre* foi possível dispor de recursos físico-financeiros para investir na criação de um desenho de luz, feito pela arquiteta e light designer Marta Felizardo. Por este motivo, a presença da luz, tal qual aparece no arquivo *01 Fábrica*, é a expressão de um primeiro exercício ainda provisório e não conclusivo.

Assim, do arquivo de material gravado ao longo do percurso de experimentação, a equipe elegeu alguns fragmentos que, na opinião auditiva de todos, soavam interessantes, e passou a testá-los em diferentes combinações de ações físicas, sonoras e vocais. Com fins didáticos, vou incluir aqui nomenclaturas para definir outros dois tipos de ações presentes no material cênico: as ações tecnológicas e luminosas. As ações tecnológicas são ações funcionais ativadas na relação dos performers, com dispositivos tecnológicos como *sampler*, computador e pedal de efeitos. As ações luminosas são diferentes das ações da luz sobre cada célula, ativadas pela nossa mais recente colaboradora Marta. Muito embora a luz não tenha sido um elemento investigado concomitantemente às ações físicas, sonoras e vocais, a linha de composição da luz aparecerá na partitura para sinalizar sua presença no último ciclo de apresentações da obra. As ações físicas, sonoras, vocais, tecnológicas e luminosas são dispostas ao longo das diferentes linhas de ação de cada artista ativador da cena (Ricardo, Rossendo, Marina e Marta) e correspondem a uma cor. O tamanho da forma geométrica, horizontalmente, indica sua duração aproximada no tempo em relação ao todo.

A notação apresentada serviu, em um primeiro momento, como guia para a escuta e coordenação das ações no tempo/espço dos acontecimentos cênicos. Ao longo do processo, diferentes combinações de ações físicas, sonoras, vocais e tecnológicas foram testadas, até que se chegasse à forma final da célula sonora. O tempo (início/fim) para execução de cada ação é determinado pela escuta de outras ações. Quando uma ação tecnológica é ativada, ela pode durar no tempo sem a interferência humana, como é o caso dos *samples* em *looping* na célula 7 ou do pedal de efeitos, e constituem referenciais auditivos para orientação de outras ações cênicas. Um olhar vertical sobre a partitura possibilita visualizar as ações acontecendo simultaneamente no espaço. Seguem as partituras cênicas utilizadas para estruturação das células 01 “*Cabô o carnaval do demônho!*” e 07 “*Cantos Ambulantes*”.

Célula 1: Cabô o Carnaval do Demônho!

Linhas: Ri: Ricardo Ro: Rossendo Ma: Marina e Mar: Marta

Ações:

A: Ação tecnológica: disparar arquivo de áudio – elevador

B: Ação vocal: discurso do pregador de rua (*“Cabô o Carnaval do Demônho, Demônho foi embora! Vai esperá a velhice pra se convertê? Cabô o Carnaval do Demônho! Larga o marido, a marida, o feicebuk, a televisão, o twitter, tá esperando a velhice pra se convertê? Tá esperando a velhice pra abraçá Jesus?!”*)

C: Ação vocal: vocalizes

D: Ação vocal: Fábrica de Calcinha! Fábrica de Calcinha é no 5º andar!

E: Ação sonora: bater gongo

F: Ação sonora: datilografar

G: Ação sonora: chicotear

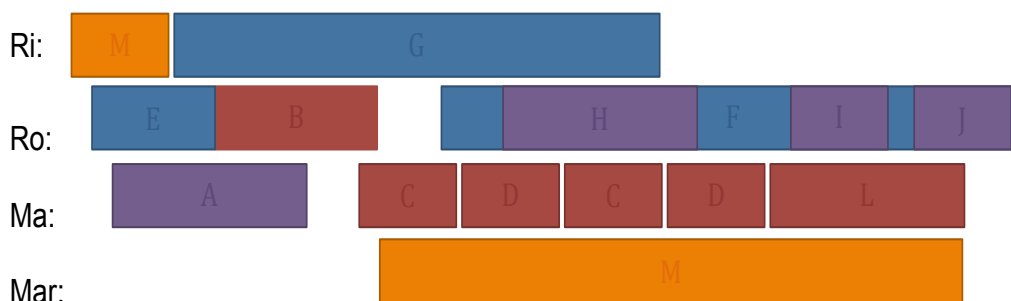
H: Ação tecnológica: disparar *sample*: One Moment in Time (*“o engravatado do karaokê”*)

I: Ação tecnológica: disparar *sample*: 6 por um real! Seis paçoca, um real!

J: Ação tecnológica: disparar *sample*: britadeira

L: Ação vocal: gargalhadas

M: Ação luminosa: diferentes ações da luz sobre a cena

Célula sonora *Cabô o Carnaval do Demônio*⁵⁷:

A célula inicia com o movimento ascendente da lâmpada pendente sobre a banqueta (M), ação luminosa executada pelo Ricardo. Simultaneamente, escutamos a ação sonora do Rossendo sobre o gongo (E), que vem do exterior da sala. Depois, Marina dispara no computador o *arquivo de áudio – elevador*, uma captura da porta de um elevador abrindo e fechando (A). Esta ação tecnológica dura sozinha, no tempo do arquivo, (1'17"). Ricardo realiza a ação sonora de chicotear (G), a indicação para começá-la é a ação vocal realizada pelo Rossendo, a *pregação* (B). Ao final da ação vocal da *pregação*, Marina começa a vocalizar (C), indicando também uma mudança na ação luminosa da Marta (M). Os vocalizes são alternados com outra ação vocal (D): *Fábrica de Calcinha! Fábrica de Calcinha, é no quinto andar!*, que começa quando Rossendo passa a agir sonoramente sobre a máquina de escrever (F). Simultaneamente, Rossendo também realiza ações tecnológicas sobre o sampler, disparando o sample: *One Moment in Time (o engravado do karaokê)* (H). Neste momento, convivem simultaneamente 05 camadas de ações cênicas: chicotear(G), datilografar(F), vocalizes (C), *Fábrica de Calcinha*(D) e sample (H). A célula conclui-se quando, simultaneamente à ação sonora sobre a máquina de escrever (F), o performer dispara mais dois samples, “6 por 1 real” (I) e a captação de uma *britadeira* em um deriva sonora (J), acompanhados pela ação vocal de gargalhar (L). A ação luminosa da Marta (M) conclui-se com o término da célula sonora.

⁵⁷ Acompanhar partitura e descrição da célula no *pen drive* anexo ao Memorial, arquivo 01 *Fábrica de 03'22”a 06'33*.

O segundo exemplo é a *célula 07. Cantos Ambulantes*⁵⁸. Foi gerada a partir de uma ação sonora sobre a porta de ferro do estúdio de trabalho – estúdio 03 do Departamento de Arte Dramática da UFRGS – e modificou-se para adaptar-se aos diferentes espaços de apresentação (Instituto de Artes e auditório do Instituto Goethe), onde não havia a porta de ferro, quando foi substituída por uma mesa escolar. As ações cênicas que deram forma a esta célula foram:

Linhas: RI: Ricardo RO: Rossendo MA: Marina e MAR: Marta

Ações:

A: Ação tecnológica no *sampler* - ordem de entrada dos *samples* “A um real o isqueiro! Pêra manga morango! Vamo chegando!” (bis) *Fábrica de Calcinha, Fábrica de Calcinha, é no 5º andar! Compro Ouro Compro Ouro! Eu compro e vendo aparelho!* (depois da ordem de partida, jogar livremente com os *samples* a partir das ações sonoras do performer e do músico)

B: Ação sonora: abrir e fechar a porta de ferro do estúdio ou empurrar a mesa escolar

C: Ação sonora: Girar a mesa escolar

D: Ação tecnológica: gravar com o microfone a sonoridade da porta abrindo e fechando ou da mesa escolar girando

E: Ação tecnológica sobre o pedal de *Loop* E': ação tecnológica sobre o pedal de efeitos.

F: Ação física: sequência de ações sobre a mesa escolar (empurrar, sentar, levantar braço, subir na mesa)

F': Ação física: ação sobre o performer, colocá-lo sentado na mesa

F'': Ação física: queda

G: Ação sonora: diferentes ações sobre a rabeca

H: Ação física: corrida no lugar H': Ação física: tirar a camisa

⁵⁸ Ver no *pen drive* anexo ao Memorial, arquivo 01 *Fábrica 29'25”até 35'17”*.

I: Ação sonora: arremesso de brita na corrida

J: Ação sonora: acordeom

L: Ação tecnológica: ligar/desligar o sampler

M: Ação tecnológica: ligar/desligar o pedal de efeitos

N: Ação luminosa: diferentes ações da luz sobre a cena

Célula sonora *Cantos Ambulantes*⁵⁹



A célula inicia com uma ação tecnológica (A) sobre o *sampler*, disparando diferentes cantos de vendedores ambulantes, sendo que o primeiro deve indicar, no plano das escutas, o término da cena anterior. É o *sample* de transição “a um real o *isqueiro*”, seguido dos demais, em uma ordem pré – determinada, com margem à improvisação a partir das ações sonoras e tecnológicas realizadas. Um dos *samples* está programado para ficar em *looping* até que seja desativado, é a camada sonora que permanece quando ninguém está operando o *sampler*. Rossendo realiza a ação sonora de empurrar(B) e girar a mesa escolar (C), enquanto Ricardo, a ação tecnológica de capturar o sinal sonoro da mesa girando com o microfone (D) e enviá-lo para o pedal de *Loop*, que passa a repeti-lo (E). Ricardo passa então a manipular o sinal do pedal de *Loop* no pedal de efeitos (E'), criando diferentes texturas para a repetição, num crescendo. Quando Rossendo conclui a primeira ação física sobre a mesa (F), empurrar, Marina interpela o deslocamento colocando-

⁵⁹ Acompanhar partitura e descrição da célula no *pen drive* anexo ao Memorial, arquivo 01 Fábrica 29'25"até 35'17"

o sentado sobre a mesa (F'). Rossendo prossegue na sequência de ações físicas sobre a mesa(F), simultaneamente ao prelúdio da rabeca(G) feito pelo Ricardo, introdução sonora à ação física da queda que virá logo a seguir (F''). A queda é uma indicação para uma mudança de ação luminosa realizada pela Marta(N). O performer passa à ação física de correr no mesmo lugar(H), enquanto Ricardo prossegue com a ação sonora sobre a rabeca(G) e Marina passa a arremessar pedras na direção de Rossendo (I) . Coexistem, ainda, mais duas camadas sonoras geradas pelas ações tecnológicas anteriores (A) (E) e (E'), respectivamente: *samples* em *looping*, sinal de captação do movimento da mesa e manipulação no pedal de efeitos. Rossendo realiza ainda duas ações físicas ao tirar a camisa durante a corrida (H') e uma queda ao final da corrida (H''). Segue-se um duo rabeca(G) e acordeom(J). Gradativamente, os elementos vão desaparecendo, primeiro a captação do giro da mesa que estava em *looping*, ação tecnológica de desligar o *pedal de Loop* (L), e depois os *samples*, ação tecnológica de desligar o *sampler*(M). Por um momento, temos apenas gaita e rabeca, depois, a partir de uma ação luminosa (N), Marta vai apagando todas as lâmpadas que estavam ativas. No escuro, retorna o pedal de *Loop*(L) e alguns *samples*(M).

A célula dos *Cantos Ambulantes* foi criada e estruturada levando-se em conta o espaço do Estúdio 03.⁶⁰ Neste exemplo, existem duas ações sonoras que não aparecem na partitura com a mesa escolar, *o tremor da porta de ferro* e *o abre-fechar da porta de ferro*". A solução encontrada, ao ser realizada fora do Estúdio 03, foi substituir a ação sonora sobre a porta de ferro (B) pela ação sonora sobre a mesa escolar (B)(C). A ação sonora sobre a porta de ferro, como se pode ver no vídeo da Mostra de Pesquisas, foi criada improvisando com as possibilidades sonoras oferecidas pelo espaço de trabalho. Imaginávamos poder repetir este procedimento em outros espaços de apresentação, porém, a força do acaso não nos levou para espaços com superfícies semelhantes à porta de ferro. Tentamos realizar a mesma ação sonora nas janelas do Instituto de Artes, ou na porta do auditório do Goethe - Institut, porém, a resultante sonora não tinha a mesma potência. Por este motivo, estruturamos duas versões no caso de não encontrarmos uma superfície abre-fechar que oferecesse a possibilidade de uma ação sonora semelhante à original. Daqui

⁶⁰ Ver no *pen drive anexo ao Memorial*, arquivo 07 *Mostra de Pesquisas do PPGAC de 28'57"até 35'40*.

desprende-se outro aspecto da pesquisa, que não aprofundarei nesta escrita, mas considero importante apontar, em relação à utilização do espaço de trabalho como presença no processo de criação. Em condições outras, quem sabe, escolheríamos um espaço a ser ocupado e trabalharíamos nele desde o início, justamente por entender que a arquitetura do espaço de criação, se não for ignorada, influencia muito no processo, trabalhando a favor dele como mais um recurso sensível - e sonoro - a ser explorado.

Aplicamos a partitura de Goebbels como um guia na organização das células a partir de ações cênicas (físicas, sonoras, vocais, tecnológicas, luminosas) independentes e orientadas pela escuta. Mais especificamente na célula 2. *O que é paixão?*, 3. *Mistura do Brasil com o Egito (Fio – Furadeira)*, 4. *Das Pedra*, 5. *D'água* e 7. *Cantos ambulantes*, a escolha dos fragmentos deu-se, sobretudo, a partir da escuta de diferentes arquivos em áudio gravados durante as improvisações, e da sistematização de ações cênicas a partir destas escutas. Depois de escutar e selecionar o material, foi necessário entender e fixar corporalmente como estas ações físicas, sonoras, vocais e tecnológicas aconteceriam.

Na célula 6. *Rabeca-Escova*, as ações sonoras evoluem a partir de interferências recíprocas no seu mecanismo de desenvolvimento das ações físico-sonoras.⁶¹ A estruturação desta célula não foi guiada pela partitura de Goebbels, mas por uma partitura de ações físicas encadeando diferentes ações físicas e suas transformações. Segue uma reprodução de meu diário de trabalho ao observar as improvisações com rabeca e escova realizadas por Rossendo e Ricardo. A indicação dada para ambos foi: *Ricardo escova a parede, tocando. Rossendo toca rabeca, escovando.*

Glossário de ações sonoras:

Inclinação da corda: horizontal e diagonal

Inclinação dos corpos: plano baixo, médio e alto

Movimento da corda/conexão: lento, crescendo, diminuindo, rápido

⁶¹ Ver no *pen drive* anexo ao Memorial, arquivo 07 Mostra de Pesquisas do PPGAC 25'30" até 29'38"

Força motriz: rabeca > escova

escova > rabeca

escova = rabeca

Após identificar as ações realizadas por eles quando conectados pela corda, a partir da orientação da corda, ritmo e intensidade empregados, estruturei 07 movimentos para orientar e fixar a execução da célula:

Após a conexão com a corda:

1º movimento: horizontal; plano médio; rápido/diminuindo; rabeca=escova

2º movimento: horizontal; plano médio; lento; escova > rabeca (3 fisgadas)

3º movimento: diagonal; plano alto; crescendo/rápido; escova > rabeca;

4º movimento: diagonal; plano baixo; diminuindo/lento; escova > rabeca

5º movimento: horizontal; plano médio; lento; rabeca > escova (3 fisgadas)

6º movimento: horizontal; plano médio; crescendo/rápido; rabeca > escova cai a escova

7º movimento: horizontal; plano médio; diminuindo/lento; rabeca > escova (3 fisgadas)

Nesta célula, como já foi apontado no subcapítulo onde refletimos acerca da exploração das ações sonoras (p.63), o objetivo foi estabelecer uma dinâmica relacional na qual músico e performer se deixariam afetar pelo ritmo, intensidade e direção do outro, o que, conseqüentemente, veio a repercutir na sonoridade produzida. Assim, com o arquivo de células sonoras estruturado, passamos então a investigar uma cronologia para o desenvolvimento de um roteiro.

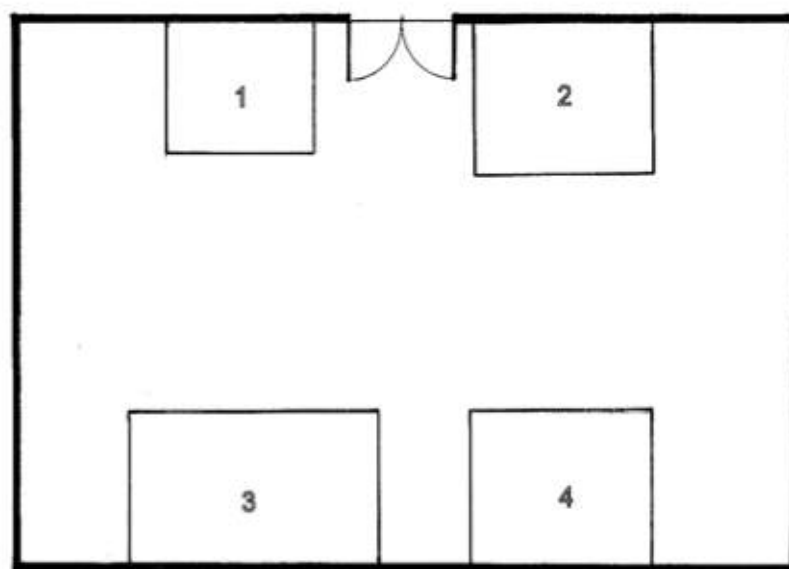
A estruturação do material cênico em células sonoras possibilitou jogar com diferentes sequências de ordenação do material, estabelecendo assim uma cronologia de ações que definiram uma sequência espaço-temporal para a obra.

Esta primeira estruturação foi feita por ação da *Mostra de Pesquisas do PPGAC/UFRGS*, realizada em outubro de 2015, no já referido Estúdio 03. Não vamos considerar aqui as ações luminosas que, como já foi mencionado, foram exploradas apenas para as apresentações do Festival de Artes 50 Anos do Goethe-Institut.

Os princípios que orientaram esta seleção foram, como em todo o processo-obra, uma escuta, agora espacializada, das diferentes células sonoras. Se ao longo do processo de criação da obra operou uma escuta reduzida, mais voltada para a gravação, para a captura do som em si, independente das causas ou das referências visuais, em sua fase final contamos com a apreensão e distribuição das relações espaciais contidas em dados visuais e auditivos (células sonoras).

Criamos, então, uma planta baixa do espaço, inicialmente visualizando o Estúdio 3, organizando os nichos de ações lado a lado com a presença do público. Os nichos 1 e 4 seriam ocupados por instrumentos e ações tecnológicas e os nichos 2 e 3 por espectadores; as paredes esquerda e direita, bem como o corredor central, seriam destinados à performance.

Figura 20 – Planta Baixa do espaço em Fábrica de Calcinha

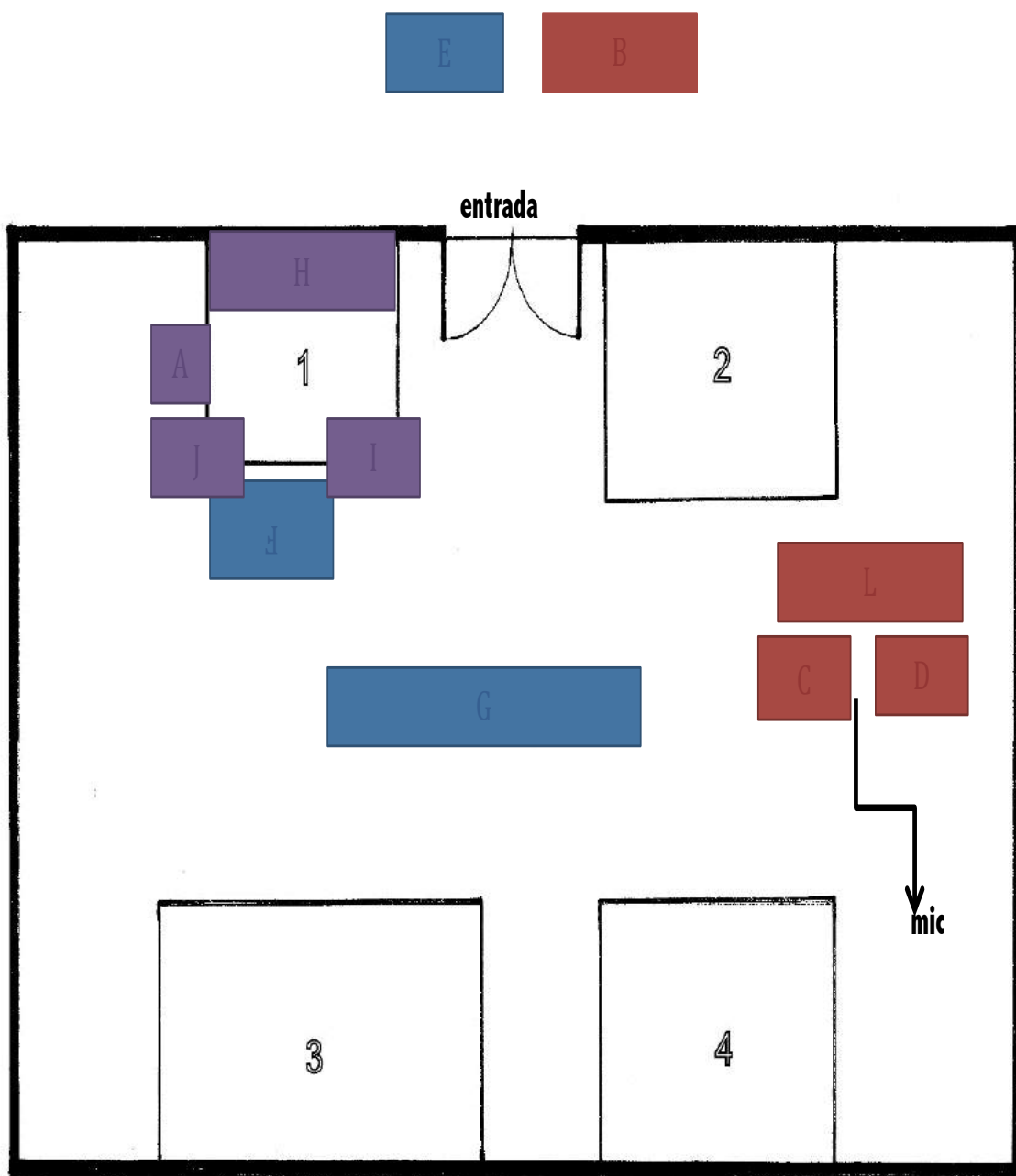


Fonte: acervo da autora.

No teatro pós-dramático, “o espaço se torna uma parte do mundo, (...) pensada como algo que permanece *no continuum* do real: um recorte delimitado no

tempo e no espaço, mas, ao mesmo tempo, continuação, e por isso fragmento da realidade e da vida” (LEHMANN, 2007, p. 268). Em *Fábrica de Calcinha*, o espaço do Estúdio 3, ocupado durante todo o processo de criação, tornou-se para a equipe parte do mundo da obra definindo um *continuum* de ações realizadas em diferentes paredes, portas, corredor e nichos. Por tratar-se de uma sala retangular, imaginávamos, no caso de apresentarmos em outro espaço, que poderíamos apenas transferir o material para espaços com configurações semelhantes. Não foi bem assim que aconteceu nas duas apresentações que se seguiram à Mostra de Pesquisas do PPGAC. Independente das adaptações, compreendemos que as células sonoras continham em si informações espaciais mais ou menos flexíveis, por exemplo, o prelúdio da obra “*a Marina tem 04 anos e gostaria de aprender piano*” acontece na presença de uma banqueta de piano microfonada, que poderia estar localizada em qualquer parte do corredor central. Já a primeira célula, “*Cabô o carnaval do demônio!*”, depende da passagem do Rossendo de um espaço externo para o interior do espaço de apresentação; o público deve ouvi-lo em sua ação sonora de bater o gongo (E) e a ação vocal da pregação(B) deve também chegar às escutas de longe, do lado de fora. Algumas ações tecnológicas são realizadas pelo Rossendo no nicho 1(H) (I) (J), bem como a ação sonora sobre a máquina de escrever (F). Marina transita do nicho 1 (A) para as proximidades do nicho 4, onde realizará as ações vocais ao microfone (C) (D) (L). Ricardo realizaria a ação sonora de chicotear saindo do nicho 4 e ocupando o corredor central (G). Considerando a última ação vocal de Marina ao microfone, na célula 1, pensamos que a próxima célula poderia ser *O que é Paixão?*, e ali já estaríamos eu (Marina) e Ricardo, posicionados nos espaços que abrigam a ações vocais e tecnológicas da próxima célula. Marina, mais próxima à parede da direita, e Ricardo, no nicho 4, onde acontece a operação do pedal de *Loop* que repete o sinal enviado por Marina ao microfone (gargalhadas, tosse, náusea, latidos).

Figura 21 - Planta baixa da célula 1 “Cabô o Carnaval do Demônio”:



Fonte: acervo da autora

Para recordar, segue o glossário de ações cênicas, suas respectivas notações alfabéticas e cores.

Célula 1: Cabô o Carnaval do Demônho!

Linhas: Ri: Ricardo Ro: Rossendo Ma: Marina e Mar: Marta

Ações:

A: Ação tecnológica: disparar arquivo de áudio – elevador

B: Ação vocal: discurso do pregador de rua (*“Cabô o Carnaval do Demônho, Demônho foi embora! Vai esperá a velhice pra se convertê? Cabô o Carnaval do Demônho! Larga o marido, a marida, o feicebuk, a televisão, o twitter, tá esperando a velhice pra se convertê? Tá esperando a velhice pra abraçá Jesus?!”*)

C: Ação vocal: vocalizes

D: Ação vocal: Fábrica de Calcinha! Fábrica de Calcinha, é no 5º andar!

E: Ação sonora: bater o gongo

F: Ação sonora: datilografar

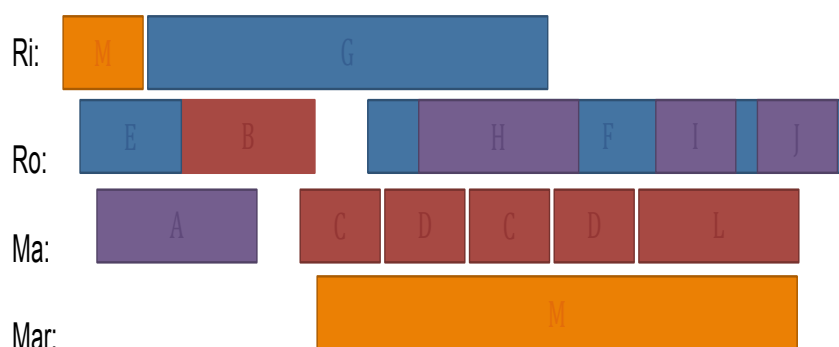
G: Ação sonora: chicotear

H: Ação tecnológica: disparar *sample*: One Moment in Time (*“o engravatado do karaokê”*)

I: Ação tecnológica: disparar *sample*: 6 por um real! Seis paçoca, um real!

J: Ação tecnológica: disparar *sample*: britadeira

L: Ação vocal: gargalhadas

Célula sonora *Cabô o Carnaval do Demônio*⁶²

A opção por uma orientação espacial a partir dos dados visuais e sonoros presentes nas ações que compõe cada célula sonora acabou por tornar-se o fator de ordenação cronológica do material. Em poucos casos precisamos adaptar, ou mesmo criar, uma ação de transição como, por exemplo, entre a célula 3, *Mistura do Brasil com o Egito (Fio – Furadeira)*, e a célula 4, *Das Pedra*.⁶³

Precisávamos de algum modo liberar o corredor central para os deslocamentos sonoros com as pedras no balde; o corredor estava ocupado com o fio da furadeira; então, criamos uma ação de transição, na qual Rossendo recolhe o fio, acompanhado por uma ação sonora do Ricardo percutindo o berimbau com o arco da rabeça. O início da célula 4 é sonoro, visto que a ação sonora realizada por mim, com a pedra no balde, não pode ser imediatamente visualizada. Nossa intenção era que a escuta de diferentes ações sonoras pudesse criar um espaço de orientação acústica para o público. Outro exemplo está entre o final da célula 5, *D'água*, e o início da célula 6, *Rabeça-escova*⁶⁴. Minha última ação sonora é percutir a água, respondida pelo Rossendo – não se vê no vídeo, mas na apresentação ao vivo, a ação dele é sonoramente percebida. Ele percuta a água no balde próximo à parede da esquerda onde logo iniciará a ação de escovar a parede e a ação vocal emitindo sons pré-verbais, simultaneamente à escovação. A ação sonora de percutir a água é mais um exemplo de ação sonora de transição utilizada para criar uma ponte no espaço de escuta entre uma célula e outra.

⁶² Ver no *pen drive* anexo ao Memorial, arquivo 01 Fábrica de 03'22" a 06'33"

⁶³ Ver no *pen drive* anexo ao Memorial, arquivo 01 Fábrica de 14' até 15'34"

⁶⁴ Ver *pen drive* anexo ao Memorial, arquivo 01 Fábrica 25' até 27'17",

Durante o processo, Ricardo realizou algumas composições musicais dentre as quais a melodia que aparece ao final da célula 07, *Cantos Ambulantes*. Tínhamos dúvidas sobre onde inserir uma forma de composição mais facilmente reconhecida nas escutas como “música” e, assim, optamos por colocá-la ao final desta célula, como ação sonora de transição para o final da obra. Na obra apresentada na Mostra de Pesquisas do PPGAC,⁶⁵ esta ação de transição conclui a obra. Já no *Festival de Artes 50 anos do Goethe-Institut Porto Alegre* a ação de transição para o final da obra passou a ser uma ação luminosa da Marta, desligando as lâmpadas que iluminam a cena.⁶⁶ O que resta é o espaço na escuridão habitado pelas presenças sonoras de duas ações tecnológicas - sinal do giro da mesa escolar no pedal de *Loop* e alguns *samples* com o canto dos vendedores ambulantes. Emblematicamente, a obra se conclui no escuro, com elementos para ouvir, remetendo ao início do processo de criação, quando ao criar uma situação acusmática ou fechar os olhos, passamos a nos mover a partir da escuta.

⁶⁵ Ver no *pen drive* anexo ao Memorial, arquivo 07 Mostra PPGAC 34' até 35'40

⁶⁶ Ver *pen drive* anexo ao Memorial, arquivo 01 Fábrica de 34' até 35'25”.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 22 – Minha voz



Fonte: Fotografia de desenho realizado pela autora na Disciplina de Expressão Vocal II (2000).

O processo de criação é o espaço do pensar – fazer onde as multiplicidades se atravessam e se impõe sobre o nome próprio, sobre o pessoal. Neste sentido, me confrontei com a difícil tarefa de colocar em escrita uma experiência complexa como o fazer artístico:

Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem. (...) uma despersonalização de amor e não de submissão (DELEUZE, 2013, p. 15)

A relação colaborativa traz consigo esta despersonalização apontada por Deleuze. A obra é a expressão mais fiel, mais fecunda e mais precisa no discurso sobre si mesma. Por isso, considero-me uma pesquisadora artística no início de sua

aprendizagem no que se refere ao discurso sobre a obra. Arrisquei-me em alguns momentos a libertar o verbo e a palavra dos limites de um formato lido e conhecido.

Assim como são múltiplas as obras criadas pela via da pesquisa artística, também o são os modos de produção discursiva sobre os processos que dão vida a estas obras. Terminei com a sensação de ser, este, um ensaio rumo ao Doutorado e com a necessidade de encontrar uma voz para o texto. Em algum momento foi necessário parar de ler e reler, pois tornava-se tarefa hercúlea, avançar. Ao ler e reler, encontro fragmentos de completa ausência de voz própria, frios como uma descrição técnica entre outros fragmentos polifônicos nos quais não reconheço meu timbre. De qualquer modo, creio que o presente Memorial possa constituir-se em uma reflexão acerca dos princípios e procedimentos poéticos que atravessaram a pesquisa artística, o pensar-fazer a partir de uma escuta cênica a continuar explorando.

Existem questões ontológicas que emergem de qualquer processo de criação cênica e que se referem a como produzir o material, estruturá-lo e distribuí-lo no espaço, ou seja, colocá-lo em relação à presença do público. Na perspectiva dos procedimentos operatórios, em *Fábrica de Calcinha* partimos da atividade sonora produzida em improvisações ou gravada em Derivas pelas ruas da cidade. As improvisações deram origem a um plano de ações cênicas no qual predominam ações sonoras, ações físicas que se expressam sonoramente. Como cada Deriva nos reservou a surpresa do encontro com objetos sonoros inusitados, também as improvisações sobre o material gravado nos corpos e no gravador repercutiram em ações cênicas variadas. Nesta variedade de ações realizadas pela equipe, identifiquei ações físicas, sonoras, vocais, tecnológicas e, mais ao final, luminosas. Diferentes combinações destas ações foram testadas sobre uma partitura cênica inspirada nos procedimentos de encenação do compositor e encenador Heiner Goebbels. A estas combinações chamamos células sonoras, que foram distribuídas pelo espaço retangular de uma sala, misturadas à presença do público, a partir de seus dados sonoros e visuais.

Este breve resumo dos procedimentos operativos da obra não toca os princípios estéticos que a engendram. Tais procedimentos poderiam ser aplicados a

formatos mais tradicionais, partindo de um texto teatral ou de um referente externo, ou mesmo da criação colaborativa.

No processo de criação compreendi que, mais do que uma colaboração entre artistas, a obra faz acontecer uma colaboração entre os elementos de criação. Uma pesquisa que, no caso da composição visual, e mais objetivamente da iluminação, em *Fábrica de Calcinha* poderá ser revista e ampliada. A obra passa a existir de fato se as presenças dos artistas se retiram do centro intencional e semântico e se colocam como gestantes. Cumprido o tempo gestacional, pois cada obra tem o seu independentemente da vontade ou dos prazos, a obra que nasce passa a funcionar em si, sob um mecanismo próprio que escapa ao controle de seus criadores, e ainda assim guarda características genéticas de seus “pais”. O processo colaborativo se efetivaria, então, no tempo/espço de interatividade entre as presenças cênicas. Assim, constato ao final do percurso que todos os elementos de composição são presenças na cena sem a proeminência do performer ao centro, de preferência, em foco. Os elementos da linguagem cênica são as presenças cênicas, o que fica evidente no espetáculo *Stiffers Dinge*, quando, ao fazer desaparecer o ator, ícone da presença cênica, Heiner Goebbels faz contracenar a força dos elementos sonoros, cenográficos, videográficos, luminosos, musicais, etc... Talvez em um mundo super-habitado pela presença humana, seja hora de ouvir a voz dos elementos que com o humano coexistem. Uma constatação a nível existencial e artístico, uma dicotomia que não respeito muito, pois, com Nietzsche, passei a entender a vida como obra de arte. De certo modo, acho que o homem e seu ego são um obstáculo à colaboração, assim como a competição entre os diferentes elementos da criação.

Gostaria de terminar assim como comecei, devorando John Cage:

Estamos diante de um problema livre de nossas emoções, um problema tecnológico que Fuller colocou há muito tempo: triplicar a efetividade e implementar a distribuição dos recursos(mundiais), de forma que todos tenham aquilo de que necessitam. Renúncia à competição. Iluminação do mundo. Não uma vitória, só algo natural (CAGE, 2013, p.167).

A pesquisa artística revelou-se um meio de aprimorar e desenvolver inquietações pulsantes em minha trajetória artística. O processo de criação por objeto de pesquisa oferece, mais do que resultados, direções percorridas pelo pensamento e pela ação no embate com os problemas afrontados. Para Salles (2011), os resultados nem sempre tomam a forma de um conhecimento que pode

ser aplicado em cada ocasião, da mesma maneira. Então, ao invés de resultados, vou considerar algumas singularidades e possibilidades que nasceram com *Fábrica de Calcinha*.

Assim, a título de conclusão não conclusiva, devo dizer que depois de quase um ano em contato com objetos sonoros, de inúmeras tentativas estruturantes no que se refere a fixar minimamente cada pequena ação em uma célula sonora, de costurá-las no tecido do espaço, na apresentação ao vivo, as coisas fugiram um pouco ao planejado. Por mais que tenhamos nos dedicado e repetido cada momento, trabalhar na presença do acaso e do público nos levou ao momento final de um jogo vivo que começou na primeira Deriva Sonora, durante o processo de criação, e cujo destino era só este: estar diante dos olhos e ouvidos do público. Dentre as três apresentações realizadas no cumprimento do destino da obra cênica, apenas uma ocorreu sem surpresas ou insurgências do próprio material ou equipamento “contra” nós, seus criadores. O que me leva à assertiva de que o material não foi somente apresentado ao vivo, mas é vivo, e nesta vida cênica somos falíveis e vulneráveis em presença do acaso. Esta presença não está registrada no *pen-drive* anexo pois, felizmente, a filmagem aconteceu no dia de menor margem de erros. Em todas as mostras realizadas até então, a célula 06. *Rabeca-Escova* contava, em sua realização, com materiais vulgares como coleiras de cachorro adquiridas em um *pet-shop*, no valor de dez reais, e um cordão de juta que, amarrado à base de um chaveiro, conectava as ações de Ricardo (tocando a rabeca) e Rossendo (escovando a parede). A conexão entre os dois é a raiz das explorações desta célula e o cordão de juta terminava por concretizar visualmente o que estivemos buscando ao longo de toda a pesquisa em relação à escuta: que ela provocasse interações ou estabelecesse uma dinâmica de provocações sonoras. O cordão era, portanto, em uma dimensão simbólica e interna da equipe, a concretização da nossa busca. Na apresentação de estreia, precavidos, resolvemos substituir os chaveiros, as coleiras e o cordão por materiais novos, temendo qualquer imprevisto. Eis que, na primeira “puxada” do Rossendo, a base do chaveiro que o une ao cordão arrebitou e a cena não pode acontecer. Imediatamente, entrei com o *sample* de transição “*a um real o isqueiro*”, que liga a célula 06 *Rabeca-Escova* à célula 07. *Cantos ambulantes*.

Em outra apresentação, durante a célula 02. *O que é Paixão?*, estruturada pela superposição de camadas sonoras capturadas/gravadas do microfone e repetidas pelo pedal de *Loop*, simplesmente as três camadas vocais iniciais (tosse/náusea – latidos – choro) não permaneceram gravadas e não puderam ser sobrepostas ao final da célula. A célula terminou com a projeção em *looping* de uma só camada “*Paixão é esse aberto ... !*”. Para o espectador empático, tudo isto pode ter passado despercebido, ou sequer fazer alguma diferença, mas para nós, que estivemos investigando cada segundo do material, foi uma perda irrecuperável. Saímos da apresentação com a frustração de não havermos partilhado o que gostaríamos e de que por maior que seja o controle adquirido sobre os modos de execução e repetição da obra, ela possui uma vida própria, ainda que ativada por nós.

O inesperado é presença espiritual da cena e, diante dele, podemos contar apenas com a companhia constante do improviso, a capacidade de jogar com os elementos ao vivo perante o público e não se deixar paralisar pelo “erro” ou pelo que escapa a nossa vontade. A relação de intimidade com o material foi determinante para a descoberta de soluções, jogando com o imprevisto perante o público. *Fábrica de Calcinha* é uma obra que não esconde seus modos de fabricação, tudo está sendo feito perante o público, portanto, é impossível “esconder” ou mascarar um “erro”. Assim que, sem negar o que estava acontecendo, fomos adiante, e para ambos os casos as soluções vieram sob a forma de ações cênicas, no primeiro caso sobre o *sampler* e, no segundo, sobre o berimbau que dá início à célula 03 *Mistura do Brasil com o Egito (Furadeira)*.

As referidas apresentações aconteceram no auditório do Goethe-Institut, No segundo semestre de 2015, o instituto lançou um edital para projetos, em caráter de pesquisa, que apostassem na colaboração entre artistas de pelo menos duas áreas distintas, oferecendo recursos financeiros e serviço de produção para três apresentações durante o Festival de Artes, em comemoração aos 50 anos do instituto Goethe, em Porto Alegre. Apresentamos um projeto a partir da pesquisa artística que estávamos então desenvolvendo e fomos contemplados entre 55 propostas nacionais, o que muito nos estimulou a encontrar uma forma final, ainda que não definitiva, para o material que estávamos estruturando. A pesquisa vinha, até então, desenvolvendo-se com o aporte voluntário dos artistas e com recursos

emprestados, doados, transformados, e, muitas vezes, adquiridos por nós. Sabemos que a pesquisa em Artes, no Brasil, carece de um investimento estável e de uma estrutura mínima para que os projetos possam surgir e modelar territórios consistentes de investigação, troca e partilha sensível. Com o suporte do Goethe, foi possível colocar em ação mais uma presença cênica, a luz. Convidei para tanto a arquiteta Marta Felizardo, que desenvolve composições de luz para artes visuais e interiores. Ao apresentar o material da pesquisa em vídeo para Marta, conversamos sobre valorizar detalhes e manter o caráter “escuro”, pouco iluminado, do processo como um todo. Neste momento foi importante definir a cor do espaço de trabalho, por exemplo. Solicitamos ao Festival um espaço retangular, conforme a planta baixa apresentada na segunda parte do Memorial. Foram duas semanas de espera por definições da produção do Festival, que não havia encontrado sequer um espaço na cidade, disponível no período das apresentações e com as dimensões que estávamos procurando. A indefinição quanto ao local de apresentação tornou-se um problema, pois, a espacialização das células sonoras dependia da arquitetura do espaço. Marta pontuou que para valorizar detalhes seria melhor um espaço escuro, pois um espaço branco poderia criar uma moldura para as formas, que não era o que estávamos buscando naquele momento. Depois de algumas semanas, fomos convidados a nos adaptarmos ao auditório do Goethe-Institut, pois a produção não havia encontrado um espaço que satisfizesse as necessidades da obra. Explicamos à produção que não estávamos trabalhando com um formato palco-plateia e por isso poderíamos tentar nos adaptar, mas o público seria restrito a 30 pessoas e estaria sentado em cadeiras sobre o palco. Não estávamos satisfeitos com a solução encontrada, mas os prazos estavam esgotados e tivemos então que adaptar as células à configuração triangular do palco do auditório do Goethe-Institut. Apostamos então em materiais não convencionais de luz, como suportes para lâmpadas utilizadas em construções civis, luminárias, abajures, e pequenos refletores *pinbim* operados manualmente. Não havia tempo hábil para explorar a presença da luz minunciosamente, como os demais elementos sonoros e performáticos, então, agendamos alguns ensaios e passamos a encontrar soluções, procedimento recorrente nas produções artísticas que não incluem uma pesquisa. Logo nos primeiros encontros percebemos a dificuldade em encontrar um vocabulário para nos relacionarmos com a Marta. Tanto eu, quanto o Ricardo e o Rossendo, conhecemos a iluminação teatral, os refletores e os modos teatrais de composição

luminosa, valorizando focos ou criando uma luz “geral” que contemple a cena como um todo. Marta ilumina interiores e compõe com a luz de maneira indireta, valorizando detalhes do ambiente, possui outro vocabulário e recursos de ação. Demoramos aproximadamente três encontros, dos sete que conseguimos agendar, para definir um caminho para a luz. Avaliei que seria melhor aproveitarmos as especificidades oferecidas pela experiência da Marta e paramos de tentar nos comunicar com ela a partir de nossas referências de luz para teatro. Encontramos algumas soluções luminosas em parceria com a arquiteta que, analisando agora, depois de alguns meses da obra concluída, terminaram por criar focos para as diferentes ações e não acentuaram a desconexão entre aspectos sonoros e visuais pretendida. Se houver a possibilidade de continuarmos investigando a presença da luz, gostaria de apostar em aumentar a distância entre elementos sonoros e visuais, iluminando diferentes detalhes, objetos ou aspectos da ação cênica. Outra possibilidade, ainda, seria experimentar um espaço em branco que torne ainda mais explícitas todas as ações e recursos empregados na fabricação da cena.

A criação colaborativa revelou-se uma experiência rica, solicitando habilidades relacionais que, trabalhando com artistas da mesma área, com certo vocabulário e referências comuns, não são tão exigidas. As diferenças que emergem em modos de pensar, perceber e proceder estabelecem as dificuldades, descobertas e surpresas da criação. Ricardo foi desafiado a perceber-se como performer, a participar da cena corporalmente, agindo sobre diferentes materiais, instrumentos e dispositivos tecnológicos. Até então ele não considerava suas ações como participantes/atuantes no contexto visual da obra, pois estava concentrado somente na expressão sonora de seu trabalho, o que é compreensível tratando-se de um artista da música que compõe para teatro tocando ao vivo, mas não dentro de cena. Ao desenvolver ações sonoras, como chicotear o chão com um cabo elétrico, como faz na célula 01. *“Cabô o carnaval do demonho!”*, descobriu como engajar-se corporalmente na produção sonora e, através das ações sonoras, passou a considerar-se um provocador sonoro. Rossendo foi desafiado a trabalhar corporalmente a partir de diferentes escutas, a escuta das derivas, a escuta das gravações e, predominantemente, a escuta das provocações sonoras que provocam outras ações como resposta. A escuta não é usualmente utilizada como recurso de partida na composição do trabalho do performer o que lhe ofereceu uma perspectiva

de ação bem diferente ao seu trabalho habitual. O desenvolvimento do trabalho corpóreo-vocal a partir da escuta mobilizou ações cênicas (ações físicas, sonoras e vocais), na sua maior parte orientadas pela percepção do objeto sonoro.

No plano das escutas sobre o qual as células sonoras que dão corpo ao trabalho se estruturam para além do reconhecimento das fontes sonoras, importa o reconhecimento e aceitação de uma provocação sonora a qual responder, pela qual se orientar, com a qual interagir. Em minha experiência anterior, a sonoridade cênica estava direcionada à execução instrumental, ao canto, não havia até então percebido as ações cênicas como ações sonoras com as quais interferir e jogar. Assim, desses lugares e perspectivas tão diversos, encontramos um modo de interagir e nos retroalimentamos desta diferença: uma relação na qual alguém oferece, ativa, coloca em ação um material cênico que o outro transforma e devolve mobilizando interações inéditas. Em momentos críticos de tomada de decisão quanto à forma, nos esforçamos em perceber o quê e como o outro percebe o trabalho, qual a sua perspectiva, o que nos desafiou a libertar o material de intenções pessoais, por melhores que fossem, de ser isto ou aquilo, de ter esta ou aquela forma.

Em *Fábrica de Calcinha*, a cena foi tomando forma, como se pode identificar ao longo do processo, a partir da mobilização de diferentes relações de escuta. Nestas relações, identificamos com Schaeffer a atuação de algumas tendências (*ouir, écouter, entendre, comprendre*), mas, sobretudo, a escuta foi tomada como instrumento de composição da obra em todas as etapas (escuta reduzida). Na apresentação ao público, em um nível de análise que não foi empreendido neste Memorial, oferecemos visualmente, em grande parte da obra, o processo de fabricação sonora. Despimos a cena de qualquer ilusão ou esconderijo, partilhando com o público como aquilo que ele escuta está sendo produzido. A exposição dos modos de fazer escuta cênica tornou-se, a meu ver, a principal tendência poética da obra apresentada ao público. Neste sentido, retomo a necessidade de investigarmos a presença da luz para que o processo de fabricação da cena sonora no espaço possa ser visualizado de outros modos.

Ao final de dois anos de pesquisa artística em âmbito acadêmico, devo considerar, com gratidão e olhar crítico, o emprego voluntário de diferentes recursos

físicos, psíquicos, energéticos - como a gasolina que trazia o carro do Ricardo do bairro do *Lami* ao centro de Porto Alegre, aproximadamente 32 quilômetros, duas vezes por semana – e, sobretudo, os recursos temporais. A pesquisa exige um investimento de tempo diverso ao da produção artística em geral, justamente porque não podemos garantir que encontraremos as respostas às perguntas de partida, tampouco que estas perguntas têm o potencial de gerar uma obra com substância para o encontro com o público. A garantia reside no terreno da exploração e descoberta, no lançar-se ao desconhecido, e no caráter intuitivo do fazer artístico. Uma visão global do processo nos levará, de invisíveis objetos perceptivos decodificados pela mente, como um som, os objetos sonoros, à densidade das formas das ações cênicas no espaço. A principal ferramenta perceptiva empregada neste processo foi a escuta, desde o processo de estimulação da criação nas *Derivas Sonoras*, nas gravações da rua e de improvisações, na criação das ações sonoras e em sua estruturação no tempo-espaço da partitura cênica. Acredito que as reflexões que deste processo emergiram, e foram registradas criticamente na forma deste Memorial, podem contribuir como possibilidades/indicações de como afrontar o processo de criação cênica a partir da percepção auditiva ou, ainda, de como se poderia evidenciar e trabalhar com esta percepção em outras dinâmicas de criação cênica.

De acordo com o pesquisador, professor, compositor e musicólogo da UFMG, Carlos Kater, “música é também a maneira segundo a qual nós ouvimos o mundo. Então, não é só a escuta que vem de fora, mas também a escuta que emana de dentro de cada um.” (Kater, em entrevista a Arrigo Barnabé, no programa *Supertônica*, música acima de qualquer suspeita, na Rádio Cultura Brasil, em 05/09/2014)⁶⁷. Assim, o experimento cênico *Fábrica de Calcinha* concretiza o processo de pesquisa e sinaliza uma forma das percepções sonoras da equipe. A escuta praticada constitui uma atividade perceptiva na qual foi possível ir além do automatismo auditivo voltado ao reconhecimento de parâmetros sonoros aprendidos no conservatório, ou simplesmente como atividade perceptiva contínua e inconsciente (*ouïr*). O processo de criação cênica possibilitou ampliar meu entendimento da música, sem a intervenção de códigos musicais, sem um referente

⁶⁷ A entrevista completa pode ser ouvida em <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/carlos-kater-da-percepcao-e-da-necessidade-da-musica>

externo como a partitura musical ou o texto teatral. Desenvolvemos um modo de perceber, trabalhar e organizar cenicamente a matéria sonora. Neste modo, operamos com a percepção dos elementos e não com a interpretação/representação de modelos externos.

Destaco, ainda, a fundamental presença da memória como companheira no processo de criação e na escrita do Memorial, como o próprio nome o diz, um documento escrito a partir de memórias. A memória do conservatório de música, a memória de minha formação acadêmica, os desafios representados por diferentes experiências profissionais, a memória da infância, da vida, dos pavores e prazeres de criar. De uma maneira não determinista, entendo que a memória possa ser criação, espaço virtual de coexistência do passado com o presente. Desde o quarto mês de vida intrauterina, a audição começa a se desenvolver; as memórias sonoras são, portanto, anteriores às memórias visuais.

No decorrer da escrita, entrei em contato com alguns referenciais que oferecem a possibilidade de aprofundar algumas questões que, nesta pesquisa, pedem continuidade, como a relação da memória com o processo de criação. Dentre estes referenciais, destaco a obra de Henri Bergson, *Matéria e Memória Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, que acompanhando o movimento da memória oferece conteúdo conceitual para pensar, no âmbito da criação, a fecunda relação entre memória e percepção:

Tomamos consciência desses mecanismos no momento em que eles entram em jogo, e essa consciência de todo um passado de esforços armazenado no presente é ainda uma memória, mas uma memória voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro. Esta só reteve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados, não em *imagens-lembranças* que os recordam, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam. A bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente.⁶⁸

Entender como o corpo encena o passado, por um prolongamento dos efeitos

⁶⁸ Henri Bergson *Matéria e Memória Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves, Martins Fontes, São Paulo, 1999. Esta obra foi publicada em francês com o título *MATIERE ET MEMOIRE* por Presses Universitaires de France em 1939.

da memória até o momento presente, parece-me um aspecto concernente ao campo do processo de criação. A memória, como virtualidade atualizada, perderia assim aquela coloração sépia que lhe é comumente atribuída, para tornar-se ação, para entrar no jogo da criação como potência no presente, sem nostalgia.

Outro aspecto que emerge na conclusão da pesquisa como possibilidade de aprofundamento é a relação entre sonoridade e as emoções no processo de criação. Uma relação abordada em diferentes estudos cognitivos, dentre os quais consultei o de David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, no qual o autor tenta compreender, a partir de uma teoria da expectativa, as reações dos ouvintes à audição musical. As reações seriam respostas emocionais à concretização ou frustração da expectativa por determinados acontecimentos sonoros. Sobretudo, o que me deixou especificamente interessada no trabalho de Huron é sua classificação de diferentes tipos de expectativas sonoras a partir de diferentes tipos de memória:

Memória semântica (semantic memory) é a base para a expectativa esquemática (schematic expectation); memória episódica (episodic memory) é a base para a expectativa verídica (veridical expectation); memória de curto prazo (short-term memory) é a base para a expectativa dinâmica (dynamics expectation); memória de trabalho (working memory) é a base da expectativa consciente (conscious expectation) (HURON, 2006, p.263)⁶⁹

E, por fim, gostaria de retomar um último aspecto a considerar na continuidade e futuro da obra, que não está concluída: acentuar as lacunas existentes entre os elementos sonoros e visuais. O que me chamou atenção no espetáculo *Stifters Dinge*, e em outros trabalhos de Heiner Goebbels que pude assistir em vídeo, é sua premente necessidade em instaurar lacunas entre os elementos da linguagem cênica. A partitura cênica apropriada em nosso trabalho torna explícitas estas lacunas, uma vez que cada linha de ação pode funcionar independentemente no tempo e concomitantemente no espaço. Em uma recente resenha sobre a *Aesthetics of Absence, texts on theater* de Goebbels, Baumgartel

⁶⁹ There are different types of memory, such as episodic memory, semantic memory, short-term memory, and working memory. Semantic memory is the basis for schematic expectations. Episodic memory is the basis for veridical expectations. Short-term memory is the basis for dynamic expectations. Working memory is the basis for conscious or ruminative expectations. Tradução minha para fins exclusivamente didáticos.

(2016) considera em relação ao trabalho do encenador:

O que lhe interessa é menos “a presença” expressiva de uma figura ou de uma linguagem (e com a qual o público poderia se identificar), senão “o presente” enquanto fluxo em constante mutação, composto do surgir e do esvanecer de elementos de igual importância que captam a atenção do espectador e que o interpelam ou provocam de maneiras diversas e possivelmente contraditórias (BAUMGARTEL, 2016, p.213).

A obra de Goebbels, em especial o espetáculo que assistimos, *Stifters Dinge*, conta com a imaginação do público como espaço de desenvolvimento do jogo entre os diferentes elementos que a obra faz coexistir, simultânea e independentemente. Creio que possamos dar continuidade à *Fábrica de Calcinha* aprofundando este jogo entre os diferentes elementos, especialmente visuais e sonoros, ampliando o espaço perceptivo do público e reduzindo a presença cênica dos performers (Marina, Ricardo e Rossendo) em favor da presença sonora dos elementos.

Marcello Dantas, em prefácio à obra *I in U (Eu em Tu)*⁷⁰ de Laurie Anderson, reflete que “histórias são as coisas mais permanentes que possuímos. A capacidade que temos de repetir, recontar e proliferar as mesmas histórias através do tempo é o que nos dá um sentido de permanência e origem”. Com Anderson, nas diferentes mídias de expressão de seu trabalho, permito-me afirmar que, independente do formato, da natureza dos fragmentos, dos elementos de linguagem utilizados, o artista invariavelmente conta histórias.

Fábrica de Calcinha é uma pequena história das caminhadas de três artistas, de olhos fechados, pelo centro de Porto Alegre, para encontrar o que todo mundo ouve (*ouir*) mas ninguém escuta (*entendre*). Nesta obra encontrei um sentido de pertencimento ao campo da provocação sonora, onde o objeto sonoro é mediador de relações cênicas e estrutura uma poética da percepção auditiva. É também emblema de algumas transformações: a relação com a linguagem sonora formal, que iniciou na pequena sala da professora de piano no interior do Rio Grande do Sul, onde música era ensinada como um fato externo, condicionando uma percepção restrita da atividade sonora e da linguagem musical até o momento de fechar os olhos e escutar a atividade sonora; o silêncio que atravessou uma

⁷⁰ Três livros de histórias da multiartista norte americana Laurie Anderson lançados por ocasião de uma mostra de 40 anos da obra da artista no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo e Rio de Janeiro

existência de pouca conversa e pouca palavra até o entendimento da voz puramente como som e, nesta liberdade semântica, sua potência expressiva e sonora; a compreensão do teatro como linguagem autônoma, que se inscreve no espaço e não no papel; e, por fim, da condição de filha para a condição de mãe, momento final desta escrita e deste fazer que entrelaça, inevitavelmente, arte e vida em simbiose de gestação.

4 REFERÊNCIAS

ANDERSON, Laurie. **I IN U**. Textos produzidos para a Mostra no Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, julho de 2014.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAITELLO JR. Norval, **A cultura do Ouvir**. Seminários Especiais de Rádio e Áudio – Arte da Escuta ECO. 1997.2. Disponível em <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/ouvir.pdf> . Acesso em 11 de abril de 2015.

BALESTRERI, Silvia; OLIVEIRA, Luís Fabiano. **Deambulações situacionistas em Bom Retiro 958 metros**. Sala Preta, Brasil, v. 12, n. 2, p. 205-213, dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57501>. Acesso em: 08 de janeiro de 2015.

BAUMGARTEL, Stephan Arnulf. **A metáfora acontece na imaginação do espectador – sobre “Aesthetics of Absence – texts on theatre” de Heiner Goebbels**. ARJ - Art Research Journal, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 210-221, maio 2016. ISSN 2357-9978. Disponível em: <<http://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8565/6837>>. Acesso em: 08 jun. 2016.

CAGE, John. **De segunda a um Ano**. Trad. Rogério Duprat; Rev. Augusto de Campos(2ªed) Rio de Janeiro: Cobogó,2013.

_____. **Conferência sobre o nada**. Trad. Augusto de Campos. Disponível em: <http://cagechancechange.blogspot.com.br/2010/04/conferencia-sobre-o-nada.html> Consultado em abril 2015.

CHAVES, Marcos Machado. **A trilha sonora teatral em pauta : experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre**. Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, Porto Alegre:2011. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/31780> Consultado em fevereiro 2015.

CHOINIÈRE, Isabelle. For a methodology of transformation at the crossroads of the somatic and technology: Becoming another...**Journal of Dance and Somatic Practices**, vol 5 n.1, 2013.

DEBORD, Guy. *Por uma Internacional Situacionista: fragmentos do documento fundacional* (1958). In: FELÍCIO, Erahsto (org.). *Internacional situacionista: deriva, psicogeografia e urbanismo unitário*. Porto Alegre: Deriva, 2007.

_____. **A Sociedade do Espetáculo (1967)**. Trad: <http://terravista.pt/ilhadomel/1540> Ebooks Brasil: projeto periferia, 2003. Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf> Consultado em novembro 2014.

DELEUZE, Gilles. *Pensamento Nômade*. Em: A Ilha Deserta. Edição e David Lapoujade. Luiz Orlandi (org. Edição brasileira). São Paulo: Iluminuras, 2006.
 _____ . Conversações. (3a ed) trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol.4, trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 54, 1997.

ENDO, Tadashi. **MA Butoh**. Oficina ministrada no espaço cultural Crisamtempo. São Paulo, SP, julho de 2007.

EVEREST, Alton F. & POHLMANN, Ken C. **Master Handbook of Acoustics** (5ª ed) EUA: The McGraw Hill Companies, 2009.

HÉBERT, Chantal. PERELLI-CONTOS, Irène. **La face cachée du théâtre de l'image**. Québec: Les Presses de L'Université Laval, 2001.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

FAGUNDES, S. Patrícia. *O Teatro como um estado de encontro*. **Revista Cena 7** p. 31- 41, Porto Alegre, 2009. ISSN1519 – 275X Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11156/7150>. Consultado em setembro 2015.

FARNELL, Andy. **Designing Sound**. London: The Mit Press, 2010.

FEIX, Tania Alice. **A Meditação como Possibilidade Criativa para o Performer**. VI Reunião Científica ABRACE, Porto Alegre: 2011. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/51.%20Tania%20Alice.pdf> Consultado em 10 de janeiro de 2015.

FONTEERRADA, Trench, Marisa. **O Lobo no Labirinto**: uma incursão à obra de Murray Schafer. São Paulo: editora UNESP, 2004.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: AnnaBlume, 2000.

GOEBBELS, Heiner. **Aesthetics of Absence**. Trans. David Roesner e Christina M. Lagao. London & New York: Routledge, 2015.

GROTOWSKI, Jerzy. **Sobre o método das ações físicas**. Palestra proferida por Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988. Disponível em http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html Acesso em março de 2016.

GUÉNEAU, Catherine. *L'interactivité : une définition introuvable*. In: Communication et langages. N°145, 3ème, Paris: 2005.

HABEYCHE, Gisela Costa. **Banquete de Imagens, a complexidade do instrumento vocal**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

HERR, Sophie. **Geste de la voix e et théâtre du corps - Corps et experimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours** Paris: L'Harmattan, 2009.

HILST, Hilda. **A Obscena Senhora D**. Rio de Janeiro: editora Globo, 2001.

HURON, David. **Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation**. Cambridge: MIT Press, 2006.

JAQUES, Berstein, Paola (org). **Apologia da Deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista. Trad. Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós- dramático**. (2^aed.) Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *Teatro Pós-dramático, doze anos depois*. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S.l.], v. 3, n. 3, p. 844-864, set. 2013. ISSN 2237-2660. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39703>>. Acesso em: 30 nov. 2015.

LOUREIRO, Daniel Biscaro. **Escutar a cena: um outro olhar para o que soa**. 2010. 134f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-), Rio de Janeiro, 2010. Disponível em http://web02.unirio.br/sophia_web/. Acesso em fevereiro, 2015.

LUSSAC.Olivier, *Happening & Fluxus: polyexpressivité et pratique concrète des arts*. Paris: L'Harmattan, 2004.

MELO, Fabrício; PALOMBINI, Carlos. **O objeto sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens**. Brasília: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 2006. Disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/sessao04/07COM_TeoComp_0404-173.pdf consultado em 23 de junho de 2014.

MILONOPOULUS, Alexis. John Cage: música, política, cogumelos. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.6, n.18, p. 77-84, out.2013-jan.2014 Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/15482/12797> Consultado em 04 de abril de 2015.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

OBICI, Giuliano. **Condição da Escuta – Mídias e Territórios Sonoros**. Dissertação de Mestrado defendida junto ao Programa de Pós Graduação em Comunicação e

Semiótica da PUC/SP, São Paulo: 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/giuliano/condicaoescutagiuliano.pdf> Acesso em fevereiro 2015.

PICON-VALLIN, Beatrice. **Croiser les traditions pour composer de la musique de théâtre (rencontre avec Jean-Jacques Lemêtre)**. Ed. CNRS, Paris: 2004. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la-l-influence-de-l-orient-au-theatre/croiser-les-traditions-pour?lang=fr> Consultado em março de 2016.

PITTOZZI, Enrico. A Percepção é um Prisma: corpo, presença e tecnologias. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 174-204, maio/ago. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em abril 2016.

RASSLAN, Simone N. **O sujeito-ator e a música na constituição de si : uma perspectiva narrativo – biográfica**. Dissertação de Mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, Porto Alegre:2014. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/104492> Consultado em 11 de fevereiro de 2015.

REYNER, Igor Reis. **Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta**. Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106, dez. 2011.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística** (4ª edição revista e ampliada) São Paulo: Intermeios,2011.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

SHIBATA, Dean. University Of Washington. **Brains Of Deaf People Rewire To "Hear" Music**. ScienceDaily. ScienceDaily, 28 November 2001. Disponível em www.sciencedaily.com/releases/2001/11/011128035455.htm. Consultado em 10 de abril de 2015.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do Ator**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Pesquisa Artística - Editorial**. ARJ - Art Research Journal, [S.l.], v. 1, n. 2, p. i-vi, ago. 2014. ISSN 2357-9978. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5616>>. Acesso em: dezembro 2015.

WEISS, Ledice Fernandes de Oliveira. *A vocação política do teatro musical contemporâneo: o exemplo de três obras de Mauricio Kagel, Hans Werner Henze e Helmut Lachenmann*. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.2, n.2, 2014, p.32-50. Disponível em <http://www.periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/download/460/348> Acesso em abril de 2016.

5. REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

Para ver um fragmento de *Náufragos da Louca Esperança* com trilha sonora executada ao vivo por Jean Jacques Lemêtre acessar <https://www.youtube.com/watch?v=mg0Q-qTNMqo>

Para assistir um fragmento de *Paisagem com parentes distantes* acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=bdYyYd1N1X4>

Para assistir um fragmento da última versão de *Max Black* acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=bEZjEacUzOo>

Para assistir a um teaser de Stiffers Dinge acessar: <https://vimeo.com/52997063>
John Cage, *Interview on Time and Space*
<https://www.youtube.com/watch?v=U7O0VXzbV2Y>

Maurício Kagel: Two Man Orchestra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oM5SttMyulE>

6. SITES CONSULTADOS:

Por ordem de aparecimento no corpo do texto:

Cia Rústica de Teatro: www.ciarustica.com/em-busca-de-shakespeare/

Théâtre du Soleil: www.theatre-du-soleil.fr

Projeto Ecopoética: www.projetoecopoetica.com

Heiner Goebbels: <http://www.heinergoebbels.com>

Teatro da Vertigem: <http://www.teatrodaverdigem.com.br/#!/bom-retiro-958-metros/ejvs0>

Espectáculo Miragem: www.proetomiragem.wordpress.com

7 ANEXOS

ANEXO 1 – Fábrica de Calcinha – ensaios



Foto: Carolina de Góes

ANEXO 2 – Fábrica de Calcinha – ensaios



Foto: Carolina de Góes

ANEXO 3 – Fábrica de Calcinha – ensaios



Foto: Carolina de Góes

ANEXO 4 – Fábrica de Calcinha –apresentação



Foto: Adriana Marchiori

ANEXO 5 – Fábrica de Calcinha –apresentação



Foto: Adriana Marchiori



Foto: Adriana Marchiori

ANEXO 7 – Fábrica de Calcinha –apresentação



Foto: Adriana Marchiori

ANEXO 8 – Fábrica de Calcinha –apresentação



Foto: Adriana Marchiori

ANEXO 9 - Reportagem Segundo Caderno – ZH em 05 / 12 / 2015

Conexão Alemanha-Porto Alegre

INSTITUTO GOETHE encerra comemorações de 50 anos de atividade na Capital com mostra de três performances inéditas

FÁBIO PRIZEMSKIKI
fabio.prizemskiki@zero.com.br

Durante este ano, o Instituto Goethe realizou uma programação cultural intensa para celebrar seus 50 anos em Porto Alegre e os 60 anos do Instituto Cultural Brasileiro-Alemão. As atividades envolveram artes visuais, teatro, música, cinema e literatura. Agora é a hora de misturar tudo. O Festival de Artes, que começa hoje e vai até quinta-feira, com entrada franca, encerra a festa do cinquentenário com a apresentação de três projetos inéditos selecionados por meio de um edital nacional para produções que combinassem pelo menos duas linguagens artísticas: Cinema Sinérgico é um espetáculo multimídia do duo musical Anvil Fx e da dupla de VJs Modular Dreams, *Carta Seca* é uma instalação performática do escritor Ismael Caneppele e da multiartista Carina Levitan e *Fábrica de Calcinha* reúne os performers Marina Mendes, Marta Felizardo, Ricardo Pavão e Rosendo Rodrigues (leia ao lado).

A ideia do festival é fomentar a colaboração de artistas de diferentes linguagens - explica Marina Ludemann, diretora do Instituto Goethe de Porto Alegre. - Essa ideia de colaboração não é nova, vem desde o romantismo alemão. O conceito de obra de arte total de Wagner referia-se à conjugação de música, teatro, dança e artes plásticas. Desde o início do século 21, a produção cultural vem investido na dissolução de fronteiras entre as categorias tradicionais. Nos anos 1960 e 70, as chamadas novas vanguardas também mesclaram música, arte, cinema e literatura.

Refletindo sobre o meio século de atividades a partir de uma pesquisa realizada para o aniversário, Marina - que coordena o Goethe da Capital desde junho de 2013 - observa que o papel do instituto sofreu transformações ao longo desta trajetória.

- Durante a ditadura militar no Brasil, o papel do Goethe era completamente diferente de hoje. Oferecia um espaço para a oposição poder se articular em um tempo no qual não havia liberdade de expressão. Atualmente, temos outro papel. Procuramos estabelecer contatos internacionais, o que talvez falte um pouco no Rio Grande do Sul.

A diretora explica que o Goethe



Foto: Roberto Tavares

é uma organização intermediária entre o governo alemão, o Ministério das Relações Exteriores daquele país e a sociedade civil, o que garante independência de atuação, mesmo usufruindo de verba pública.

- Por isso, podemos trazer escritores que criticam o governo alemão. O contrato nos dá liberdade para agir da nossa maneira.

PARA 2014, GRAVURAS, DIRETORAS E VIDEOARTE

Em sua análise, a independência é uma superação das "catástrofes do Terceiro Reich".

- A lição aprendida depois do nazismo é que é muito perigoso quando a cultura não é independente. O Instituto foi fundado nos anos 1950, quando ainda estava muito vivo o que havia acontecido nos anos 1930 e 40. Estamos gratos com a criação do Goethe, pois a independência política é um bem precioso.

Um dos princípios da instituição é criar ações em parceria com entidades gaúchas para dialogar com a cultura local de acordo com suas inquietudes e necessidades. Exemplo disso é a cooperação com museus e outras instituições em um grande projeto sobre a gravura, técnica cujo desenvolvimento no Estado tem pontos de contato com sua história na Alemanha. Estão previstas exposições para 2016 e 2017. No ano que vem, deverá ser apresentada uma mostra de curtas-metragens de diretoras de Brasil, Argentina, Uruguai e Alemanha para debater a posição das realizadoras mulheres na produção cinematográfica internacional. Já o prestigiado videartista alemão Marcel Odenbach ganhará, em abril, exposições no Margo e no Instituto Goethe.

FESTIVAL DE ARTES

Todas as apresentações têm entrada franca

Fábrica de Calcinha

Hoje, segunda-feira e quarta, às 19h, no Instituto Goethe de Porto Alegre (Rua 24 de Outubro, 112)

Por meio de recursos como sampler, pedal de efeitos, amplificadores e microfones, os artistas Marina Mendes, Marta Felizardo, Ricardo Pavão e Rosendo Rodrigues estabelecem criativamente a passagem sonora do centro da Capital, notadamente dos vendedores ambulantes e suas ofertas de produtos como calcinhas e serviços como corte de cabelo e previsão do futuro.



Carta Seca

Domingo, terça-feira e quinta, às 19h, na Galeria Península (Rua dos Andaraes, 351)

A instalação performática do escritor Ismael Caneppele e da multiartista Carina Levitan reúne elementos sonoros, leitura de textos, projeções de imagens e performance a partir do Manifesto Silêncio, de Caneppele. O trabalho aborda criativamente a possibilidade de aproximação entre universos, estabelecendo temas como processos de desidentificação e o encontro com o diferente.

Cinema Sinérgico

Hoje, às 20h, e amanhã, às 18h, no Cinemateca Capitão (Rua Demétrio Ribeiro, 1.885)

Combinando cinema, música, vídeo e performance, o espetáculo multimídia *Intervim* sobre uma projeção do filme muito alemão *Raskolnikov* (1925), de Robert Wiene, baseado em *Cime e Castigo*, de Dostoiévski. O trabalho é assinado pelo duo musical Anvil Fx (Paulo Sete e Bibiana Graeff) e pela dupla de VJs Modular Dreams (Priscilla Cesarino e Danilo Barros).

João Gilberto ganha processo

ALUI MARIN
alui@zero.com.br

O Superior Tribunal de Justiça, em Brasília, determinou na quinta-feira que a gravadora EMI pague royalties (direitos autorais) referentes às vendas dos discos de João Gilberto desde 1964. Foi a maior vitória até aqui do cantor baiano em um dos maiores embates que um artista mantém contra uma companhia de discos no Brasil. A decisão unânime, proferida pela terceira turma do STJ, acatou os argumentos da acusação, que sustentava que João, além de não receber direitos, também tinha sua obra relacionada com falsificações (remasterizações indevidas e cortes) à sua revelia.

O caminho do processo, agora, é o Rio de Janeiro, onde será feita a liquidação e a execução da sentença. Apesar de não ser informado oficialmente sobre valores, o jornal O Estado de S.Paulo apurou a quantia que já teria sido calculada por um perito designado pela Justiça. Se a decisão for mantida, João deverá receber algo em torno de R\$ 200 milhões ao final do processo. Esse valor seria o montante de uma conta feita sobre vendas que começaram nos anos 1960 e se dariam até hoje - a perícia chegou a calcular uma quantidade de 1,5 mil discos de João que seriam vendidos por mês.

O embate entre o artista e a EMI começou em 1998, quando a gravadora lançou a coletânea *O Mito* (em CD e LP duplo com 38 canções), incluindo material de seus discos fundamentais *Chega de Saudade* (1959), *O Amor, o Sorriso e a Flor* (1960) e *João Gilberto* (1961), mais as canções do compacto *Orfeu da Conceição*. O novo tratamento das gravações tirava sua delicadeza do lugar. O volume das cópias de seu violão, a voz recalcada, os ecos, nada passou por seu crivo. Há dois anos, João conseguiu na Justiça o direito de mudar das fitas master que guardavam as gravações seminais daqueles seus três discos fundamentais para o surgimento da bossa nova. Alegou que a obra havia sido deturpada pela companhia. A EMI recorreu, mas as fitas permaneceram sob a guarda do cantor. A princípio, João contestava o lançamento do disco *O Mito*. Mas o entendimento da Justiça foi muito além, calculando os direitos ao artista desde 1964.

João Gilberto tem 84 anos e está afastado dos palcos desde 2008. Poucas pessoas têm acesso a ele, que toca violão todos os dias e passa longas temporadas no Hotel Copacabana Palace. Não há nenhum sinal de show ou álbum que possa tirá-lo de casa em 2016.

ANEXO 10 - Entrevista para Fernanda Albuquerque, no site do Goethe – Institut – parte 1

5/23/2016

Porto Alegre - Artes plásticas - 2015 - Goethe-Institut


Mein goethe.de | Mapa do site  

PORTO ALEGRE

Principal Quem somos Cursos de alemão & exames Ensinar alemão Informação e Biblioteca **Eventos**

Principal > Eventos > Arquivo > Artes plásticas > 2015

2015

- [Concursos](#)
- [Residências](#)
- [Arquivo](#)
- [Literatura](#)
- [Artes plásticas](#)
- [2016](#)
- [2015](#)**
- [2014](#)
- [2013](#)
- [2012](#)
- [2011](#)
- [2010](#)
- [2009](#)
- [2008](#)
- [2007](#)
- [2006](#)
- [2005](#)
- [Aprender Alemão](#)
- [Arquitetura](#)
- [Ciência e tecnologia](#)
- [Comércio de livros e editoras](#)
- [Design](#)
- [Economia](#)
- [Europa](#)
- [Filosofia](#)
- [História contemporânea](#)
- [Meio Ambiente](#)
- [Mídias](#)
- [Política](#)
- [Religião](#)
- [Temas sociais](#)
- [Vida moderna](#)
- [Cinema](#)
- [Teatro](#)
- [Música](#)
- [Dança](#)
- [Biblioteca](#)
- [Ensino de Alemão](#)
- [Erinnerungen](#)
- [Língua](#)
- [Übersetzen als Kulturaustausch](#)

"A investigação artística partiu de poucas ideias e muitas perguntas"
Entrevista com Marina Mendo (*Fábrica de Calcinha*)



A instalação performática *Fábrica de Calcinha*, dos artistas Marina Mendo, Rossendo Rodrigues, Ricardo Pavão e Marta Felizardo, criou um ambiente imersivo a partir da sonoridade urbana em pleno Goethe-Institut Porto Alegre, como parte do Festival de Artes 50 Anos. Apresentado ao longo dos dias 5, 7 e 9 de dezembro, o projeto partiu de uma pesquisa sobre a paisagem sonora do centro da cidade, em especial o canto de sobrevivência dos vendedores ambulantes. O arquivo sonoro construído pelo grupo foi manipulado e colocado em relação pelos artistas e ainda inspirou uma série de propostas performáticas em um ambiente que também contou com uma arquitetura de luz. A seguir, uma entrevista com Marina Mendo sobre o processo de criação do trabalho e seus possíveis desdobramentos.

*Como surgiu a ideia de criar o projeto *Fábrica de Calcinha*?*

Desde novembro do ano passado, comecei a investigar a sonoridade e a escuta no processo de criação cênica no contexto de uma pesquisa de mestrado no PPGAC/UFRGS. A investigação artística partiu de poucas ideias e muitas perguntas, especialmente: se o objeto sonoro, um objeto perceptivo que a mente decodifica como som, poderia ativar o processo de criação cênica. Nessa exploração, consideramos não somente, mas de maneira privilegiada, o comportamento do ambiente acústico que estava à nossa volta, vivo, pulsante, interferente, provocador de escutas. Estávamos trabalhando no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, localizado no centro de Porto Alegre. Assim que *Fábrica de Calcinha* foi atravessado pelas expressões sonoras deste entorno, dentre outros estímulos.

Como funcionou o processo de colaboração entre os diferentes artistas na criação e realização do projeto?

A criação colaborativa é muito rica e convoca capacidades relacionais que, trabalhando com artistas da mesma área, com um certo vocabulário e referências comuns, não nos são tão exigidas. Especialmente no que se refere à diferença de modos de pensar, perceber e fazer, é que reside a riqueza e as dificuldades do trabalho em colaboração. Ricardo vem da música, faz músicas, compondo muito para teatro, Rossendo trabalha corporalmente, vem de trajetórias pela dança e teatro, Marta é arquiteta e pensa iluminação de interiores e artes visuais, e eu sou artista de teatro com forte interferência da música ao vivo em cena. Então, desses lugares tão diferentes, como fazer interagir, produzir relações de retroalimentação entre os artistas, uma relação na qual alguém oferece um material, o outro transforma, devolve o material transformado, mobilizando interações novas... Lentamente, o que era um embrião vai tomando forma a partir dessas relações. Em momentos críticos e de decisões quanto à forma, fizemos uma dinâmica de tentar perceber o quê e como o outro percebe o trabalho, qual a sua perspectiva, o que nos desafiou a libertar o material de intenções pessoais, por melhores que fossem, de ser isto

Informações atualizadas



Conheça em primeira mão o calendário de eventos do Goethe-Institut Porto Alegre com os Feeds RSS

RSS-Feed: Calendário de Eventos do Goethe-Institut Porto Alegre
<http://rss.goethe.de/?lang=pt&land=br&ins=poa&t>

Goethe.de/Brasilien

Neu im Magazin

"Política bela": a mais nobre forma de arte?
Do Kintopp ao Multiplex: história dos cinemas na Alemanha
Proteção do clima: a transição energética segue seu caminho

Programação Cultural



Confira nossa agenda para maio e junho

<http://www.goethe.de/ins/br/poa/ver/acv/bku/2015/pt15025198.htm>

1/2

5/23/2016

Porto Alegre - Artes plásticas - 2015 - Goethe-Institut

ou aquilo, de ter esta ou aquela forma.

Houve descobertas em relação ao processo criativo de vocês?

Houve muitas descobertas, em especial no que se refere a entender como criar a cena no espaço, em presença de todos os elementos (luz, sonoridade, performance). Abrimos mão do magnetismo de um referencial externo como um texto, roteiro, tema ou ideia pré-concebida, aprendemos a fazer agir os elementos, a escutá-los, perceber suas possibilidades, investir nelas. Também foi importante nos convenceremos de que a exposição dos modos de fabricação das cenas ofereceriam matéria para a percepção do público. Às vezes a gente tenta ocultar do público isto ou aquilo, quando o que captura sua atenção é justamente ver as coisas se transformando, presenciar os modos de fabricação. O material pode, assim, agir sobre o público, provocar relações, libertando a percepção para que cada um se relacione com a experiência à sua maneira.

Como pensam o projeto daqui pra frente? Ele segue? Há possibilidades de desdobramentos?


Poder estruturar um material de pesquisa tão variado e compartilhar impressões com o público foi muito estimulador. Fábrica de Calcinha tem potencial e vida para continuar se desdobrando. O processo de criação deixou muitos vestígios, um arquivo de sonoridades enorme e variado, evidentemente não totalmente explorado. O centro da cidade se revelou fonte inesgotável de recursos sensíveis e poderíamos ainda explorar outros aspectos e ambientes sonoros no rastro do que já exploramos. Gostaríamos, sim, de, em algum momento propício, extrair da obra que apresentamos uma dramaturgia sonora para um espetáculo. Vamos ver... o que o futuro nos reserva.


*Fernanda Albuquerque
é curadora e pesquisadora na área de Artes Visuais e participou da
curadoria do Festival de Artes 50 anos Goethe-Institut Porto Alegre*

[Topo](#)

[Principal](#) | [Quem somos](#) | [Cursos de alemão & exames](#) | [Ensinar alemão](#) | [Informação e Biblioteca](#) | [Eventos](#)
© 2016 Goethe-Institut | [Disclaimer](#) | [Data privacy](#) | [Terms of use](#)

ANEXO 11 - Diretor teatral Décio Antunes, via Facebook:

Procure pessoas, coisas e locais  Marina [Página inicial](#) 20+

 **Decio Antunes**
5 de dezembro de 2015 ·

FÁBRICA DE CALCINHA

Das vertentes do atonalismo, passando por John Cage e mais recentemente Heiner Goebbels, paisagens sonoras associadas à performance tem sido uma constante e se apresenta como território inesgotável de pesquisa.

Assim, deve-se saudar uma equipe - integrada por [Marina Mendo](#), [Rosendo Rodrigues](#) e o músico e compositor [Ricardo Pavao](#) - desenvolvendo em Porto Alegre experimentos sobre essa base.


Nesta sua mais recente performance, o núcleo extrai sua matéria da caótica e muitas vezes furiosa tempestade sonora do espaço urbano e faz conviver perturbação e calma; utiliza a voz como oralidade impregnada de lembranças, para depois manipulá-la e fazê-la reverberar, momento em que a voz se assume puramente como som.

Ao jogar com o espaço e a luz, ao associar às partituras sonoras corpo, objeto e movimento, o resultado é viagem por uma sucessão de contrastes estimulantes.

FÁBRICA DE CALCINHA ainda tem duas apresentações, dias 7 e 9 de dezembro, às 19 horas, no [Instituto Goethe](#).

Assistam!


Foto Carol de Góes





[Curtir](#) [Comentar](#) [Compartilhar](#)


Você, [Rosendo Rodrigues](#), [Eglete Rodrigues](#) e outras 23 pessoas

5 compartilhamentos 3 comentários

 **Marina Mendo** Decio Antunes obrigada pela sua presença, escuta e abertura as nossas provocações sonoras. Essas impressões tão ricas, nos estimulam a continuar investindo nessa inesgotável e apaixonada pesquisa! Muita generosidade sua escrever, um abraço
Curtir · Responder · 4 · 6 de dezembro de 2015 às 12:15 · Editado

 **Rosendo Rodrigues** Decio que generosidade compartilhar essas impressões, importantes pra nós que ainda estamos descobrindo como o trabalho chega até as pessoas! Um prazer contar com a tua presença e teu olhar, muito obrigado! Grande abraço!
Curtir · Responder · 4 · 6 de dezembro de 2015 às 10:03

 **Ricardo Pavao Pereira** Gracias pela presença, pelo o olhar e escuta atentos, e pela escrita sempre precisa. Abraço, Decio!
Curtir · Responder · 1 · 7 de dezembro de 2015 às 08:39

 Escreva um comentário...

ANEXO 12 – Capa do folder de Divulgação do Festival de Artes 50 anos do Goethe Institut Porto Alegre.



Ministério da Cultura, Stihl e Goethe-Institut Porto Alegre
apresentam:

Festival de Artes

50 1965
2015

Goethe-Institut
PORTO ALEGRE

5 a 10 dezembro | 2015
Entrada franca



ANEXO 13 - Conteúdo do folder de Divulgação do Festival de Artes 50 anos do Goethe Institut Porto Alegre.

O Festival de Artes 50 anos Goethe-Institut Porto Alegre selecionou três projetos inéditos desenvolvidos em colaboração por artistas de, pelo menos, duas linguagens artísticas distintas. As propostas acontecem na primeira semana de dezembro em Porto Alegre.

Fábrica de Calcinha



5, 7 e 9
de dezembro
19 horas

Goethe-Institut Porto Alegre
Av. 24 de outubro, 112

A instalação performática Fábrica de Calcinha, dos artistas Marina Mendó, Ricardo Pavão, Rosendo Rodrigues e Marta Felizardo, cria um ambiente imersivo a partir da sonoridade urbana. O projeto parte de uma pesquisa sobre a paisagem sonora do centro de Porto Alegre, em especial, o canto de sobrevivência dos vendedores ambulantes, que oferecem de tudo: calcinha, corte de cabelo, morango, ouro e até previsões para o futuro. O arquivo sonoro construído pelo grupo é manipulado e colocado em relação pelos artistas, a partir de dispositivos como sampler, pedal de efeitos, amplificadores e microfones, além de objetos luminosos que compõem uma arquitetura de luz.

Cinema Sinérgico



5 de dezembro
20 horas
6 de dezembro
18 horas

Cinemateca Capitólio
Rua Demétrio Ribeiro, 1085

Cinema Sinérgico reúne o duo musical Anvil Fx (Paulo Beto e Bibiana Graeff) e a dupla de VJs Modular Dreams (Priscilla Cesarino e Danilo Barros). Juntos, eles performam um espetáculo multimídia que conjuga cinema, música, vídeo e performance. Trata-se de uma intervenção conjunta sobre a projeção do filme mudo alemão Rasoknikov (1923), de Robert Wiene, inspirado no romance Crime e Castigo, de Fiódor Dostoiévski. O contraste entre diferentes linguagens, tradicional e contemporâneas, e a sinergia entre som, imagem e ação contribuem para oferecer uma nova dinâmica à experiência vivenciada pelo espectador.

Apoio:



GALENA



Patrocínio:



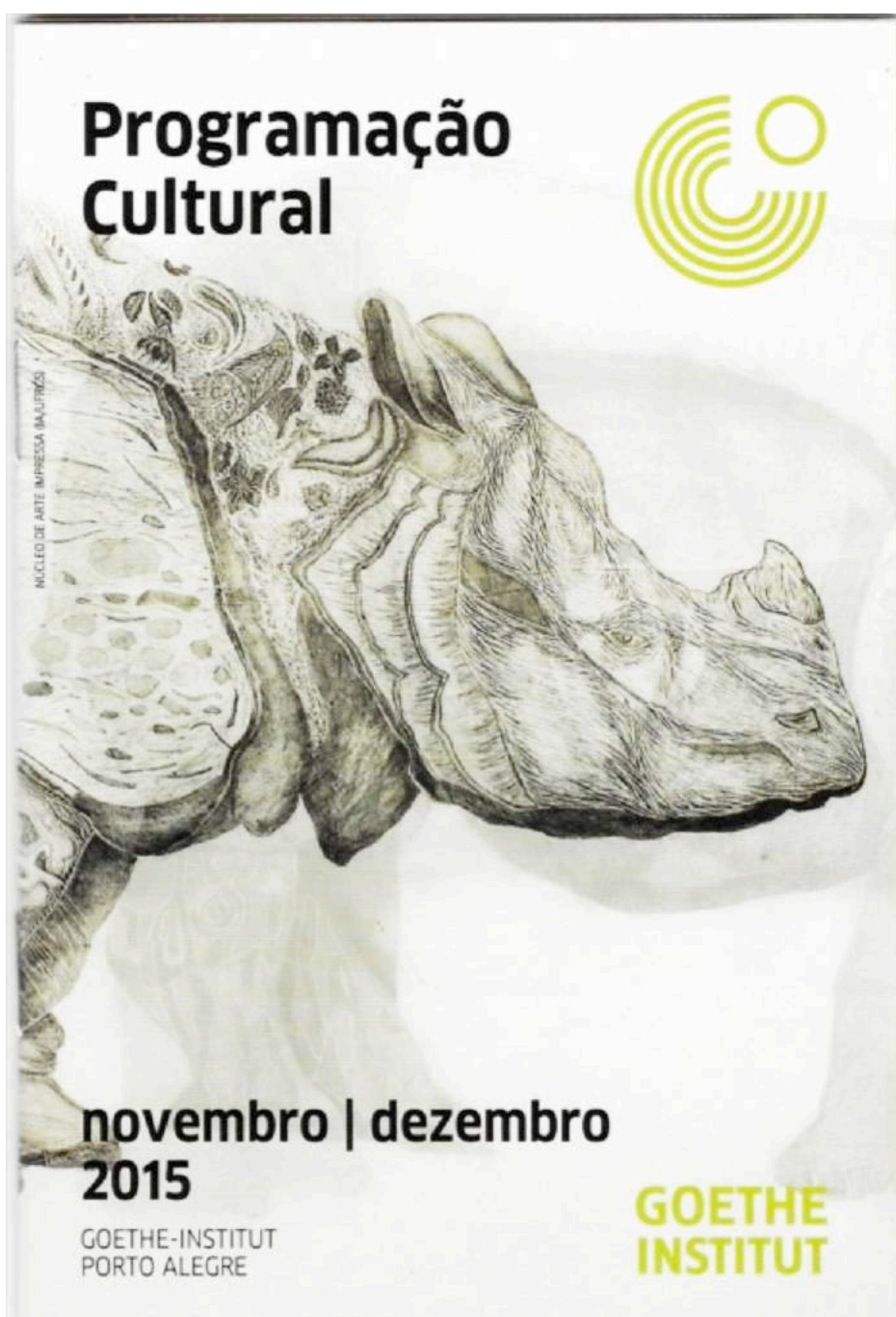
Realização:



Ministério da
Cultura



ANEXO 14 – Folder Divulgação



50 ANOS

50 ANOS

Ministério da Cultura, Stihl e Goethe-Institut Porto Alegre apresentam:

Quintas Verdes

De setembro a novembro sempre às quintas-feiras
Goethe-Institut Porto Alegre



Desde setembro, o Goethe-Institut Porto Alegre tem apresentado uma programação especial durante as quintas-feiras. Exposições, filmes, debates, seminários e outros eventos realizados sempre em conjunto com um de nossos parceiros culturais fazem parte das Quintas Verdes. Dessa forma, o projeto resulta em um retrato resumido de nossas cooperações com festivais, instituições e artistas.

Seminário Internacional de Arte Impressa

5 de novembro
15h às 18h30min
6 de novembro
9h às 13h

Gravura, Palavra, Imaginário: 500 anos de Ganda

Um amplo debate a partir de conferências referentes à gravura contemporânea. Realização em parceria com o Núcleo de Arte Impressa (IA/UFRGS).

Exposição Deambulações: entre gravuras e rinocerontes

5 de novembro | 19h



A exposição apresenta diversas abordagens nos modos contemporâneos da experiência com a gravura. Realização em parceria com o Núcleo de Arte Impressa (IA/UFRGS).

A Descoberta da Currywurst

12 de novembro | 19h30min

Evento com a presença do escritor alemão Uwe Timm no Auditório do Goethe. Tradução simultânea.

Realização em parceria com FestiPoa Literária e Feira do Livro.

Compartilhar e trocar

19 de novembro | 19h

Neste encontro internacional, professores da Alemanha, Brasil e Argentina debatem aspectos da situação econômica mundial. Realização em parceria com o Vila Flores.

Escolha o Filme

26 de novembro | 19h30min

Exibição de filme do acervo do Goethe-Institut a ser selecionado pelo público através das redes sociais. Para cada década de existência do Goethe-Institut Porto Alegre foi selecionado um filme que marcou a história do cinema. Destes cinco filmes, o público escolhe um.

Festival de Artes

O Festival de Artes 50 anos Goethe-Institut Porto Alegre selecionou, através de convocatória aberta, três projetos inéditos desenvolvidos em colaboração por artistas de, pelo menos, duas linguagens artísticas distintas. Serão realizados os projetos **Corte Seco**, de Ismael Cancoppele, **Fábrica de Calcinha**, de Marina Mendó e **Cinema Sinérgico**, de Paulo Roberto de Castro. As propostas acontecem na primeira semana de dezembro em diversos pontos de Porto Alegre. Mais informações sobre datas e locais a partir de novembro em: www.goethe.de/portoalegre

