

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

Karin Salz Engel Lenzi

CONCERTO INESPERADO PARA ATOR, PIANO E RUÍDOS:
criação colaborativa de uma dramaturgia sonora

Porto Alegre
2019

KARIN SALZ ENGEL LENZI

**CONCERTO INESPERADO PARA ATOR, PIANO E RUÍDOS:
criação colaborativa de uma dramaturgia sonora**

Tese de Doutorado submetida ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Música. Área de concentração: Práticas interpretativas/ Piano.

Orientadora: Profa. Dra. Catarina Leite Domenici

Porto Alegre

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Lenzi, Karin Salz Engel

Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos: criação colaborativa de uma dramaturgia sonora / Karin Salz Engel Lenzi. -- 2019.

109 f.

Orientadora: Catarina Leite Domenici.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Processo criativo colaborativo. 2. Dramaturgia sonora. 3. Pesquisa artística. 4. Criatividade distribuída. I. Domenici, Catarina Leite, orient. II. Título.

KARIN SALZ ENGEL LENZI

**CONCERTO INESPERADO PARA ATOR, PIANO E RUÍDOS:
criação colaborativa de uma dramaturgia sonora**

Tese de Doutorado submetida ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Música. Área de concentração: Práticas interpretativas/ Piano.

Aprovada em: 30 de setembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Catarina Leite Domenici
Orientadora

Profa. Dra. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling

Profa. Dra. Camila Bauer Brönstrup

Prof. Dr. James Correa Soares

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e ao Programa de Pós-Graduação em Música –PPGMUS/UFRGS.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

À minha orientadora acadêmica e artística, Profa. Dra. Catarina Leite Domenici, por me inserir no universo da pesquisa artística, pelas valiosas orientações e pelas riquíssimas contribuições durante as aulas de piano.

À minha orientadora artística e amiga, Profa. Dra. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling, por ter sido a principal incentivadora para o meu ingresso no doutorado, pela amizade, carinho, disposição, inspiração e conhecimentos compartilhados.

Aos membros da Banca de Qualificação e da Banca de Defesa, Profa. Dra. Isabel Porto Nogueira, Prof. Dr. Jônatas Manzolli, Prof. Dr. James Correa Soares, Profa. Dra. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling e Profa. Dra. Camila Bauer Brönstrup, pelos comentários valiosos.

Aos professores de Música da UFRGS, Profa. Dra. Jusamara Vieira Souza, Profa. Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos, Prof. Dr. Ney Fialkow e Prof. Dr. André Loss, pelos conhecimentos compartilhados.

Ao colega de doutorado Dario Rodrigues, pelas contribuições e trocas acerca do universo da pesquisa artística.

Às minhas queridas amigas e colegas da Pós-Graduação em Música da UFRGS, Profa. Dra. Mauren Lieblich Frey Rodrigues e Profa. Dra. Rosiane Lemos Vianna, pelo auxílio, carinho e conversas.

Aos colegas da Música da UFRGS, Dra. Maira Ana Kandler, Dr. Jailton Santana, Heidi Monteiro, Nayane Nogueira, Dra. Michele Mantovani, Samuel Cianbroni, Dra. Laura Boaventura, Mariana Brito e Renan Madeira, por tornarem as aulas mais leves e divertidas.

Ao querido amigo e companheiro artístico Décio Antunes, por ter iniciado o processo criativo contemplado nesta tese, por acreditar desde o início no meu potencial artístico, pelo trabalho árduo e incansável em prol da arte em Porto Alegre, pelo carinho e por ser uma inspiração artística.

Aos companheiros do processo do *Concerto Inesperado* Ricardo Pavão, Marcos Contreras e Evandro Soldatelli, pelas valiosas contribuições ao trabalho, pela parceria e por terem tornado o processo criativo alegre e instigante.

Aos colaboradores Guto Greca e Antonio Rabadan, pelas contribuições ao *Concerto Inesperado*.

Ao contrarregista do Studio Clio Mateus Viera, pela paciência, disponibilidade, ajuda e bom humor.

À Cynthia Geyer, amiga de longa data e diretora da escola de música Estação Musical, por ceder o espaço para os ensaios e por apoiar o projeto contemplado neste trabalho.

Ao Francisco Marshall, curador cultural do Studio Clio, por acreditar no *Concerto inesperado* e por propiciar um excelente espaço para a estreia do espetáculo.

À Lúcia d'Aquino, pela formatação do trabalho.

Às minhas queridas amigas, Julia Muniz Madaleno, Alice Azambuja Berwanger e Monique Lederer, que sempre me incentivaram e não me deixaram desanimar.

Ao meu querido amigo Giordano Avancini Sole, pela compreensão, conversas, apoio e trocas acerca das vivências acadêmicas.

Ao meu querido pai, Prof. Dr. Paulo Martins Engel, por ser uma inspiração e por sempre acreditar e confiar em mim, pelo carinho, auxílio e conselhos.

Aos meus irmãos Daniel e Christian, pelo apoio e incentivo.

Aos meus familiares Carlos Roberto Lenzi, Vânia Bergamin, Leonardo Farina Lenzi e Giulia Farina Lenzi, pela compreensão e incentivo.

Ao meu querido marido e principal incentivador Adriano Farina Lenzi, por sempre acreditar em mim, pelo companheirismo e compreensão.

E especialmente em memória da minha mãe Irene Maria Salz Engel e da minha avó Maria Salz, as mulheres da minha vida, principais incentivadoras da minha escolha profissional, inspirações de mulheres inteligentes, fortes, dedicadas e carinhosas, que sempre me apoiaram, me fizeram ser quem eu sou e deixaram saudades.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo investigar o processo de criação colaborativa do *Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos*, espetáculo cênico-musical que teve a sua estreia no dia 23 de março de 2017 em Porto Alegre – RS. O espetáculo aborda o universo do poder político e seus bastidores, cuja figura central é a personagem de um governante que vivencia e interpreta os acontecimentos do reino através da audição. Os sons que chegam até ele desencadeiam situações dramáticas e conduzem a estados psicológicos diversos, incluindo a paranoia sobre a ameaça que paira sobre o seu poder. O processo de criação do espetáculo foi documentado em todo o seu percurso através de diários dos ensaios e encontros, gravações em áudio dos ensaios, compilação dos roteiros em diferentes estágios de desenvolvimento e a gravação em vídeo da estreia do espetáculo. A análise da documentação revelou: 1) o caráter colaborativo do processo criativo; 2) o som como o propulsor da dramaturgia; e 3) uma relação de interdependência entre música e cena.

Palavras-chave: Processo criativo colaborativo. Dramaturgia sonora. Pesquisa artística. Criatividade distribuída.

ABSTRACT

This doctoral dissertation investigates the process of collaborative creation of the musical/theatrical performance entitled *Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos*, which premiered on March 23, 2017 in Porto Alegre - RS, Brazil. The plot centers on a political figure that has risen to power through a coup. The ruler experiences and interprets the events of this kingdom through the sounds, which create the dramatic and psychological states, including paranoia about the threat to his power. The creative process was documented through diaries of rehearsals and ensemble meetings, audio recordings of the rehearsals, compilation of the scripts from different phases of the process, and video recording of the premiere. The analysis of the documentation revealed: 1) the collaborative nature of the creative process; 2) the centrality of sound in the creation of a dramaturgy; 3) an interdependent relation between music and scene.

Keywords: Collaborative process. Creative process. Dramaturgy of sound. Artistic research. Distributed creativity.



Figura 1 - Ricardo, Marcos e Karin

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ricardo, Marcos e Karin.....	8
Figura 2 - Ricardo.....	38
Figura 3 - Karin.....	39
Figura 4 - Marcos Contreras.....	51
Figura 5 - Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent. Francis Bacon, 1953.	59
Figura 6 - Figurinos	68
Figura 7 - Roteiro 3 com anotações de Karin	76

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 REFERENCIAIS TEÓRICOS	16
2.1 PROCESSOS CRIATIVOS COLABORATIVOS	16
2.2 RELAÇÃO DA MÚSICA COM A CENA	24
2.3 DRAMATURGIA SONORA	27
3 METODOLOGIA	33
3.1 A PESQUISA ARTÍSTICA EM MÚSICA	33
3.2 A DOCUMENTAÇÃO DO PROCESSO	34
3.2.1 Gravações em áudio dos ensaios	35
3.2.2 Diários dos ensaios e encontros	35
3.2.3 Transcrições	36
3.2.4 Roteiros	36
4 ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO	38
4.1 ETAPA 1	38
4.1.1 O som como elemento propulsor do processo	43
4.1.2 O piano e o ruído	43
4.2 ETAPA 2	44
4.2.1 A voz do ator	45
4.2.2 Texto Um Rei à Escuta	46
4.2.3 Roteiro 1 e o silêncio	47
4.2.4 Experimentação	48
4.2.5 Emergência de uma dramaturgia sonora	48
4.3 ETAPA 3	51
4.3.1 A busca por uma definição	53
4.3.2 A emergência do Concerto	54
4.3.3 Roteiro 2	55
4.3.4 Experimentação, Definição e Refinamento	56
4.3.5 Breve Interrupção	59
4.3.6 Roteiro 3	59
4.3.7 Corpo e som	59
4.3.8 A voz da mulher	62

4.3.9 Espaço e luz.....	64
4.3.10 Movimentos adicionais	65
4.3.11 Voz e som.....	67
4.3.12 Figurino	68
4.4 ETAPA 3B	69
4.4.1 As negociações em grupo.....	69
4.4.2 Equilíbrio entre som e cena.....	71
4.5 VISÃO PANORÂMICA DO PROCESSO.....	73
5 CRIAÇÃO SONORA.....	78
5.1 MOVIMENTO 1: O VULTO NA NÉVOA RESPIRA	79
5.2 MOVIMENTO 2: A TENTATIVA DE CONTROLE DO REI ATRAVÉS DA ESCUTA.....	81
5.3 MOVIMENTO 3	85
5.4 MOVIMENTO 4	86
5.5 ROTEIRO FINAL.....	87
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108

1 INTRODUÇÃO

Esta Tese de Doutorado investiga o processo de criação colaborativa do espetáculo cênico-musical intitulado *Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos* que estreou no dia 23 de março de 2017 no Studio Clio em Porto Alegre. O elenco de estreia consiste em dois músicos – eu e o compositor Ricardo Pavão – e do ator Marcos Contreras. A direção e a encenação são de Décio Antunes. O espetáculo também contou com o iluminador Guto Greca, o figurinista Antônio Rabadan e a voz gravada da atriz e cantora Martina Fröhlich. Além desses artistas envolvidos na estreia do espetáculo, foi significativa a participação do ator Evandro Soldatelli no estágio inicial do processo.

O processo colaborativo investigado nesta pesquisa partiu do desejo comum de Décio, Ricardo e eu de criação de um espetáculo que apresentasse o som como material central para a construção cênica. Através da investigação do processo, demonstro como a construção da dramaturgia sonora ocorreu, na sua relação com o texto e a cena. Partindo da criação no âmbito da relação complexa entre a cena e o som, analiso o processo colaborativo de seleção, descarte e ordenação dos elementos sonoros.

A minha trajetória artística foi determinante para a escolha do tema investigado nesta pesquisa. As experiências com a improvisação musical em espetáculos de teatro e dança, bem como de intérprete de música contemporânea, provocaram-me e me conduziram a outra forma de atuar como pianista. Desde o início da graduação em música, busquei espaços diferenciados para me inserir como pianista, tendo encontrado no teatro um espaço propício para a experimentação das minhas potencialidades cênicas e de criação sonora. Em especial, destaco a minha participação como pianista no espetáculo de Teatro Coreográfico *Mulheres Insones* em 2006, dirigido por um dos parceiros do *Concerto Inesperado*, o encenador Décio Antunes. A priori, o meu papel era de pianista do espetáculo. Contudo, além da execução de excertos musicais ao vivo, eu também atuava em cena representando uma personagem que interagiu com as bailarinas e atrizes do espetáculo. Esse trabalho foi um marco na minha trajetória artística, pois demandou habilidades corporais tanto de interpretação das movimentações cênicas como de improvisação musical. Como pianista, pude então explorar a improvisação

musical como ferramenta de criação, além de unir o universo do piano ao universo cênico. A partir dessa experiência, dei seguimento à investigação das potencialidades criativas que ocorrem no diálogo entre a criação ao piano e os elementos corporais e cênicos da performance. Essa trajetória culminou na escolha da temática do presente trabalho, que trata da investigação da relação entre o som e a cena no contexto da criação colaborativa de um espetáculo cênico/musical.

No título *Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos*, a palavra “concerto” aponta para a centralidade do som no espetáculo e para a sua importância como elemento propulsor e arquitetônico da performance. O emprego do som como elemento central da ação cênica é uma tendência cada vez mais presente no teatro contemporâneo (OVADIJA, 2011). A virada performativa no fazer teatral contemporâneo, teorizada por Erika Fischer-Lichte (OVADIJA, 2011), valoriza a materialidade dos diversos elementos teatrais, afastando-se de um fazer teatral centrado na dramaturgia textual fechada, tradicionalmente baseada em personagens e conflitos.

Desde a vanguarda do início do século XX, o som passou a ser reconhecido como substância, e não como meio ilustrativo e secundário ao texto. Da mesma forma, a voz se libertou da palavra, sendo valorizada como um elemento pré-textual. A palavra passou a ser reconhecida enquanto textura e som, sendo chamada por Marinetti de “palavra em liberdade”. O que ocorre a partir do futurismo, expressionismo e dadaísmo é um deslocamento do foco no significado da palavra para o som dela, favorecendo assim a atração sensorial ao invés da clareza da comunicação (OVADIJA, 2011).

A atividade dramática deve ser entendida neste trabalho como um espaço dinâmico de mediação entre os fatores que compõem o fenômeno cênico. De acordo com Sánchez (2010), o drama é o lugar da ação, decodificável ou não em um texto. É o espaço formal ou de construção. A dramaturgia em campo expandido é um espaço social de ficção aberta, atrelado a um sistema de tensão produtiva, caracterizado por constantes acordos, negociações, subordinações, confrontos e diálogos. A dramaturgia sonora deste processo, enquanto lugar de ação e construção aural, operou no contraponto entre os elementos corporais da performance e os elementos aurais (OVADIJA, 2011). Dessa forma, a dramaturgia não trata somente das palavras escritas e entoadas, mas das imagens, ações corporais, sequências de movimentos e sonoridades. Espaço, luz, som, movimento

e gesto apresentam a mesma importância para o processo da performance. É nesse contexto do teatro contemporâneo performativo em campo expandido que o *Concerto Inesperado* está inserido.

A palavra “inesperado” aponta para à interdependência entre os elementos sonoros e os elementos dramáticos resultando em um produto híbrido. O espetáculo apresenta fontes sonoras diversas, que inclui instrumentos acústicos e eletrônicos, objetos do cotidiano e a voz do ator, a qual é tratada como mais uma fonte sonora. O espetáculo, de 31 minutos de duração, apresenta um trio em cena, como um pequeno *Ensemble*, formado por um ator e dois músicos.

O espetáculo está estruturado em um roteiro dividido em 15 movimentos. O emprego da palavra “movimento” (que se refere às partes de uma composição musical) para as cenas faz referência ao universo da música de concerto. O roteiro, baseado no texto ‘Um Rei à Escuta’ de Ítalo Calvino, foi elaborado pelo encenador Décio Antunes ao longo dos encontros com os músicos e atores. O texto não foi tratado como um material *a priori*, mas como um objeto em fluxo contínuo de transformação. A versão final do roteiro agrega ao texto de Calvino textos de William Shakespeare e Samuel Beckett, além de algumas poucas indicações de sonoridades específicas e encenação. Esse mesmo texto de Calvino foi utilizado pelo compositor Luciano Berio na sua ação musical intitulada ‘Um rei à escuta’ (1984). O *libretto*, elaborado por Berio e com trechos de um *libretto* de Friedrich Hildebrand von Einsiedel (1750-1828), é baseado na narrativa de Calvino e contém 19 seções agrupadas em duas partes.

O texto de Calvino narra as angústias de um rei que conquistou o poder através de um golpe e teme ser destronado como fez com o seu antecessor. A narrativa vai ao encontro do som como um ator no drama das coisas, pois todas as reações do rei são desencadeadas pelos sons que ele escuta à sua volta. O embate entre o que o rei escuta, identifica, ou não, proporcionou elementos para serem explorados na interação entre som e cena no decorrer do processo. A narrativa foi escolhida por Décio por ir ao encontro da proposta de expandir o campo de criação cênica, valorizando o aspecto sonoro em um espetáculo teatral. Ao mesmo tempo, reverberava com os eventos do momento político brasileiro: o *impeachment* de Dilma Rousseff e a ascensão de Michel Temer à presidência do Brasil.

Ao longo do processo, o significado semântico do roteiro teve a função de estruturar a criação sonora, sendo o texto também utilizado como mais um elemento

sonoro. Cada movimento do roteiro elaborado por Décio foi caracterizado pela associação da música com os estados mentais do Rei. O Rei encontra-se sentado no trono durante todo espetáculo. Os músicos, vestidos de preto com máscaras cobrindo os rostos, representam vultos, as sombras do próprio rei.

O processo de criação foi documentado na forma de diários dos ensaios e encontros, gravações em áudio dos ensaios, compilação dos roteiros em diferentes estágios de desenvolvimento e na gravação em vídeo da estreia do espetáculo. Através da análise desses dados, investigo o processo de criação do espetáculo, que abarca a relação entre som e dramaturgia e entre os agentes durante o processo criativo.

Este trabalho está dividido em cinco capítulos. No primeiro capítulo do desenvolvimento, apresento os referenciais teóricos, que consistem dos trabalhos que abordam processos criativos colaborativos, seguidos por textos que abordam a relação entre a música e a cena. Por fim, introduzo o conceito de Dramaturgia Sonora tal qual proposto por Tragtenberg (1999), Cintra (2013) e Ovadija (2011).

A seguir, a metodologia desta pesquisa é tratada. Nesse capítulo, abordo aspectos relevantes acerca da pesquisa artística em música e apresento a documentação do processo de criação do *Concerto Inesperado*.

O capítulo denominado Análise delinea as etapas do processo de criação do *Concerto Inesperado*, buscando elucidar as características de cada uma no tocante à construção dos fenômenos aurais e cênicos.

O quarto capítulo trata especificamente das criações sonoras, elucidando as improvisações e a concretização da criação sonora na relação com o texto e com a cena. Este capítulo apresenta exemplos das negociações ocorridas entre os agentes e das decisões tomadas. Além disso, apresenta o roteiro final acrescido das anotações dos materiais sonoros que se estabeleceram na versão final.

Por fim, o último capítulo aborda as considerações finais acerca de aspectos relevantes para a área trazidos nesta pesquisa.

2 REFERENCIAIS TEÓRICOS

Os referenciais teóricos abrangem temas relevantes para a análise e reflexão acerca do processo de criação do produto artístico abordado na presente pesquisa. Esses escritos transpassam diferentes áreas de estudo, tais como psicologia, teatro e música, enfocando duas questões centrais: processos criativos colaborativos e a relação da música com a cena. A conceituação do termo dramaturgia sonora é abordada a partir de diferentes autores e é emergente dos questionamentos ocorridos durante o processo acerca da terminologia para designar a criação sonora do espetáculo. A terminologia emerge a partir da problematização da natureza dos sons na sua relação com a cena e de tipos de processos distintos de criação.

2.1 PROCESSOS CRIATIVOS COLABORATIVOS

A criatividade é um fenômeno tão diverso e complexo como a natureza humana. O entendimento acerca de onde e como a criatividade emerge, bem como do que ela consiste, sofreu consideráveis transformações ao longo dos anos, principalmente entre o final do século XIX e a atualidade. No que tange à criação humana, quando ela é compartilhada entre indivíduos que almejam a elaboração conjunta de um produto artístico, esse fenômeno pode ser considerado ainda mais intrincado. Para a compreensão da criação em grupo, faz-se necessário o entendimento dos mecanismos de interação. Este subcapítulo apresenta o referencial teórico acerca dos estudos sobre a criatividade, com enfoque nos processos criativos em grupo.

As teorias sobre a criatividade apresentam atualmente uma multiplicidade de definições, conceitos, disciplinas, áreas, métodos empíricos e análises, que são aplicados em contextos variados. A necessidade de categorizar algo tão complexo e diverso norteou Kozbelt, Beghetto e Runco no capítulo denominado Teorias da Criatividade do *The Cambridge Handbook of Creativity* (2010). Os autores organizaram os diferentes tipos de pesquisa em 10 categorias: do desenvolvimento, psicométrica, econômica, etapas e componentes do processo, cognitiva, solução de problema e expertise, busca por um problema, evolucionista, tipológica e sistemas. Os critérios para tal categorização advêm dos conceitos principais, o nível de expertise dos criadores e o enfoque a um ou mais aspectos em particular. Esses

aspectos são denominados dos 4 P's da criatividade: processo, produto, pessoa (ou personalidade) e local (*place* em inglês). Atualmente são considerados 6 P's, com o acréscimo de persuasão e potencial (KOZBELT; BEGHETTO; RUNCO, 2010, p. 24). As teorias que focam no P de processo criativo, e que buscam compreender os mecanismos envolvidos nele, são as mais relevantes para a presente pesquisa. É dentro dessas teorias que surge a categorização do processo em etapas, que visa a encontrar aspectos comuns aos diferentes processos criativos. Dentre as 10 categorias propostas pelos autores, duas serão abordadas neste subcapítulo, tendo em vista a sua relevância para o objeto de pesquisa: 'Etapas e Componentes do Processo' e 'Sistemas'.

A criatividade passou a ser efetivamente estudada e teorizada no início do século XX por psicólogos, filósofos e cientistas, tais como Guilford (1950). Os primeiros trabalhos científicos investigaram o fenômeno criativo através do mapeamento empírico do processo vivenciado pelo indivíduo. Esses estudos pioneiros partiram da investigação da personalidade do criador e constituem a primeira onda da pesquisa sobre esta temática (SAWYER; DEZUTTER, 2009). Naquela época, investigava-se o processo criativo a partir do paradigma que a criatividade era um processo mental e individual. Buscando compreender a expressão criativa sob a ótica de uma série de etapas e componentes, Wallas (1926), psicólogo e educador, foi um dos primeiros a estabelecer as 4 etapas comuns ao processo criativo. Essas são:

- 1- Preparação
- 2- Incubação
- 3- Iluminação
- 4- Verificação

A primeira etapa caracteriza-se por um esforço em direção a um impulso, a uma ideia ou a um conceito. Ela é definida pela busca por um problema ou a construção desse problema. A segunda etapa é o estágio inconsciente do processo, em que o problema é por vezes deixado de lado com o intuito de o inconsciente agir. Já a terceira etapa parte do *insight* ou do surgimento de uma proposição ou solução inesperada, que confirma que a criação lógica e objetiva é possível. A etapa final consiste em um período de verificação, por vezes reconstrução, onde o pensamento crítico prevalece na busca por um refinamento do que está sendo criado.

Essas 4 etapas de Wallas tornaram-se consenso entre os pesquisadores no decorrer do século XX, particularmente com Guilford. Elas se solidificaram como uma base na qual diversos estudiosos realizaram adaptações em seus trabalhos. Por exemplo, Ghiselin (1952) foi mais específico na categorização por etapas, propondo 7 etapas comuns aos processos criativos. O autor reuniu textos de criadores de áreas diversas, como música, arte visual, poesia e ciência, abordando a criatividade sob a ótica do idealizador. Nessa coletânea, denominada '*The Creative Process – a Symposium*' (1952), artistas e cientistas relataram os seus procedimentos criativos individuais. Esses diferentes relatos serviram para elucidar a diversidade de procedimentos, tendo em vista a natureza subjetiva imbricada na criação. A partir deles, Ghiselin propõe 7 etapas comuns ao processo criativo:

- 1- Impulso: trata-se do primeiro impulso, desejo e concepção inicial do trabalho;
- 2- Laboratórios preliminares e preparação: fase que envolve a organização, estruturação, pesquisa do tema ou de questões relacionadas à produção;
- 3- Incubação: trata-se do processo criativo na sua fase de ação inconsciente. É a fase em que o progresso pode ser adiado por um tempo. É uma fase que pode gerar ansiedade, principalmente se o grupo apresenta um prazo específico para a estreia. De qualquer maneira, ela é uma fase importante: os participantes devem deixar o inconsciente agir e evitar a solução de qualquer tarefa apressadamente;
- 4- Intuição: Esta fase igualmente exige paciência dos participantes. Novos elementos aparecem nessa fase, porém ainda sem o desenvolvimento necessário, mas com um vislumbre do que estaria por vir;
- 5- Inspiração ou Iluminação: a fase do insight, de uma idéia e de soluções para os problemas. Muitos artistas sentem que o insight não é algo criado por eles, mas que apenas passa por eles;
- 6- Desenvolvimento Orgânico: é nesta fase que o artesanato e o trabalho árduo ocorrem para dar forma às idéias e aos insights das fases anteriores;
- 7- Verificação, correção ou revisão: esta é uma fase muito consciente do processo, que ocorre através de testes, refinamentos e consolidações. O autor defende que o próprio produto artístico, quando consolidado, deve ser considerado como mais um elemento colaborador no processo artístico, pois adquire vida própria, através da interação e experiência do grupo com ele no decorrer das performances.

É perceptível a influência do modelo de Wallas no modelo proposto por Ghiselin. A primeira etapa de Wallas trata da preparação inicial do processo; Ghiselin subdividiu esta categoria em duas, diferenciando assim uma etapa inicial impulsiva, de desejo e concepção, de uma etapa mais racional, voltada para aspectos organizacionais e preparatórios do processo. A etapa 2 de Wallas foi igualmente subdividida em duas por Ghiselin, respectivamente as etapas 3 e 4. A

etapa 2 de Wallas, Incubação, é reiterada por Ghiselin na sua etapa 3, seguida pela etapa 4, Intuição, que pode ser considerada uma etapa transitória para a seguinte. Essa etapa ainda não apresenta uma concretude; portanto, ainda pertence ao inconsciente, embora com algumas possibilidades concretas de resolução. A etapa 3 de Wallas está representada na etapa 5 de Ghiselin. É a etapa do *insight*, da inspiração ou iluminação, quando a solução do problema emerge. Por fim, a etapa 4 de Wallas, Verificação, surge como a etapa 7 e última de Ghiselin, sendo precedida pela etapa 6 de desenvolvimento orgânico. Esta nada mais é que o processo de refinamento ou de artesanato, de trabalho árduo para dar forma às soluções propostas na etapa anterior.

Atualmente, a linearidade dos modelos de Wallas e Ghiselin é amplamente criticada. A principal crítica a esses modelos é que acabam por simplificar e generalizar um processo cuja natureza é complexa. Ao invés de considerar o processo criativo como linear, novos estudos sugerem que as etapas podem ocorrer simultaneamente, ou se sobrepor. Nesse sentido, o processo criativo é visto mais como um organismo vivo, multifacetado, e menos como um processo racional linear. Corroborando essa afirmação, teorias recentes “definem o processo criativo a partir dos componentes dos mecanismos, e não através de etapas” (KOZBELT; BEGHETTO; RUNCO, 2010, p. 31).

A partir da década de 1980, surgiu o que se denominou de segunda onda da pesquisa acerca da criatividade. Os estudiosos perceberam que o enfoque na experiência solitária do indivíduo explicava apenas parcialmente os mecanismos do processo criativo. Assim, nesse período, iniciou-se a pesquisa acerca dos aspectos sociais e culturais da criatividade (SAWYER, DEZUTTER, 2009). Esses estudos foram influenciados principalmente pela mudança de paradigma na ciência cognitiva, que não abordava mais a cognição como um processo puramente mental e interno do indivíduo, mas como um fenômeno distribuído entre as pessoas, mecanismos e ambientes nos quais elas estão inseridas. No final daquela década, Csikszentmihalyi foi responsável pela formulação da influente teoria dos sistemas, que defende que a criatividade emerge de um sistema que engloba o indivíduo criativo, o campo da área de trabalho no qual ele está inserido, o campo de conhecimento e as obras anteriores neste campo (SAWYER; DEZUTTER, 2009). Csikszentmihalyi estava particularmente interessado no P de *place* (local), e suas investigações buscam compreender onde a criatividade se encontra. O autor investigou o fenômeno criativo

tendo em vista a influência do meio para a emergência da criatividade. Essa influência ocorre por intermédio de outros indivíduos que não o criador e está atrelada ao juízo de valor acerca da criatividade. Para Csikszentmihalyi, o julgamento acerca da criatividade emerge de três componentes em interação: 1) o campo de conhecimento que existe numa determinada disciplina; 2) o indivíduo que adquire o conhecimento e que produz variações no campo; e 3) a área que engloba outros experts e membros do campo de conhecimento, que perpetuam e preservam determinadas criações para as próximas gerações. Sobre este último aspecto, o autor salienta a importância daqueles que chamou de guardiões (*gatekeepers*), como por exemplo, editores de jornais, donos de galerias de arte, etc., que são os responsáveis pela seleção e divulgação dos produtos criativos. Eles seriam indivíduos ou grupos de indivíduos em uma posição privilegiada para a perpetuação de determinados produtos criativos.

O aspecto social da criatividade é enfatizado por Elisondo (2016) em seu artigo '*Creativity is Always a Social Process*', que aponta para a importância de desmitificar a visão comum da criatividade como um processo solitário, casual e repentino. Para a autora, a criatividade não existe em um vácuo: o fenômeno criativo e seus procedimentos sempre dependem da interação com outros indivíduos, pois mesmo solitários, partem de um diálogo no campo simbólico do conhecimento. Aspectos como linguagem, conhecimento e ações são abordados a partir da sua construção social. A perspectiva sociocultural ampliou o entendimento acerca da criatividade. O fenômeno criativo é um processo de apropriação e internalização de diferentes conhecimentos, linguagens e interações com os outros, ou seja, o aspecto social constrói e reconstrói o indivíduo permanentemente. Esse paradigma foi corroborado por uma grande quantidade de estudos empíricos que revelaram que muitas criações significativas eram quase sempre resultantes de interações complexas (SAWYER; DEZUTTER, 2009).

Os aspectos colaborativos da criatividade foram abordados a partir de uma perspectiva sistêmica pelo psicólogo Keith Sawyer, referência nos estudos sobre criatividade. Sawyer cunhou o termo 'Criatividade Distribuída' para as situações em que grupos colaborativos geram um produto criativo compartilhado, onde a criatividade é resultante de um sistema complexo de interação e de fatores inter-relacionados. No seu artigo '*Distributed Creativity: How Collective Creation Emerge From Collaboration*' (2009), o autor contribuiu para a compreensão dos mecanismos

interacionais que ocorrem quando a criatividade é distribuída entre os indivíduos de um grupo, concluindo que nenhum participante sozinho determina o resultado de um processo colaborativo. O resultado é frequentemente inesperado e emerge das interações entre os participantes envolvidos (SAWYER; DEZUTTER, 2009). Tal fato foi denominado por Sawyer de emergência¹ colaborativa, conceito que se aplica tanto a processos com um roteiro prévio, como uma peça de teatro com uma dramaturgia pré-definida, como também aos processos mais livres de natureza experimental.

Sawyer e Dezutter estavam particularmente interessados em investigar a criação de uma performance teatral improvisada. A metodologia empregada, oriunda da ciência cognitiva, é denominada 'análise das interações' e consiste na análise das gravações dos ensaios (SAWYER; DEZUTTER, 2009, p. 82). O objetivo da análise foi identificar os padrões recorrentes no grupo e os processos que geraram a emergência desses padrões recorrentes (SAWYER; DEZUTTER, 2009, p. 84). Analisando as falas entre os atores, Sawyer percebeu os mecanismos específicos que ensejaram a criação de diferentes performances improvisadas. Uma fala de um ator provoca no outro uma reação a essa proposição, a qual, através da elaboração, reiteração ou variação dos elementos gera significados e narrativas imprevisíveis. Dessa forma, uma narrativa é construída gradativamente através da proposição de cada participante. A análise das gravações por Sawyer elucidou os elementos e diálogos que se estabeleceram e permaneceram nas diferentes performances teatrais. A análise da interação permite investigar a criatividade em grupo e conseqüentemente aprofundar os entendimentos acerca de como um produto criativo emerge da colaboração.

No campo do teatro e da música há formatos distintos de trabalho que se distinguem principalmente pela presença ou não de hierarquias, de funções pré-estabelecidas, e da presença ou não de uma estruturação prévia, como um texto teatral ou uma partitura musical. É neste ponto que uma discussão acerca da

¹ O conceito de emergência na psicologia e em outras ciências sociais ganhou destaque no início do século XXI e se aplica mais comumente a sistemas complexos e dinâmicos. O sistema complexo é formado por um conjunto de elementos variados, ou partes compostas de outras partes. Estas apresentam uma unidade coletiva com regras internas próprias, emergentes das inter-relações entre os agentes e os componentes do sistema. Os agentes de um sistema são as partes que operam, interagindo entre si de maneira dinâmica. Desse modo, é fundamental que a emergência colaborativa em sistemas complexos e dinâmicos seja analisada como um processo discursivo e distribuído. (SAWYER; DEZUTTER, 2009, p.83.)

conceituação de diferentes naturezas do processo criativo em grupo se faz necessária.

No Brasil, esse debate passa pela conceituação das terminologias 'colaborativo' e 'coletivo'. Segundo Levi (2013), as duas terminologias expressam a busca por uma horizontalidade nas relações entre os integrantes, ou seja, almejam a ausência de hierarquias nas interações e um produto de autoria compartilhada. O autor aponta que o termo 'criação coletiva' começou a se destacar principalmente nas décadas de 60 e 70, e expressa uma forte identidade de grupo, de um coletivo, onde todos apresentam igual espaço propositivo e desempenham funções variadas que se estabelecem no decorrer do processo. Além disso, a criação coletiva apresenta uma forte conotação política e ideológica, posto que parte da ausência de uma autoridade e dilui as funções específicas individuais. O que emerge é uma forte identidade de grupo. Todavia, nos Estados Unidos, o termo coletivo é empregado de maneira genérica, designando um agregado de pessoas com funções específicas que trabalham em prol da criação de um produto artístico.

O termo 'processo colaborativo' pode ser entendido como similar a 'criação coletiva' no que tange à ausência de hierarquias pré-estabelecidas e a valorização da tomada de decisão pelo grupo. A principal diferença entre eles consiste nas funções de cada integrante. No processo colaborativo, as funções de cada agente permanecem e são desejadas. Os participantes propõem a partir delas, permanecendo abertos a contribuições dos demais. Essa horizontalidade entre os participantes, através da interação intensa entre os envolvidos, é característica fundamental para a compreensão da natureza do processo colaborativo. Já no processo coletivo, essas funções se diluem, posto que o enfoque do coletivo é a identidade de grupo. No processo colaborativo, o diálogo se estabelece a partir de funções definidas e assumidas desde o início do processo, e essas funções artísticas são o gatilho para a dinâmica calcada em diálogo, intercâmbio e criação (ARAÚJO, 2010, p. 223).

Araújo caracteriza o processo colaborativo por hierarquias momentâneas, "flutuantes e oscilantes, localizadas durante um certo tempo em um determinado pólo de criação." (ARAÚJO, 2010, p. 222). A contaminação e a negociação são paradigmas desse tipo de processo. Os diferentes autores coabitam e empregam mecanismos de apropriação, cujo resultado é formado não pela síntese, mas pelo diálogo e fricção entre os participantes. Os pólos artísticos particulares se justapõem

ou se contaminam, mas não se diluem. Araújo é diretor artístico e um dos fundadores do Teatro da Vertigem, grupo de teatro de São Paulo criado em 1992. Esse grupo trabalha com intervenções em espaços urbanos e valoriza a dinâmica colaborativa, calcada na tensão criativa com o conteúdo dramático abordado.

Devido à dinâmica de negociações inerentes a esse tipo de processo, há uma dilatação do tempo de ensaio. A criação é mais lenta e distendida devido ao tempo necessário para experimentações e para a busca por soluções em que todos se reconheçam. De acordo com Araújo (2010), os desafios deste tipo de processo são para que a participação de todos seja equilibrada, evitando que o dramaturgo se torne o epicentro do processo. Há um intrincado jogo entre liderar e cooperar, bem como entre impermeabilidade e porosidade. Esses mecanismos operam no âmbito de uma dramaturgia plural, heterogênea e polifônica.

Bickerstaff (2011) propõe duas visões distintas dentro da produção teatral colaborativa. A primeira é a de um teatro como um agregado de pessoas, uma atividade coletiva de acordo com a terminologia dos Estados Unidos; a segunda é uma visão mais integradora, em que o processo é colaborativo no sentido de sinergia, ou seja, os participantes direcionam as suas energias na mesma direção, na busca por um produto de criação compartilhada. Cada participante contribui para o todo através do seu processo criativo individual, agregando o contexto cultural, social e profissional no qual que está inserido. Em outras palavras, o processo colaborativo mantém as funções específicas de cada membro do grupo, porém parte da premissa de que todos devem ter as suas vozes preservadas no decorrer do processo. Além disso, as decisões devem ser tomadas de maneira democrática, ou seja, devem ser discutidas e testadas por todos os integrantes no decorrer do processo.

Em seu artigo '*Collaborative Theatre - Creative Process*', Bickerstaff propõe uma visão sistêmica da prática teatral, mais integradora e experimental, em contraste com uma prática baseada na tradição de métodos e funções específicas, na qual o diretor ou o encenador ocupa uma posição de autoridade na estrutura hierárquica. Mesmo que cada processo seja distinto em sua proposta, há um consenso com relação à natureza interacional e emergente da criatividade quando o processo criativo envolve um grupo. O termo colaborativo aplica-se principalmente ao posicionamento e intenção de cada integrante perante o grupo, valorizando o

diálogo e a experimentação das diferentes ideias propostas, sem perder de vista, todavia, as funções específicas dos indivíduos envolvidos.

2.2 RELAÇÃO DA MÚSICA COM A CENA

De acordo com Cintra (2013), compositor e doutor em artes cênicas pela Universidade de São Paulo, o teatro vem se revelando um espaço ideal para as experiências das linguagens musicais contemporâneas. Para Eikmeier (2011), o teatro abriga a possibilidade de experimentação de outras formas de relação de trabalho que ensejam uma nova forma de lidar com o som e a cena.

A música no contexto teatral levanta questionamentos acerca de como as diferentes linguagens se relacionam, bem como dos mecanismos atrelados a essas distintas relações de trabalho, conforme veremos a seguir.

O teatro é muitas vezes considerado um discurso polifônico, composto do entrelaçamento de linguagens, entre elas a música. O termo polifonia surge com o intuito de expressar a somatória de vozes articuladas, entrelaçadas, geradora de um discurso. Neste quesito, é inevitável a pergunta: quais são as funções da música dentro de uma narrativa cênica? É possível um lugar comum, de diálogo entre a cena e a música? Esta pergunta também enseja uma questão conceitual importante: o que é música?

Há diferentes formas de organização do som no teatro. A relação de trabalho comum da música para a cena é aquela criada num momento distinto e muitas vezes posterior ao da criação da cena, e tem como intuito principal reforçar e valorizar a narrativa cênica. É nesse contexto que a música adquire um sentido de ilustração de uma realidade exterior ou de um determinado estado psicológico. Eikmeier (2011) atenta para o fato que a música é detentora de valores acumulados historicamente pela afinidade que ela estabeleceu com conteúdos determinados. Em outras palavras, a música se limita a expressar determinadas emoções através de associações culturalmente estabelecidas, facilmente identificáveis pelo ouvinte/espectador. Por exemplo, uma cena de um filme de Hollywood que busque expressar tristeza provavelmente contará com uma melodia lenta no violino. Cenas de aventura apresentam uma música agitada, orquestrada num ritmo marcado.

Os séculos XX e XXI trouxeram um novo modo de fazer teatral, onde as diferentes linguagens autônomas dialogam na busca por um grande discurso

polifônico. Maletta e outros (2013) apontam para a multiplicidade de discursos não hierárquicos e simultâneos no fazer teatral, nos quais a música possa ser pensada como dramaturgia, ou seja, como um dos pontos de vista dramaturgicos em sua relação com a cena. No entanto, para que a música e a cena estejam em pé de igualdade, é de fundamental importância que o responsável pela criação sonora esteja presente em todas as etapas do processo criativo, juntamente com o encenador, atores e os demais artistas envolvidos. Ou seja, é de suma importância que a relação de trabalho seja colaborativa. Antunes Filho, famoso diretor de teatro brasileiro, ressalta a importância de as linguagens nascerem conjuntamente: “tudo tem que brotar junto, é uma coisa só” (MALETTA; EIKMEIER; ANTUNES FILHO, 2013, p. 62). A música, nesse sentido, não somente contribui para a cena teatral, mas é parte integrante do teatro; ela já é teatro. Esse modo de produção artística busca valorizar o som e o discurso sonoro no teatro.

Marcello Amalfi, maestro e compositor para teatro, televisão e cinema, em seu artigo ‘O diálogo criativo entre o compositor da música de cena e o encenador contemporâneo à luz de uma macro-harmonia’ (2011) busca uma terminologia conciliatória entre a linguagem musical e a linguagem cênica, propondo o conceito de Macro-harmonia. Esse termo é uma adaptação do conceito de harmonia da música ocidental ao contexto cênico. Partindo da premissa de que a música de cena contemporânea é composta não somente pelos sons, mas também pelas imagens, ideias e demais elementos da encenação, Amalfi propõe considerar a música como um elemento constituinte da encenação, ao mesmo tempo em que também é integrada por esta. Macro-harmonia é o conceito que surge para ampliar o conceito da música para teatro para além dos elementos sonoros, aliando-os aos elementos cênicos. Segundo Amalfi:

Dentro da pesquisa, o pensamento macro-harmônico será inserido como uma possibilidade analítica para a música de cena, e verificado quanto à hipótese de constituir-se um admissível campo, no qual o compositor e o encenador possam dialogar durante o processo de criação cênica. (AMALFI, 2011, p. 111)

O diálogo entre a música e a cena, bem como entre os criadores, gera uma emergência colaborativa que produz um resultado único. Tragtenberg, no seu livro ‘Música de Cena’ (1999), aborda a organicidade vital entre cena e música que marca o processo de criação e produção da arte teatral. O autor, de maneira semelhante a

Amalfi, busca uma terminologia que expresse a relação estreita entre a música e a cena. Ele propõe um tratamento polifônico com relação às questões dramáticas e musicais, tratando a música e o teatro como vozes paralelas em contraponto.

Para Tragtenberg, a concepção da música de cena é calcada na figura do encenador, que ele define como o guia inicial para a criação da composição. Ela parte de um primeiro contato com o encenador, que propõe o texto ou a concepção de encenação, a qual funcionará como ponto de partida para toda a equipe de criação. Tragtenberg busca valorizar o diálogo entre a música e cena. Para ele, o som não deve complementar a cena, e sim acrescentar algo ao que o olho já vê. Sendo assim, a imagem e o som são considerados *a priori* incompletos e adquirem um significado único através de seu entrelaçamento.

Berio (1925-2003), umas das referências na música no século XX, refletiu sobre a relação da música com a cena na ocasião do recebimento do título de Doutorado Honorário da Universidade de Siena em 1995. Ele é mais um exemplo de compositor que caracteriza a relação da música com a cena com o termo polifonia. Nessa ocasião, descrita no artigo '*Of Sounds and Images*' (1997), Berio utiliza exemplo de compositores de ópera, tais como Richard Wagner, Mozart, Debussy e Berg, para defender a proposição de que um espetáculo musical moderno deve ter a capacidade de manter as três narrativas ou linguagens (música, texto e cena) auto suficientes, e ao mesmo tempo desenvolver uma polifonia entre elas, gerando de três discursos distintos apenas uma narrativa. A busca em unir a imagem ao som é algo que Berio considera um desafio, que direciona o compositor de música de cena a uma área misteriosa. Ele cita Wagner, que ao ser questionado sobre como imaginava as suas óperas sendo realizadas no palco, respondeu que pensava nelas como uma ação musical se tornando visível. Entretanto, para Berio, a música de Wagner tende a governar os diferentes elementos da performance cênica, tomando por vezes o lugar destes. Esse é um exemplo de uma música autossuficiente que acaba por vezes se sobrepondo à cena, por se ater em demasia aos seus próprios parâmetros. O que Berio almejava era uma relação complementar entre música e cena, um equilíbrio e diálogo entre as linguagens.

Na tradição de música de cena, a música tende a organizar, revelar e dirigir as funções narrativas e dramáticas que são geradas por ela. Nas óperas de Mozart, por exemplo, há momentos em que a narrativa assume uma forma ditada pela música, pois sua música parece inclusive inventar a psicologia das

personagens. Para Berio, o teatro musical só apresenta um significado profundo quando a dramaturgia é gerada pela música e é estruturalmente análoga a ela, porém evitando uma similaridade tautológica. Para ele, a dramaturgia musical e a narrativa devem estar em acordo, mas não devem ser idênticas, e sim autônomas, ao mesmo tempo em que se provocam mutuamente. A cena deve estabelecer uma relação dialética ou antagonista com a música. Berio compara o seu ideal de relação da música com a cena com a tradição da ópera nos séculos XVIII e XIX, que não estava aberta à experimentação de novos tipos de relações da dramaturgia com a música. Entretanto, no diálogo entre dois elementos temporais (música e imagem), o elemento temporal da música acaba prevalecendo: para Berio, é a música, portanto, que deve ditar as condições para que a imagem ocorra. É nesse ponto que Berio acaba por se contradizer, posto que no momento que a música é valorizada em detrimento da cena, a relação de equilíbrio se perde. O que não fica claro aqui é o formato de trabalho adotado por Berio para que se chegue a um resultado equilibrado entre música e cena.

No que se refere à função da música em cena, Tragtenberg propõe a interpenetração entre a música e a cena:

Não basta à música de cena ilustrar uma situação dramática a partir dos elementos fornecidos pela narrativa verbal. É preciso que ela explore os diferentes ângulos e que interfira com suas qualidades específicas na encenação como um todo, operando basicamente com os parâmetros de espaço e tempo, densidade e velocidade da cena, e finalmente, na curva dramática. De forma que sejam identificadas e exploradas de maneira diagonal as diversas camadas que compõem o fenômeno cênico. (TRAGTENBERG, 1999, p. 22-23)

Nesse sentido, a visão de Tragtenberg vai ao encontro do pensamento de Berio acerca da música como linguagem autônoma, que, todavia, dialoga com as demais linguagens com o intuito de criar apenas uma narrativa polifônica.

2.3 DRAMATURGIA SONORA

No decorrer do processo de criação do *Concerto Inesperado*, surgiu a pergunta acerca da terminologia que iríamos empregar para definir a função dos músicos no espetáculo, bem como do resultado sonoro criado. Seriam os músicos

compositores e ao mesmo tempo intérpretes dos sons? Seria o resultado produzido uma trilha sonora?

No caso do processo de criação do *Concerto Inesperado*, os sons foram criados durante os ensaios, na sua relação com a cena, com a voz do ator e com o texto. Os músicos são ao mesmo tempo intérpretes e criadores. Soma-se às sonoridades produzidas pelos músicos a importância do som da voz do ator e das palavras entoadas por ele. Essas características geraram um questionamento acerca da terminologia mais adequada para designar os sons criados. Foi a partir desses questionamentos que optamos por empregar o termo dramaturgia sonora para caracterizar o nosso trabalho como criadores sonoros.

A palavra dramaturgia é comumente associada ao texto dramático. Drama vem do grego e significa ação. A dramaturgia é um texto que representa uma ação em cena. O termo Dramaturgia Sonora está presente no livro 'Música de Cena' (1999) de Tragtenberg, que denomina o compositor de cena de 'Dramaturgo do som':

Para o compositor de cena – o dramaturgo do som – as questões teóricas no campo musical colocam-se de uma forma própria, bastante específica. À primeira vista, pode-se imaginar que os pressupostos estéticos pertencem ao mesmo universo da técnica musical tradicional; e que os procedimentos práticos, esses sim, são reféns recuperáveis das contingências de realização, que sabemos, são erráticas, na maioria das vezes variadas, e certamente com frequência, desfavoráveis. (TRAGTENBERG, 1999.)

O termo dramaturgo do som carece de uma definição mais específica quanto à sua natureza e os procedimentos de criação da música em sua relação com os demais criadores. No exemplo exposto acima, o termo não está atrelado a um tipo de processo e produtos específicos, e sim a um termo para designar o compositor de cena.

No contexto de teatro contemporâneo, a dramaturgia não trata somente da escrita das palavras, mas também das imagens, ações corporais e aurais. A dramaturgia, de acordo com Araújo (2010), rompe com a eternidade e vai em direção ao aqui e agora do fenômeno teatral. Ela é um processo em fluxo contínuo de transformação, ao invés de um texto empregado como material *a priori*. Para Sánchez (2010), a dramaturgia é uma interrogação sobre a relação entre o teatral (espetáculo/público), a atuação (ator e espectador enquanto indivíduos) e o drama (ação que constrói o discurso). Essa interrogação se resolve momentaneamente em

uma composição efêmera, que não se pode fixar em um texto. A dramaturgia é resolvida no encontro instável entre os elementos que compõem a experiência cênica. Dessa forma, para Sánchez (2010), a dramaturgia não é um espaço de ficção fechada, mas sim de ficção aberta, um espaço social de campo expandido e dinâmico.

Desde a vanguarda do início do século XX, há o reconhecimento da materialidade do som. Desde então, foi-se em busca de uma realidade espacial e temporal onde visão (ou cena) e som (audição) se sobrepõem, em uma relação complexa. Para Ovadija (2011) a dramaturgia do som escreve um outro tipo de texto, relacionado à teatralidade física, através da disposição temporal e espacial dos objetos e das ações aurais da performance. Ela opera no contraponto entre o performativo e o teatral. Ovadija (2011) define a dramaturgia sonora como um método teatral desenvolvido na interação entre os elementos corporais da performance e da arquitetura abstrata e concreta dos elementos aurais cênicos. Nesse contexto, a voz não é apenas detentora do discurso, mas é também emocional, posto que carrega o gesto expressivo.

Como exposto por Eikmeier, o componente simbólico do som na sua relação com a cena é fator primordial para a construção de uma narrativa ou dramaturgia híbrida, que permita à música lançar uma voz narrativa sobre a cena. O som é empregado como um material de construção cênica. Os sons apresentam a capacidade de criar significados e são providos de intensa carga simbólica. Eles possuem a capacidade de determinar ambientes e contextos específicos. Esse aspecto do som é corroborado por Tragtenberg (1999, p. 134): “a carga simbólica que relaciona um som a uma imagem, estado de espírito, lugar, tipo ou situação social constitui a essência da articulação narrativa do som, seja ele relacionado e associado com ruído ou som musical.”

Aqui se faz necessária novamente a reflexão acerca do que é música e de quais sons fazem parte do discurso sonoro. Segundo Tragtenberg (1999), som musical e ruído são apenas duas terminologias para os fenômenos acústicos. Neste caso, não deveria haver uma distinção. Ele inclui os ruídos e demais sons como elementos musicais constituintes da música de cena. Sendo assim, o ruído apresenta um potencial expressivo próprio, capaz de ampliar o universo da narrativa. O ruído encontra espaço na dramaturgia sonora e é empregado conscientemente no

seu aspecto de impureza acústica e na comunicação dos signos e mensagens teatrais.

O ruído como parte integrante da dramaturgia sonora aponta para a discussão acerca da conceituação do ruído, que está presente na tese de Silva (2012). A autora distingue o ruído enquanto um elemento marginal, incômodo, desestabilizador, de um ruído estetizado, incorporado à música. No século XX, o ruído passou de um elemento desorganizador para um som aceito como elemento musical. Nesse caso, para ser musicalizado, o ruído passa por um processo de transformação e silenciamento. Portanto, o ruído, para a autora, apresenta uma relação dialética entre rejeição e aceitação. Além disso, o ruído aponta para o inevitável envolvimento do corpo com som, presente no próprio termo em inglês *noise*, oriundo da palavra náusea, enjôo (OVADIJA, 2011).

A dramaturgia sonora também é problematizada por Cintra, no seu artigo 'Dramaturgia Sonora Contemporânea' (2013). Nele, o autor discute a indefinição conceitual na área de criação sonora no Brasil. O termo 'Dramaturgia Sonora' no Brasil vem sendo empregado como uma maneira de nomear o pensamento composicional no plano sonoro da cena. Sua forma interna de articulação e organização constitui parte da polifonia do evento teatral, que dialoga com os demais elementos e apresenta concomitantemente uma identidade própria. O autor organiza a dramaturgia sonora em três fatores: som, ruído e silêncio. Novamente aqui, o autor não especifica os critérios para a diferenciação entre som e ruído. Não deveríamos denominar todos esses fenômenos apenas de som, ou música? Os sons organizados através de uma forma ou harmonia, ou emitidos através da manipulação não convencional de instrumentos, objetos e aparatos eletrônicos não são todos sons? E no momento que foram pensados e organizados como discurso, não poderiam ser denominados de música? A sonoridade do corpo do ator pode também ser considerada parte integrante da dramaturgia sonora?

Nesse trabalho, a dramaturgia sonora é um discurso musical entrelaçado à cena, assim resultando em um produto híbrido, ou seja, um produto construído a partir da interdependência entre o som e a cena. A música, nesse caso, engloba a execução convencional e não convencional de instrumentos, a sonoridade da voz e do texto, bem como ruídos ordenados, organizados, portanto, música. A escolha pelo termo sonora e não musical advém do senso comum atrelado ao termo musical: o de música organizada em termos de forma e harmonia, aqueles compostos ou

reproduzidos em cena. A visão de música, ou som, neste trabalho, abraça tudo o que soa intencionalmente durante o espetáculo. Esse aspecto é corroborado na fala de Ricardo no dia 11 de maio de 2016, numa conversa no grupo na rede social Facebook:

Apenas me soa melhor quando usamos a palavra Sonora no lugar de Musical por vezes repetidas (acho que podemos alternar). Por mais que nós, criadores, entendamos a ruidagem (sic) como música, essa idéia ainda é confusa, e temo que a idéia do texto de um espetáculo cênico-musical remeta a um leitor desavisado ao conceito de teatro cantado (da qual a Broadway é referência ou caricatura mais recorrente.) (PAVÃO, 2016)

A dramaturgia sonora cria conexões e sentidos, ampliando o significado que as imagens passam em cena. O termo 'dramaturgia sonora' parte da premissa de que tudo que soa numa encenação interfere na dramaturgia total do espetáculo, posto que os sons interferem no sentido da ação encenada. Há naturalmente um caráter subjetivo intrínseco, não havendo uma unicidade de sentido, ou seja, cada espectador constrói o seu sentido através da sua escuta pessoal.

No processo colaborativo desta pesquisa, música e cena se relacionam o tempo todo. O texto e a voz do ator são igualmente elementos fundamentais para a criação da dramaturgia sonora. Nesse sentido, o termo 'Dramaturgia Sonora' é empregado neste trabalho para designar o processo e todos os sons criados no decorrer do processo; é o entrelaçamento entre o som, aqui compreendido como música, ruídos e silêncios, e a cena. Para ser denominada dramaturgia sonora, ela deve ser pensada desde o início na sua relação com a cena e com o texto, criando e constituindo assim a dramaturgia total da peça.

Em *Concerto Inesperado*, é possível afirmar que a cena não se sustenta sem o som, assim como o som não se sustenta sem a cena. O silêncio é empregado como ferramenta estética e deve ser ouvido ativamente da mesma maneira que os demais sons. O silêncio, de acordo com Ovadija (2011), faz parte do fluxo de sons disponíveis e não deve ser entendido como um pano de fundo. Bergson cunhou o conceito de *La durée* para a representação do contínuo do tempo e do espaço (OVADIJA, 2011). A duração é, portanto, o ponto de encontro entre a arte do som e as artes visuais. Conforme afirmado por Cage (OVADIJA, 2011, p. 232), a música é contínua, cabe a nós a escutarmos ou não. Em outras palavras, a auralidade nos

rodeia não somente através da música organizada em formas tonais, mas também através do ruído e do silêncio.

Esta tese propõe o emprego do termo 'Dramaturgia Sonora' num contexto específico, exposto a seguir. A junção de uma palavra de origem greco-romana com a palavra som visa expressar a fusão das linguagens do teatro com a música. O processo criativo investigado almejou a relação horizontal e não hierárquica da música com a cena. Em *Concerto Inesperado*, elementos cênicos e elementos sonoros se fundem para criar uma narrativa híbrida. Conforme apontado anteriormente, poderia a música do *Concerto Inesperado* ser autônoma? Ela se sustenta sozinha? A partir dos questionamentos expostos, emerge o termo 'Dramaturgia Sonora' para designar tanto um método de criação sonora como os sons resultantes do processo, objeto desta pesquisa.

Dramaturgia sonora de acordo com Tragtenberg (1999): autonomia da música e da cena; conceito de polifonia.

Dramaturgia sonora em *Concerto Inesperado*: interdependência entre a música e a cena (uma não se sustenta sem a outra); música e cena se afirmam mutuamente, ao contrário de um discurso polifônico.

3 METODOLOGIA

As questões de pesquisa que emergem de um processo de criação artística e que buscam ser respondidas reflexivamente através da análise da documentação do processo são características da pesquisa artística. A reflexão crítica propicia ao artista um melhor entendimento acerca da prática (NELSON, 2013). De acordo com Coessens, Crispin e Douglas (2010), a reflexão sobre o processo é uma maneira de pensar em ação, unindo na figura do artista-pesquisador aspectos subjetivos e objetivos. Dessa forma, o artista-pesquisador é um ser ao mesmo tempo prático e reflexivo, ator e espectador de sua prática.

3.1 A PESQUISA ARTÍSTICA EM MÚSICA

A pesquisa artística em música tem sido abordada por Coessens, Crispin, Douglas (2010), por Borgdorff (2012) e por Nelson (2013), entre outros. Conforme exposto anteriormente, esse tipo de pesquisa parte do reconhecimento da subjetividade imbricada na produção de conhecimento. A subjetividade é parte integrante da natureza da criação artística. Segundo Borgdorff, “não há prática artística que não seja impregnada de experiências, histórias e crenças.”²

A pesquisa artística parte do paradigma de que o produto e o processo artístico são sempre imbuídos de história, cultura e teoria. O pesquisador, nesse caso, é ao mesmo tempo sujeito e objeto de pesquisa, posto que investiga um processo vivenciado por ele próprio. Assim, duas fronteiras são rompidas: a separação entre mente e corpo e entre pesquisador e sujeito. Busca-se, através da investigação, relacionar o campo da teoria com a prática artística. Um dos objetivos é, a partir da investigação e reflexão crítica, trazer à tona elementos que não foram percebidos conscientemente pelo artista durante a prática.

Segundo Borgdorff (2012), o processo criativo e seus resultados devem ser documentados e disseminados de maneira adequada para a comunidade acadêmica e para o público em geral. O pesquisador deve situar a prática artística e dialogar com o campo de conhecimento onde tal prática está inserida.

² No original: “No art practices exist that are not saturated with experiences, histories and beliefs.” (BORGENDORFF, p. 21, 2012) [tradução livre da autora]

A pesquisa artística, conforme Nelson (2013), é uma área que apresenta múltiplos materiais de evidência, os quais comumente são representados pelo:

- 1- Produto artístico: uma exibição, filme, performance, partitura e a sua gravação (DVD, CD, vídeo);
- 2- Documentação do processo;
- 3- Escritos Complementares, que inclui a localização da prática numa linhagem de influências e uma moldura conceitual para a pesquisa.

Os materiais de evidência considerados neste trabalho são: gravação em áudio e vídeo do espetáculo; documentação do processo; referencial teórico (Capítulo 2). O produto artístico desta pesquisa está registrado na gravação em vídeo da estreia de *Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos* no dia 23 de março de 2017 no Studio Clio em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Essa gravação foi realizada pela cineasta Débora Beina, diretora criativa do estúdio de cinema e TV Mandraque e encontra-se disponível neste link do Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=omglHqaV7Hc>>. A documentação do processo será detalhada nos subcapítulos seguintes.

3.2 A DOCUMENTAÇÃO DO PROCESSO

A documentação do processo de criação do *Concerto Inesperado* busca, através da análise, responder às questões de pesquisa referentes aos temas trazidos no capítulo Referencial Teórico. O objetivo é compreender a dinâmica de trabalho entre os participantes, e a relação entre a música e a cena.

Os documentos que irão subsidiar a reflexão sobre o processo compreendem:

- 1.1-Gravações em áudio dos ensaios sem o registro do diálogo entre os participantes;
- 1.2-Gravações em áudio de três ensaios gerais com registro do diálogo entre os participantes;
- 2- Diários dos ensaios e encontros;
- 3-Transcrição dos diálogos registrados nas gravações dos três ensaios gerais;
- 4- Roteiros;
- 5- Gravação em vídeo do espetáculo de estreia do *Concerto Inesperado*.

3.2.1 Gravações em áudio dos ensaios

As gravações em áudio dos ensaios estão subdivididas em duas categorias:

1- 49 gravações em áudio de 29 ensaios sem o registro do diálogo entre os participantes, totalizando 9 horas, 11 minutos e 32 segundos. Local: escola de música Estação Musical, Porto Alegre - RS. Período: de 29 de abril de 2016 a 17 de março de 2017.

2- 9 Gravações em áudio de 3 ensaios gerais com o registro do diálogo entre os participantes, totalizando 7 horas, 8 minutos e 54 segundos. Local: Studio Clio, Porto Alegre - RS. Período: de 18 de março de 2017 a 21 de março de 2017.

As gravações em áudio sem o registro do diálogo entre os participantes apresentam o resultado sonoro gerado em cada ensaio. O principal objetivo dessas gravações é traçar a gênese dos elementos sonoros. Assim, é possível verificar aspectos como reiteração, variação e elaboração desses elementos.

A decisão de não gravar os diálogos nesses registros respeita o pedido do encenador Décio Antunes, que não gosta de ser gravado durante os ensaios. É fundamental que a documentação de um processo criativo colaborativo seja transparente e conte com o aval de todos os envolvidos. Também foi considerado o excesso de material que as gravações dos diálogos de todos os ensaios gerariam. O processo compreendeu muitos ensaios de longa duração com uma média de três horas por ensaio. A gravação integral dos diálogos geraria um excesso de material que dificultaria o trabalho de transcrição e análise dos dados. Por outro lado, é de suma importância para esta pesquisa um tipo de documentação que elucide os mecanismos de tomadas de decisões entre os participantes durante os ensaios. Isso foi resolvido através da elaboração de diários, gravações e transcrições de diálogos dos ensaios gerais, que serão expostos nos subcapítulos a seguir.

3.2.2 Diários dos ensaios e encontros

O principal objetivo dos diários é documentar o processo, registrando os assuntos debatidos, as interações entre os participantes, observações e impressões das situações vivenciadas. Os registros resumem acontecimentos importantes, tomadas de decisões, diálogos relevantes, e estão subdivididos em duas categorias:

1- 26 entradas de 26 ensaios de 29 de abril de 2016 a 17 de março de 2017.

2- 4 entradas de encontros entre os integrantes do processo nos dias 13 de dezembro de 2016, 12 de janeiro de 2017, 7 de fevereiro de 2017 e 3 de março de 2017.

Os encontros entre os integrantes estão separados dos ensaios por apresentarem naturezas distintas, como reunião entre os integrantes, reconhecimento do local de apresentação e prova de figurino. Os encontros dos dias 13 de dezembro de 2016 e 12 de janeiro de 2017 tiveram como objetivo a discussão acerca do conceito do espetáculo, das possibilidades de apresentação e a definição de um cronograma dos ensaios. O encontro do dia 7 de fevereiro de 2017 teve como objetivo o reconhecimento do local de apresentação do espetáculo. O encontro do dia 3 de março de 2017 teve como objetivo realizar a prova de figurino do espetáculo.

3.2.3 Transcrições

Esta documentação compreende as transcrições das falas dos participantes nos ensaios gerais. As conversas foram gravadas no local de estreia do *Concerto Inesperado*, com a autorização do encenador Décio Antunes.

As transcrições estão organizadas da seguinte maneira:

1- 8 transcrições de 3 ensaios gerais no local de apresentação do espetáculo.

Local: Studio Clio. Período: de 18 de março de 2017 a 21 de março de 2017.

As gravações dos diálogos dos ensaios gerais, realizados poucos dias antes da estreia do espetáculo, possibilitaram o entendimento da dinâmica do grupo em um momento de diversas tomadas de decisão.

3.2.4 Roteiros

Os 5 roteiros elaborados pelo encenador Décio Antunes ao longo do processo de criação do espetáculo constituem uma fonte documental importante para o mapeamento da evolução de *Concerto Inesperado*. Além dos textos de autores selecionados por Décio, os roteiros contêm sugestões de sonoridades e encenação e servem como registro para as sonoridades criadas pelos músicos durante os ensaios. Tomados em conjunto, esses roteiros permitem acessar cronologicamente

as transformações, alterações e modificações ocorridas durante os ensaios do grupo. Todos os roteiros estão organizados em seções, inicialmente intituladas Quadros, e posteriormente, Movimentos. Os roteiros organizam-se cronologicamente da seguinte maneira:

1- 'Quem sabe a Ameaça vem mais do Silencio que dos ruídos?' Roteiro elaborado por Décio Antunes, baseado no texto 'Um Rei à Escuta' de Ítalo Calvino e em personagens de William Shakespeare. Esse roteiro foi entregue por Décio aos participantes no dia 27 de maio de 2016 e apresenta 8 quadros distintos.

2- 'Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos.' Esse roteiro foi elaborado a partir de fragmentos do roteiro anterior, com o intuito de ter a duração máxima de 10 minutos. Esse roteiro foi inspirado em textos de Ítalo Calvino, Shakespeare e Beckett e está organizado em 8 movimentos. Foi entregue aos participantes no dia 3 em novembro de 2016.

3- 'Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos.' Roteiro Cênico organizado em 14 movimentos e entregue no dia 12 de janeiro de 2017.

4- 'Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos.' Roteiro organizado em 13 movimentos. Foi elaborado em 21 de fevereiro de 2017, mas entregue ao elenco pela primeira vez no ensaio do dia 9 de março de 2017.

5- 'Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos.' Roteiro final, elaborado em 16 março de 2017, com dois movimentos adicionais, totalizando 15 movimentos.

Os roteiros foram analisados conjuntamente com as demais fontes de documentação do processo.

4 ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO

A análise do processo criativo parte dos principais acontecimentos ocorridos no decorrer dos ensaios e encontros, que culminaram com a estreia do espetáculo e tiveram a duração de praticamente um ano. A dinâmica dos ensaios esteve calcada nas improvisações como meio para a criação da dramaturgia sonora na sua relação com o texto e com a cena. O resultado, entretanto, não é uma performance improvisada, mas um espetáculo definido e ensaiado. A dramaturgia e a interpretação foram amadurecendo no decorrer dos ensaios conjuntamente e simultaneamente, interconectando-se o tempo todo.

A análise do processo criativo através da documentação e o referencial teórico exposto no capítulo 2 foram os responsáveis pela categorização do processo em três etapas distintas. Os critérios advindos do referencial teórico são:

- 1- Agentes do sistema – a troca de atores;
- 2- Etapas do processo criativo.

Os critérios que vêm da análise do processo através da documentação são:

- 1- Os artistas envolvidos em cada etapa;
- 2- Características próprias que delimitam e definem cada etapa.

Essa categorização por etapas visa, inicialmente, a recriar a sequência linear do processo, a fim de elucidar a sequência dos fatos e as transformações ocorridas no produto. A análise também buscou verificar aspectos recorrentes do processo, ou seja, aqueles que se sobrepõem nas diferentes etapas.

4.1 ETAPA 1

O ímpeto para a criação do *Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos* partiu de Décio Antunes, premiado diretor e encenador de Porto Alegre. Suas referências artísticas passam pelo Teatro Coreográfico alemão de Johann Krenisk, Samuel Beckett e Bob Wilson. Beckett e Wilson fazem parte do que Lehmann cunhou de teatro pós-dramático, caracterizado pela busca por novas linguagens teatrais que não aquelas centradas na palavra ou na razão (OVADIJA, 2011). Beckett trabalhou com uma dramaturgia fragmentária, valorizando aspectos poéticos das imagens concretas, ao contrário do pensamento discursivo racional dominante no teatro dramático. Wilson explorou aspectos como luz, expressão corporal, música

e cenário. O aspecto poético e estético do teatro é colocado em primeiro plano, partindo da materialidade dos elementos cênicos e da experiência sensorial. É nesse contexto estético de influências que Décio se encontra, valorizando cada aspecto da cena no âmbito estético e expressivo. O cenário, por exemplo, é tratado como a superfície de um quadro, dotado de volume e movimento, sendo denominado por Ovadija (2011) de escultura cinética.

Motivado pela curiosidade na interação entre Karin e Ricardo Pavão, ambos parceiros de trabalhos anteriores distintos, Décio propõe um primeiro encontro.

Ricardo é violonista, guitarrista e atua há dez anos como criador de música para teatro. Cursou aproximadamente um ano e meio do curso de música da FUNDARTE UERGS em Montenegro - RS. No contexto teatral, costuma utilizar sons gravados e manipulações eletrônicas de objetos e instrumentos. Para este projeto, Ricardo utilizou um baixo elétrico (tocado com um arco), objetos processados e amplificados eletronicamente (como água, bacia, correntes), prato de percussão tocado com arco e processado eletronicamente, e o instrumento gadulka. Ele utilizou o sampler AKAI MPC1000 e um processador de efeitos KORG KaossPad.



Figura 2 - Ricardo

Karin é pianista de formação acadêmica, mestre em Música Contemporânea na Alemanha e em Música Clássica na Suíça. Possui experiência com repertório de música contemporânea e técnicas expandidas ao piano. Atua também como pianista inserida em espetáculos teatrais desde 2006. A sua primeira experiência como pianista em cena foi sob direção do mesmo encenador deste trabalho, Décio Antunes. Atua também como improvisadora em parceria com outros músicos.



Figura 3 - Karin

O meio pelo qual os dois músicos interagiram foi o da improvisação livre. O ponto em comum entre os músicos foi a utilização de técnicas não convencionais na execução dos instrumentos. Apesar de formações e experiências distintas, ambos os músicos compartilham do gosto pela estética da música contemporânea.

O primeiro encontro entre eles ocorreu no dia 29 de abril de 2016 e resultou em três gravações em áudio (ver em Gravação 1-3). Nessas gravações pode-se verificar a ampla utilização de ruídos, tanto aqueles produzidos através da manipulação de instrumentos e objetos como os gravados e tratados eletronicamente por Ricardo. As diferentes fontes sonoras foram exploradas neste encontro.

A Etapa 1 consiste dos seguintes integrantes e documentação:

- Integrantes: Ricardo, Décio e Karin.
- Gravações: um encontro, no dia 29 de abril de 2016, registrado em 3 gravações em áudio, totalizando 34 minutos. Local: Estação Musical.
- Diário: uma entrada datada de 29 de abril de 2016

O objetivo do encontro organizado por Décio foi verificar a possibilidade de criação sonora conjunta entre os músicos. Provavelmente, Décio queria descobrir se havia a química descrita por Sawyer (2003), pois ele já havia trabalhado com cada um separadamente em trabalhos distintos. Décio estava ciente dos estudos de Karin com repertório de música contemporânea, improvisação e técnicas expandidas na Europa, e ficou instigado a ouvir estas sonoridades. Sabendo do interesse de Décio, Karin leva ao primeiro encontro uma quantidade extensa de materiais para preparar o piano, como pregos, borracha e plástico, além de objetos para utilizar nas cordas do piano, como um martelo de madeira.

Este primeiro encontro resultou na gravação de três improvisos com características distintas. Na Gravação 1 (Documentação, Gravação 1) verifica-se o diálogo entre as notas preparadas no piano e ruídos variados dos objetos que Ricardo trouxe, bem como do instrumento Gadulka. Nessa gravação, surge o efeito sonoro criado através do deslizamento de um martelo de madeira sobre as cordas do piano com o pedal direito aberto. A referência desse efeito foi a peça para piano *Drei Klavierstücke* do compositor suíço Jürg Wyttenbach, com quem Karin trabalhou durante seu o mestrado na Alemanha. Essa sonoridade será concretizada como parte integrante da dramaturgia sonora e trabalhada minuciosamente na relação com a cena, como veremos mais adiante.

O segundo improviso (Documentação, Gravação 2) caracteriza-se pelo emprego de acordes e sonoridades tonais. Ricardo gravou trechos de Karin ao piano e reproduziu algumas sonoridades gravadas sobrepondo a elas ruídos de objetos manipulados manualmente e eletronicamente.

O terceiro improviso (Documentação, Gravação 3) apresentou um aspecto predominantemente rítmico, num andamento mais acelerado que os anteriores. Percebe-se aqui que os elementos de diálogo mais utilizados entre os músicos são a variação, a reiteração e a elaboração. Utilizamos o instrumento Kalimba, assim como sons de talheres, pratos e copos.

Nessas três gravações pode-se constatar a exploração do ruído e a predileção pela manipulação não convencional dos instrumentos como o ponto em comum entre os músicos.

4.1.1 O som como elemento propulsor do processo

O marco inicial do processo de criação do espetáculo foi o encontro entre Karin e Ricardo proposto por Décio. A curiosidade de Décio em ouvir o resultado sonoro desse encontro sugere o seu interesse em criar um espetáculo que tenha o som como elemento de destaque. Ao longo das improvisações livres, Décio colocou-se no lugar de espectador, dando total autonomia para os músicos e permanecendo em uma atitude de reflexão com o intuito de buscar possíveis propostas dramatúrgicas que pudessem ir ao encontro das sonoridades produzidas naquele primeiro encontro. Observa-se nesse primeiro encontro a busca latente por um conceito para o espetáculo a partir das proposições sonoras dos músicos.

4.1.2 O piano e o ruído

As improvisações realizadas na etapa 1 geraram elementos sonoros que permaneceram e foram trabalhados no decorrer do processo, tendo sido consolidados no produto final. Essa etapa esteve centrada na materialidade do som como fim em si mesmo, ao contrário do som como meio de significado e de comunicação (OVADIJA, 2011, p. 28). Os elementos sonoros estabelecidos nessa etapa foram:

1- Um martelo de madeira utilizado para produzir ressonância nas cordas do piano. Esse efeito é obtido através do ato de deslizá-lo exercendo uma pressão média sobre as cordas do piano e pode ser ouvido na Gravação 1 do dia 29 de abril aos 9min16s (ver em Documentação).

2- Batidas produzidas no piano. As batidas foram produzidas através do acionamento das teclas e da pressão da mão sobre as cordas com o intuito de abafar o som. Elas podem ser escutadas na Gravação 3 do dia 29 de abril aos 3min00s (ver em Documentação).

3- Instrumento Gadulka, executado de maneira não convencional por Ricardo com o intuito de produzir ruído. Pode ser escutado na Gravação 1 aos 4min40s e aos 5min18s (ver em Documentação).

4- Emprego de fontes sonoras eletrônicas por Ricardo através de sampler e de processador de efeitos.

5- Manipulação direta das cordas do piano com as mãos. Este efeito encontra-se na Gravação 2 aos 12min00s (ver em Documentação).

A transformação desses elementos ao longo do processo e na interação entre os participantes será analisada com mais detalhe posteriormente.

A primeira etapa do processo foi de suma importância para a definição conceitual do espetáculo e para a definição da estética sonora do espetáculo, que trabalha com o piano e o ruído. Os ruídos são empregados como material musical e estético, e não como elemento imitativo. Eles são empregados por Karin e Ricardo a partir de suas qualidades rítmicas e timbrísticas, não havendo qualquer função mimética ou referencial. Desde o manifesto futurista de Russolo (1913), ocorreu o que o autor denominou de libertação do ruído, que almejou libertar o som da música tonal e estabelecer o ruído como material musical autônomo. Inserido no movimento estético da música futurista, Russolo propôs a inclusão de todos os ruídos do ambiente. Schaeffner, expoente da música concreta, denominava os sons gravados e os sons naturais de objetos musicais, que serviam para estruturar as suas composições (OVADIJA, 2011, p. 222). É a partir desse contexto estético de emprego dos ruídos que as sonoridades propostas a partir de improvisações entre os músicos se concretizará organicamente no decorrer do processo.

4.2 ETAPA 2

Após a definição da estética sonora do espetáculo, Décio convida o ator Evandro Soldatelli para participar da empreitada de criação de um espetáculo cênico e musical que apresenta o som como elemento central da dramaturgia. Evandro é um ator de teatro de Porto Alegre que já havia trabalhado anteriormente com Décio. Percebe-se aqui que todos já haviam trabalhado com Décio em espetáculos anteriores, o que o torna o ponto de conexão entre todos. Instigado pelo emprego da voz do ator como mais um elemento sonoro, Décio organiza um encontro entre Karin, Ricardo e Evandro. Essa etapa marca a passagem da exploração sonora para

o encontro entre o som e o texto dramaturgico. No primeiro encontro dessa etapa, Décio propõe explorar os recursos vocais do ator ainda sem a presença de um texto. Apenas no segundo encontro é que o ator passa a trabalhar a partir de um texto. A voz, assim como o ruído, é tratada a partir de seu aspecto sonoro autônomo. Através de gestos puramente vocais, ocorre a interação entre o ator e os músicos, entre som e voz.

A Etapa 2 consiste dos seguintes integrantes e documentação:

Integrantes: Ricardo, Décio, Karin e Evandro.

Gravações: 9 ensaios realizados de 6 maio de 2016 a 12 de Julho de 2016 registrados em 12 gravações em áudio, totalizando 3 horas, 22 minutos e 3 segundos. Local: Estação Musical

Diário: uma entrada datada do dia 6 de maio de 2016.

Roteiro 1: 'Quem sabe a ameaça vem mais do Silencio que dos Ruídos?' criado por Décio Antunes e entregue no ensaio do dia 27 de maio de 2016.

4.2.1 A voz do ator

O primeiro ensaio com o ator Evandro Soldatelli consistiu na exploração sonora da sua voz em um contexto de improvisação livre entre o ator e os músicos. A voz apresentou uma autonomia da palavra. O enfoque esteve na materialidade da voz, ou seja, na sua pré-existência à palavra (SÁNCHEZ, 2010). A primeira interação entre os três encontra-se na Gravação 1 do dia 6 de maio de 2016 (ver em Documentação) e ocorre sem a presença de um texto. Evandro improvisa com a própria voz através da respiração, bocejos, espirro, interjeições, choro, gargalhada e suspiro. A importância da sonoridade da voz do ator permanecerá nas etapas seguintes, como ilustrada pela fala de Décio na etapa final do processo: "Explora bem esse bocejo, eu quero um bocejo grotesco. Sonoro e ralado." (p. 62 do documento Transcrições). O interesse pela corporeidade e pela forma abstrata do som ganhou destaque nos movimentos futuristas, dadaístas e expressionistas do início do século XX. Nesse contexto estético, é papel do ouvinte/espectador apreciar o som enquanto materialidade e não enquanto detentor de significado. O som puro, como fim em si mesmo, manifesta-se através da corporeidade do ator, da textura da voz falada, da música, do som e dos ritmos (OVADIJA, 2011).

Os elementos vocais emitidos pelo ator dialogaram com os sons produzidos pelos músicos através de dois parâmetros musicais: duração e intensidade. A gravação 1 do dia 6 de maio de 2016 (ver em Documentação) ilustra o diálogo estabelecido entre os sons da voz com os ruídos gerados pelos músicos. É nessa gravação que surge pela primeira vez a contagem pelo ator, elemento que será incorporado ao espetáculo. A improvisação como meio de criação se reafirma e agrega o ator na interação com os músicos.

4.2.2 Texto Um Rei à Escuta

Ao assistir os improvisos entre os músicos na Etapa 1, Décio se recordou do texto de Ítalo Calvino intitulado 'Um rei à Escuta'. No primeiro ensaio da segunda etapa, Décio propõe trabalharmos com o texto de Calvino na tentativa de empregá-lo como uma espécie de guia para o diálogo entre o texto, na voz do ator, e os sons dos músicos. O texto é também uma maneira de Décio participar criativamente do processo, através da elaboração de uma dramaturgia própria. É importante destacar a presença de Décio em todos os ensaios no decorrer de todo o processo, como companheiro vivo e presente do ator e dos músicos. Para além das improvisações sonoras, ocorreu uma improvisação dramática por parte de Décio, conforme apontado por Araújo (2010), que define este tipo de dramaturgo de "dramaturgo de sala de ensaio" (ARAÚJO, 2010, p. 226). Décio se fez presente no corpo a corpo da sala de ensaio, discutindo não somente as escolhas das palavras, mas a textura cênica do material. A dramaturgia dialogou com o material produzido em improvisações. Ao contrário de um dramaturgo responsável pela criação de um texto fechado, Décio foi cúmplice de uma cena em construção, que amadureceu conjuntamente e simultaneamente no decorrer dos ensaios.

O texto de Calvino narra as angústias de um rei que teme ser destronado. A angústia é resultado de suas próprias atitudes, posto que conquistou o poder através de um golpe. O foco central da dramaturgia traz o universo do poder político e seus bastidores. O som se estabelece como um elemento que provoca e incita determinados estados psicológicos do rei. A personagem permanece imóvel, sentada no trono, em atitude de escuta dos sons com o intuito de reconhecê-los e assim se tranquilizar. A importância do som na narrativa vai ao encontro da estética sonora proposta na Etapa 1, bem como à ampla variedade de sonoridades

produzidas pelos músicos. Além disso, consolida o som como elemento central da dramaturgia.

Verifica-se na Gravação 2 do dia 6 de maio de 2016 (ver em Documentação) o texto 'Um Rei à escuta' sendo empregado como guia para a improvisação entre o ator e os músicos. Através da improvisação, Evandro aborda o texto com a finalidade de explorar a sonoridade das palavras, utilizando repetições e variações de duração, intensidade, articulação e timbre. A palavra, para além de seu significado sintático, é explorada no seu aspecto fonético, sonoro e musical. Lotar-Schreyer considerava o drama e a performance como uma sucessão rítmica de sons (OVADIJA, 2011, p. 230). A palavra é valorizada enquanto elemento sonoro baseado na estrutura das consoantes e vocais. A sucessão rítmica das palavras no drama é a sucessão rítmica dos sons. Nesse contexto, gestos e sons se tornam discurso e enredo (OVADIJA, 2011). O som, enquanto elemento simultaneamente abstrato e concreto, será explorado no decorrer do processo na sua interação entre o ator e os músicos.

4.2.3 Roteiro 1 e o silêncio

A maneira encontrada por Décio para relacionar os sons criados pelos músicos e o texto entoado pelo ator é através da criação de um roteiro inspirado no texto de Calvino. Décio elabora o roteiro através da seleção de frases do texto de Calvino e de frases de William Shakespeare (Documentação, Roteiro 1). Este está estruturado em oito seções, denominadas "Quadros". O emprego da palavra "Quadros" para as diferentes seções do roteiro revela a importância do aspecto cênico e visual para Décio nesta etapa. Veremos posteriormente a alteração desse termo para uma terminologia que destaca o aspecto sonoro. O roteiro surge no intuito de estruturar as diversas possibilidades de interações sonoras entre o ator e os músicos. Além disso, o texto será explorado pelo ator no que se refere às diferentes formas de entoá-lo.

O roteiro 1 é denominado 'Quem sabe a ameaça vem mais do silêncio que dos ruídos', frase retirada do texto de Calvino. Este título indica a proposta conceitual de destacar os ruídos, mas também o silêncio que adquire uma carga simbólica e estrutural importante na dramaturgia sonora do espetáculo. Verifica-se no Quadro 4 do Roteiro 1 (ver em Documentação, Roteiros) o caráter de

perturbação que o silêncio impõe ao Rei: “É perturbador quando só resta o silêncio. Posso avaliar tudo daqui através dos ruídos. Por isso a ausência deles perturba.” (Roteiro 1, p. 6.)

Além da carga simbólica, o silêncio apresenta o mesmo peso que os sons no contexto da dramaturgia sonora do espetáculo. Conforme apontado por Ovadija (2011), o silêncio é uma ferramenta estética e parte do fluxo de sons da dramaturgia.

4.2.4 Experimentação

A experimentação de diferentes sonoridades para o roteiro pode ser escutada nas gravações do dia 31 de maio, 24 de junho e 8 de julho (ver em Documentação, Gravações). A experimentação se deu através da improvisação entre o ator e os músicos no decorrer nos ensaios principalmente através da exploração de dois parâmetros musicais: duração e intensidade. O roteiro elaborado por Décio serviu de guia, como pode ser verificado na gravação do dia 27 de maio (ver em Documentação, Gravação). Observa-se a preponderância do aspecto rítmico na interação entre a palavra sonora do ator e as sonoridades produzidas pelos músicos. Nessa gravação, Evandro emprega diferentes durações e intensidades para a contagem, que dialogam ritmicamente com o piano preparado na forma de pergunta e resposta, posto que o ator conta, silencia, o piano soa, silencia e assim sucessivamente.

A fase inicial da Etapa 2 apresentou como característica principal a experimentação. Observa-se uma abundância de elementos sonoros distintos para o mesmo texto, o que indica a ausência de definição na relação entre os elementos sonoros criados pelos músicos e os entoados pelo ator através do emprego do texto. Nessa etapa não há ainda a intenção por parte dos envolvidos em definir as sonoridades, embora esteja subentendido que a concretização ocorrerá, como veremos mais adiante.

4.2.5 Emergência de uma dramaturgia sonora

As interações entre os agentes na Etapa 2 podem ser compreendidas a partir da teoria dos sistemas complexos e dinâmicos exposta no capítulo 1 do presente trabalho. Os agentes do sistema (os dois músicos, o encenador e o ator)

apresentaram uma unidade coletiva enquanto grupo e operaram de maneira dinâmica, sob o viés da colaboração distribuída. De acordo com Sawyer (2009, p. 83), a emergência colaborativa é oriunda das inter-relações entre os agentes de um sistema complexo. Nesse contexto, o processo de experimentação iniciado na Etapa 2 é analisado nos moldes propostos por Sawyer, ou seja, como um processo discursivo e distribuído. As emergências, que são colaborativas, ocorreram a partir das proposições e interações entre os agentes do sistema, nos campos simbólico e social.

É durante esse processo de experimentação e ebulição de possibilidades sonoras que emerge a primeira definição que permanecerá no produto final, como veremos mais adiante. A gravação do dia 31 de maio evidencia a concepção do prólogo como uma massa sonora, embora esta não esteja ainda na sua versão final. Há a busca por uma sonoridade que gere tensão e curiosidade no espectador. É perceptível, através da leitura do Roteiro 1 (Documentação, Roteiro 1), a incorporação das sonoridades e objetos trazidos pelos músicos durante os improvisos da etapa 1 por parte de Décio através da indicação no roteiro. Esse é um exemplo do mecanismo de apropriação exposto por Araújo (2010), que revela a contaminação exercida pelos músicos. Décio propôs que criássemos uma massa sonora para o início do Quadro 1 do roteiro, descrita dessa forma: “Massa de som. Pontuada por ruídos eventuais com códigos identificáveis em meio ao som abstrato. Permanece por período de tempo capaz de gerar certo desconforto, mas principalmente expectativa.” (p. 2 do Roteiro 1)

O exemplo acima corrobora a incorporação do ruído, proposta pelos músicos na Etapa 1, pelo encenador através do roteiro. Nessa etapa do processo, percebe-se que Décio exerce uma pressão seletiva através do roteiro, posto que sugere aos músicos a expressão de uma determinada sensação, como no caso do exemplo exposto acima, a sensação de expectativa. A contribuição do dramaturgo ocorre através da sugestão de um estado mental atrelado aos sons abstratos. Essa sugestão exercerá novamente uma contaminação e influência nos músicos, dando sequência à dinâmica de intercâmbio e apropriação.

A concepção do prólogo do espetáculo emerge nesta etapa. Ele inicia com um som contínuo gravado por Ricardo; após, surge a respiração do rei que revela a sua corporeidade; alternam-se sons gravados com trechos musicais executados ao piano. O resultado dessa sequência inicial é um prólogo que revela o cenário

enquanto fenômeno auditivo abstrato orientado pelo tempo. Os sons das palavras se tornam sons do quadro, compondo a dramaturgia do que Ovadija denominou de escultura cinética (OVADIJA, 2011). O prólogo do espetáculo será analisado mais detalhadamente no capítulo 5 do presente trabalho.

Os ensaios com Evandro concentram-se apenas nos primeiros quadros do roteiro 1 (até o quadro 5). Karin propõe que a respiração intencional do rei seja um dos elementos constituintes da dramaturgia sonora, o que é corroborado por todos. O que se estabelece aqui é a sonoridade do corpo do ator enquanto elemento sonoro da dramaturgia do espetáculo. A respiração, enquanto ação física da língua, confirma a presença de um performer aqui e agora, ao invés de carregar um significado através de palavras e conceitos que residem em outro lugar (OVADIJA, 2011, p. 272). Para a dramaturgia do *Concerto Inesperado*, a respiração do ator é ao mesmo tempo um elemento sonoro, que destaca a corporeidade do ator, e arquitetônico de construção dramaturgica.

Essa etapa gerou elementos sonoros que se consolidaram na etapa seguinte, tais como:

1. Sonoridades expandidas do piano, como *glissandi* nas cordas e martelo deslizando nas cordas;
2. Sons de talheres, copos e pratos executados por Karin;
3. Sons de correntes executados por Ricardo;
4. Som da água executado por Ricardo;
5. Som da missa em latim trazido por Ricardo;
6. Respiração do ator;
7. Contagem feita pelo ator, explicitando o elemento do tempo na dramaturgia;

Além desses elementos sonoros, emergem na etapa 2 três aspectos característicos do processo como um todo:

- Experimentação de diferentes sonoridades em interação com a sonoridade das palavras do roteiro;
- Consolidação de um espetáculo cênico-musical que apresenta um ator e dois músicos em cena;
- Concepção das sonoridades do Quadro 1 ao 5.

O final da etapa 2 é marcado por uma breve interrupção do processo. Considerando o timbre da voz do ator um fator importante, Décio, em conjunto com

os músicos, decide buscar por um ator com a voz mais grave. A decisão foi baseada em um parâmetro exclusivamente musical que levou em consideração a sonoridade do espetáculo como um todo, reforçando assim a centralidade do aspecto material do som.

4.3 ETAPA 3

A Etapa 3 tem início com a chegada de um novo ator. Ao assistir a um monólogo com o ator Marcos Contreras, Décio decide convidá-lo a participar do processo. A voz grave e potente de Marcos, atrelada à sua presença física, veio ao encontro do som imaginado pelo grupo para o rei do texto de Calvino.



Figura 4 - Marcos Contreras

A terceira e última etapa do processo foi subdividida com o intuito de agrupar os registros em áudio sem diálogo dos ensaios e os com diálogo dos ensaios gerais realizados no local de estreia do espetáculo. A Etapa 3 ficou assim dividida:

Etapa 3a

-Integrantes: Ricardo, Décio, Karin e Marcos.

-Gravações: 19 ensaios realizados de 27 de outubro de 2016 a 17 de março de 2017 registrados em 34 Gravações, totalizando 5 horas, 15 minutos e 29 segundos. Local: Estação Musical

-Diários: 28 entradas do dia 2 de setembro de 2016 a 17 de março de 2017

-Roteiros: 4 roteiros trazidos por Décio Antunes. 1- 'Concerto Inesperado para ator piano e ruídos' do dia 3 de novembro de 2016. 2- 'Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos' do dia 19 de janeiro de 2017. 3- 'Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos' do dia 21 de fevereiro de 2017. 4- 'Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos' do dia 16 de março de 2017.

Etapa 3b

-Integrantes: Ricardo, Décio, Karin e Marcos.

-Gravações: 3 ensaios realizados de 18 de março de 2017 a 21 de março de 2017 e 1 ensaio realizado em 4 de agosto de 2017, registrados em 9 gravações, totalizando 7 horas, 8 minutos e 54 segundos. Locais: Studio Clio e Estação Musical.

-Transcrição dos diálogos registrados nas gravações dos ensaios gerais no Studio Clio.

O primeiro ensaio com Marcos foi marcado pela exploração da sua voz com base nas sonoridades trabalhadas nas etapas anteriores. O seu timbre e a sua intensidade geraram no grupo a expectativa de possibilidades criativas. A primeira gravação desse ensaio consiste na leitura em voz alta do roteiro 1. Os aspectos trabalhados referem-se à respiração do ator e à busca por expressar o autocontrole do rei, um aspecto bastante frisado por Décio no decorrer do processo. A respiração, que surgiu com Evandro (Documentação, Gravação 1 do dia 6 de maio) e se estabeleceu como conceito por sugestão de Karin (Documentação, Diário do dia 6 de maio), agora se consolida como um elemento importante da dramaturgia sonora através da voz de Marcos (Gravação 3 do dia 27 de outubro). Ela é reiterada no seu duplo aspecto de materialidade do corpo do ator e de elemento estruturante da

dramaturgia sonora do espetáculo. A respiração de Marcos foi gravada com o intuito de utilizá-la posteriormente como um elemento passível de variação e manipulação eletrônica por parte de Ricardo.

Ocorre nesta etapa a consolidação da voz do ator como um elemento musical. Há no início dessa etapa um retorno à experimentação e improvisação entre os músicos e o ator que caracterizou a Etapa 2.

4.3.1 A busca por uma definição

No dia 3 de novembro de 2016, Décio relatou ao grupo que recebeu um convite para a realização da performance na cerimônia de abertura do Prêmio Açorianos de Teatro e Dança de Porto Alegre que ocorreria no mês seguinte. O grupo teria um tempo disponível de 5 a 10 minutos para a performance. É com a primeira perspectiva concreta de apresentação que ocorre a primeira modificação no roteiro. O Roteiro 2 foi entregue por Décio nesse mesmo dia (Documentação, Roteiro 2) e apresenta uma mudança significativa de terminologia. Os oito Quadros do Roteiro 1 passam a ser chamados de Movimentos, fazendo uma alusão aos movimentos de uma composição musical, como de uma sonata clássica, por exemplo, o que aponta para a consolidação da concepção de um espetáculo onde o som ocupa um lugar central. Além disso, é uma evidência de um elemento que faz referência à música de concerto, conforme veremos no subcapítulo que segue.

Objetivando a organização dos ensaios, Décio criou um grupo na rede social Facebook que serviu também de meio para troca de vídeos e de textos de artistas de referência para os integrantes. No dia 29 de outubro de 2016, Décio revela, através de uma mensagem nesse grupo, a elaboração do Roteiro 2:

Querido povo, coloquei no liquidificador, processei vários elementos que já se trabalhou, acrescentei algum tempero de ironias subliminares e deu nesse fragmento-condimento para a gente brincar. Preciso retorno sobre o que acham, pois quero que na segunda no trabalho com o Marcos já seja o mais definitivo possível. (ANTUNES, 2016)

A mensagem acima evidencia o caráter aberto da elaboração do roteiro, o qual vai sendo construído a partir das interações entre os músicos, o ator e o dramaturgo/encenador. A dramaturgia é, portanto, um processo de ficção aberta em campo expandido (SÁNCHEZ, 2010). A atividade dramaturgical neste processo é

dinâmica, elaborada através da negociação entre os agentes. O caráter aberto da dramaturgia fica evidente na pergunta de Décio acerca da nossa opinião sobre o fragmento do Roteiro 2. O dramaturgo é, portanto, um companheiro dos demais, aberto ao diálogo, a sugestões e à contaminação.

4.3.2 A emergência do Concerto

A Etapa 3a marca a emergência do título definitivo do espetáculo que está presente no Roteiro 2: *Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos*. Em termos sonoros e cênicos, propõe-se o diálogo com a concepção de um concerto ao apresentar o som como elemento central e propor um jogo com as expectativas intrínsecas à maneira de apresentação da música de concerto.

A provocação do espetáculo em relação ao ritual da música de concerto está evidenciada nesta fala de Décio:

Dentro do princípio de metáfora que nós estamos jogando em que daqui a pouco a gente brinca com a estrutura de concerto e onde daqui a pouco tu trazes a partitura e coloca, só que é uma figura de um vulto. Ele entra, por exemplo, como se ele tivesse uma função já no espaço: ele vem para algo. Assim como ela também, entende, quando abre a porta, enquadra. Por isso que eu peço que enquadre, se deixe enquadrar antes de partir. Aí vem, é uma coisa toda meio rito, e os concertos não deixam de ter um rito. A orquestra está toda preparada, entra o maestro, aplausos, e aí entra a solista principal, aplausos. É tudo assim, entendeu? Está tudo um rito. E aí senta e cria-se aquele silêncio. (p. 72 documento Transcrições)

Em outro comentário de Décio, evidencia-se o jogo pretendido com o público na expectativa gerada pela entrada e posicionamento dos músicos à maneira de um concerto:

A aparição dele, a tua aparição por aquela porta. Inclusive ele trouxe uma partitura, eu quero que tu experimentes aquela partitura mais escura ali, ela já vai ficar na posição. Para a gente fazer um jogo bem explícito de concerto, para depois apresentar o inesperado (p. 32 documento Transcrições).

O universo da música de concerto está presente no título do espetáculo, na presença de dois músicos em cena, na importância dada ao som e em movimentações cênicas que fazem alusão ao ritual de concerto. Todavia, a menção a estes aspectos é tratada de maneira distinta da habitual. Os aspectos visuais do

espetáculo, que incluem os figurinos, a luz, os objetos e as movimentações cênicas, são um elemento que direciona o espectador para um outro universo que não o da música de concerto. Além disso, a sucessão de sons concretos gravados, sons eletrônicos, sons de objetos e do piano, empregado de maneira convencional e expandida, direciona o ouvinte para uma estética atrelada ao som inserido no contexto do teatro pós-dramático, que parte de uma valorização da materialidade dos elementos que compõem o fenômeno sonoro e cênico.

4.3.3 Roteiro 2

O segundo roteiro é um fragmento extraído do roteiro 1 e apresenta uma redução considerável de texto. Essa redução ocorreu por um aspecto prático, pois tinha em vista a performance de abertura do Prêmio Açorianos, que previa a duração máxima de 10 minutos.

O Roteiro 2 apresenta o título final do espetáculo e nomeia pela primeira vez os envolvidos. Nesta etapa do processo, o ator e os músicos são denominados “Intérpretes”. Esta terminologia foi escolhida por Décio sem qualquer diálogo prévio com os músicos ou com os atores, o que ocorrerá posteriormente e ocasionará a troca do termo para ator e dramaturgos sonoros. O termo “Intérpretes” vai em direção a um conceito de interpretação e não de criação dos materiais sonoros e cênicos. A escolha por parte de Décio demonstra a falta de clareza terminológica nessa etapa, bem como a falta de comunicação com os envolvidos acerca do aspecto conceitual atrelado à escolha terminológica. A escolha do termo aparenta ser um retrocesso em relação à dinâmica dos ensaios já estabelecida. Por esse motivo, a partir de um diálogo conjunto, esse termo sofrerá posteriormente uma alteração, como veremos mais adiante.

O número de movimentos do roteiro 2 permanece o mesmo do roteiro 1. Todo o roteiro foi estruturado por Décio a partir de quatro aspectos relacionados aos fenômenos cênicos:

- 1- Cena/Descrição: atrelado ao fenômeno visual, numera os movimentos e descreve aspectos cênicos, como figurino e gestual;
- 2- Sonoridades: em relação ao fenômeno aural, descreve de maneira geral e imprecisa as sonoridades nos diferentes movimentos;

3- Ator: apresenta o texto entoado, bem como aspectos cênicos e expressivos relacionados à figura do rei;

4- Imagens/luz: também relacionado ao fenômeno visual do espetáculo, ainda se encontra em fase inicial, com poucas indicações. Todavia, a sugestão de blackout no final do espetáculo já está descrito nesse roteiro e permanecerá no produto final.

A prática teatral, como apontada por Sánchez (2010), não pode ser convertida em textos fechados. O roteiro elaborado por Décio não tem a intenção de sintetizar a dramaturgia dos fenômenos teatrais criados, mas sim de ser um meio para a criação e posterior concretização dos elementos criados durante os ensaios. Além disso, o roteiro é uma ferramenta que servirá para a memorização do texto por parte do ator e para as anotações dos músicos das sonoridades criadas em relação aos movimentos e ao texto. Essas sonoridades também serão memorizadas pelos músicos, como veremos mais adiante.

4.3.4 Experimentação, Definição e Refinamento

Através da análise da documentação, constata-se que a Etapa 3 é a etapa de definições e refinamentos dos elementos sonoros propostos nas Etapas 1 e 2. Pela primeira vez em todo o processo percebe-se a reiteração das mesmas sonoridades para o texto. Isso é observado nos movimentos 1 ao 8 do Roteiro 2, registrados nas gravações dos dias 4, 10, 18 e 29 de novembro (Documentação, Gravações). Com a perspectiva de apresentação, emerge a necessidade de uma maior definição dos sons em interação com o texto do Roteiro 2. Ao mesmo tempo, foram testadas diferentes sonoridades e durações para o roteiro. Dessa forma, essas duas abordagens, experimentação e definição, sobrepõem-se nessa etapa do processo, com o aumento progressivo da necessidade de definição dos elementos.

A improvisação permanece como meio de interação entre o ator e músicos, embora o grupo saiba que o produto final será definido e memorizado, e não improvisado. Através da análise da gravação da execução de todo o roteiro (Gravação 3 do dia 3 de novembro de 2016), percebe-se que há uma abundância de elementos ainda um tanto desordenados.

O primeiro movimento do Roteiro 2 se consolidou nessa etapa através do emprego de uma sonoridade constante gravada, a mesma proposta na Etapa 2 do processo. O emprego do martelo de madeira deslizando nas cordas do piano

acompanha a frase “como as horas demoram a passar” (Roteiro 2, p. 3) no Movimento 6 do Roteiro 2.

O ensaio do dia 4 de novembro (ver Diários, p. 3) revela o trabalho de refinamento onde os movimentos são ensaiados separadamente e em maior detalhe. A necessidade desse refinamento surgiu de um diálogo entre os participantes e revela a dinâmica do processo de criatividade distribuída através da interação ocorrida entre os agentes na construção do prólogo do espetáculo.

O som inicial como uma “massa sonora” foi proposto por Décio por meio de indicação no Roteiro 2. A partir dessa indicação, Ricardo cria e executa uma gravação eletrônica contínua. Ao ouvir a gravação, Karin propõe sobrepor a ela trechos ao piano intercalados por pausas. Os trechos ao piano consistem em improvisações livres e de um trecho do início da Toccata em Dó menor de J.S. Bach, peça do repertório de Karin. Essa peça foi escolhida por Karin por apresentar a característica de abertura, reforçando a concepção de prólogo. Entretanto, essa escolha será posteriormente descartada pelo grupo e trocada pelo Prelúdio em Dóm de Bach, como veremos mais adiante. Ricardo, então, propõe sons gravados de sinos, missa e marcha, com o intuito de criar a sensação de um local para o rei. Essas interações serviram para definir os tipos de sons utilizados no início do espetáculo: os sons gravados por Ricardo, os sons do piano, a respiração e a contagem entoada por Marcos. Todavia, a sequência e a duração destes elementos serão definidas posteriormente, como veremos mais adiante.

A característica de refinamento dos movimentos 1 ao 4 aparece no ensaio do dia 18 de novembro (ver Diários, p. 4). Nesse mesmo ensaio ocorre a experimentação da sonoridade do movimento 5. Enquanto os demais parceiros conversavam, Karin improvisava livremente no registro agudo do piano um arpejo ascendente. Décio, ao escutar a improvisação, pergunta se seria possível inseri-la no movimento 5 precisamente no momento em que o rei tenta dormir e relaxar. É feito então um teste com Marcos e todos concordam que a sonoridade remete a uma canção de ninar e que, por isso, confere um aspecto frágil, quase infantil, ao rei, fazendo um contraponto à figura do rei que almeja estar sempre no controle da situação. Essa relação entre cena e som neste movimento se solidificará no decorrer do processo.

Nesse ensaio ocorre a inclusão do trecho inicial do Prelúdio em Dó menor BWV 847 de J. S. Bach no prólogo. Décio sugere que Karin desconstrua esse

prelúdio, que inicie tocando-o corretamente e no final o “borre”. Por borrar, Karin entende que seja alterar as notas, criar dissonâncias, e experimenta fazer isto errando notas de propósito e descendo ao registro grave de uma maneira livre e improvisada. O processo de escolha das sonoridades do prólogo é fundamental para o entendimento da construção da dramaturgia sonora, e por este motivo será analisado com mais detalhe no capítulo 5 deste trabalho.

Outro exemplo de interação entre os artistas se refere ao movimento relacionado às batidas (Roteiro 2, p. 4-5). Este trecho ilustra a relação da música com a cena (Gravação do dia 4 de novembro). Karin experimenta alguns efeitos nas cordas do piano, como abaixar as teclas com as cordas correspondentes abafadas, pizzicatos nas cordas e batidas na tábua de ressonância, fazendo alusão às batidas que o rei escuta. Para além de uma função mimética e ilustrativa do texto, o aspecto rítmico das batidas na relação com o texto é tratado no âmbito da materialidade e do aspecto puramente sonoro, que valoriza ritmo e andamento entre a sonoridade do texto e do piano.

Através de um andamento mais acelerado das batidas, Karin buscou provocar um estado mental de angústia ao rei. Ao mesmo tempo, improvisou as batidas em relação ao ritmo do texto proposto por Marcos. As diferentes possibilidades de duração entre o texto e as batidas no piano foram testadas. Para que a passagem referente às batidas pudesse ser definida na sua relação com o texto, Décio ressaltou a importância de Marcos primeiramente definir o seu andamento para o texto, para então dialogar com as durações das batidas propostas por Karin. Esse é um exemplo da criatividade atribuída ao ator, no que tange ao aspecto rítmico e de intenção do texto, que interagem com as proposições de Karin ao piano.

O movimento das batidas é um exemplo de um material que surgiu puramente sonoro na Etapa 1, e que ao longo do processo adquiriu um significado e um ritmo específico e devidamente ensaiado através da sua relação com o texto entoado pelo ator. Este significado, todavia, permanece no âmbito subjetivo, não havendo a intenção de carregar um discurso objetivo. Podemos compreender esse aspecto sob a ótica do que Sánchez denominou de “democratização da subjetividade”, definida como um sintoma do modelo performativo. O modelo performativo é compreendido como uma alternativa à teatralidade no âmbito do teatro dramático, este que parte da representação e da construção de uma narrativa textual (SÁNCHEZ, 2010). Ovadija (2011) expõe o potencial dos sons gerarem reflexos e reações subliminares

no espectador/ouvinte. Ao invés de procurar transmitir uma mensagem, busca-se a atração sensorial e a escuta da audiência da “atividade dos sons” (OVADIJA, 2011).

4.3.5 Breve Interrupção

Por motivos pessoais e decisão unânime do grupo, a performance de abertura do prêmio Açorianos foi cancelada. Apesar da frustração decorrente desse cancelamento, há consenso em seguir ensaiando e procurando possibilidades de viabilização do espetáculo. Há uma interrupção de um mês nos ensaios.

4.3.6 Roteiro 3

O projeto do espetáculo foi bem recebido por Francisco Marshall, diretor do espaço cultural Studio Clio, em Porto Alegre. Desse modo, a estreia do Concerto Inesperado é planejada para meados de março de 2017. Há uma expectativa do grupo de “a criança nascer”, e assim dar início à interação do espetáculo com o público. A definição das datas das nossas apresentações ocorre no ensaio do dia 24 de janeiro. São elas: 23, 24, e 25 de março de 2017.

O Roteiro 3 (Documentação, Roteiro 3) surge com a nova expectativa de apresentação. Trata-se do mesmo roteiro anterior, porém expandido, com a adição de 7 movimentos, totalizando 13 movimentos. Esse roteiro é o esqueleto do roteiro final, posto que está estruturado em 3 seções de naturezas distintas que podem ser verificadas no roteiro final. São elas: prólogo, cena da voz da mulher e final.

4.3.7 Corpo e som

O embate entre experimentação e definição emerge novamente através da manifestação de Ricardo. Ele comenta que sente falta de experimentações e propõe explorar elementos novos, posto que o período anterior foi marcado pela busca por definições, por conta da expectativa de apresentação no Prêmio Açorianos, que não ocorreu. Karin, por outro lado, expõe a importância da definição de elementos sonoros específicos para determinados movimentos e de uma macroestrutura para o Concerto. Inicialmente, Décio concorda com ambos, mas acaba por concordar com Ricardo e propor a experimentação de elementos novos (Diários, p. 8-9). Esse

embate elucida a tensão entre os diferentes polos criativos. Ao concordar com Ricardo, me vi subordinada à decisão do grupo. Este é um exemplo do que Araújo denominou de “tensão produtiva” inerente ao processo colaborativo, que oscila entre subordinação e coordenação, dependência e independência, liderar e cooperar (Araújo, 2010).

A influência das artes visuais para a criação de Décio é evidenciada a partir da sua proposição de um jogo inspirado nas máscaras faciais das pinturas de Francis Bacon (1909-1992). Marcos experimenta realizar expressões faciais distintas enquanto os músicos propõem algumas sonoridades concomitantemente a estas máscaras produzidas por Marcos. O tom dessa passagem é prioritariamente de diálogo e improvisação entre os fenômenos aurais e visuais, na forma destas máscaras produzidas por Marcos. Os quadros de Bacon são empregados como referência para estas improvisações sonoras, gestuais e cênicas.

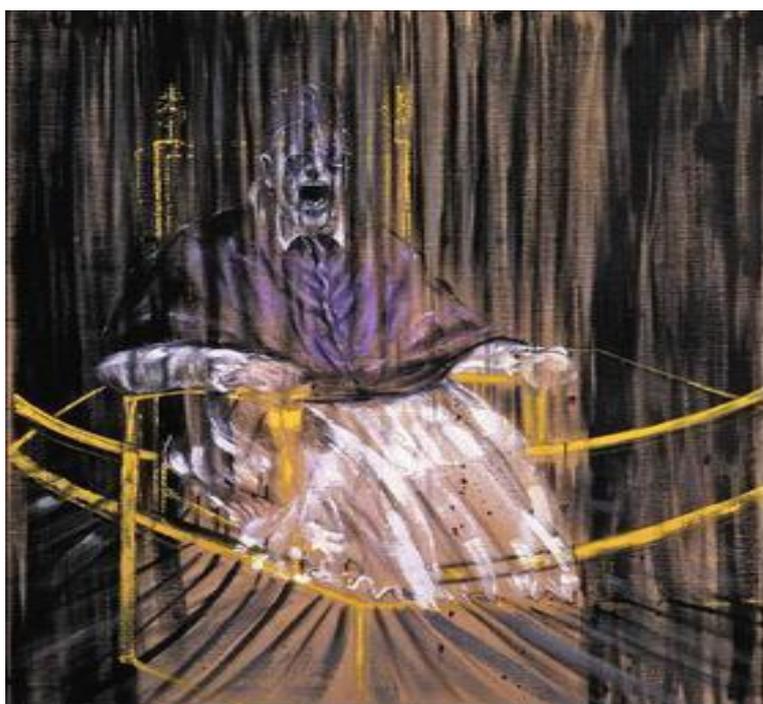


Figura 5 - Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent. Francis Bacon, 1953.

Reitera-se neste dia a importância do silêncio e da sua escuta ativa entre determinadas passagens. O silêncio, enquanto ferramenta estética e parte integrante do fluxo de sons da dramaturgia, é reiterado. É identificada uma relação entre a sonoridade do deslizar do martelo de madeira nas cordas e o estado mental de angústia vivenciado pelo rei. Marcos emite sons de gemidos, que dialogam com a

duração da sonoridade produzida por Karin; desta interação, emerge a relação entre o corpo e o som. Ovadija (2011) denomina o som de gemido de elemento pré-textual nascido de um gesto físico. Como exposto por Tragtenberg (1999), a música não deve se isolar nos seus próprios parâmetros e estruturas internos, mas sim se relacionar diretamente com os outros elementos cênicos. A interação entre o som da voz de Marcos e o efeito ao piano produzido por Karin é um exemplo da dramaturgia no seu aspecto sonoro, centrado na materialidade das ações aurais da performance (OVADIJA, 2011).

A cena das batidas é trabalhada no seu aspecto rítmico, e Karin reitera a importância de uma articulação rítmica entre a palavra e o som. As batidas dentro do piano adquirem timbres diferentes através da variação no local da tábua de ressonância do piano. Karin sugere um andamento mais acelerado para este movimento, num jogo de pergunta e resposta entre as batidas e as palavras do rei.

Décio salienta a importância do elemento de escuta do rei, da posterior reflexão e tentativa de autocontrole através da identificação das sonoridades.

O movimento 6 (ver roteiro 3, p. 4-5) trata da tentativa de o rei dormir, “sonhar talvez”. O trecho musical executado por Karin é o mesmo criado através da improvisação exposta anteriormente. Este trecho se localiza no registro agudo do piano, é arpejado, emprega duas tríades ascendentes em dinâmica piano, com pausas entre cada uma das figuras/motivos. O contraste se estabelece entre a sonoridade suave no agudo do piano, associada como estado de relaxamento e sono, e os ruídos e sons graves no piano, associadas ao estado de alerta. Com o intuito de gerar este contraste, Karin improvisa através de algumas notas isoladas no registro grave do piano, entre as figuras que remetem ao sono.

A fim de expressar uma gargalhada, Karin prepara algumas teclas do piano com massinha de modelar, que abafam a sonoridade das cordas do piano. Essas notas foram executadas numa velocidade rápida, fazendo uma alusão ao som de uma gargalhada distante, abafada.

Após essa passagem, é estabelecido o silêncio no momento em que o rei pergunta: “Quem disse isso? Quem me amaldiçoou?”. A proposta do espetáculo se estabelece na dicotomia entre a escuta dos sons e do silêncio, que se alternam no fluxo contínuo da dramaturgia sonora. Além disso, o texto evidencia a possibilidade de ameaça que o silêncio, enquanto ferramenta estética e de emocional, pode gerar.

Conforme enunciado pelo texto de Calvino selecionado por Décio: “Quem sabe a ameaça vem mais do silêncio que dos ruídos?”

4.3.8 A voz da mulher

A Etapa 3a apresenta um texto extraído de Calvino que ainda não havia sido trabalhado pelo grupo. Trata-se de uma passagem marcante onde o rei escuta pela primeira vez a voz de uma mulher, o que ocasiona uma mudança significativa na narrativa de Calvino. Com o intuito de os músicos proporem sonoridades para esse texto, Marcos o lê para o grupo, enquanto os músicos imaginam possibilidades sonoras para este novo movimento. Esse é um trecho que apresenta o texto como precursor da sonoridade, embora a relação sonora entre o texto pela voz do ator e as sonoridades emitidas pelos músicos se estabeleça conjuntamente. Há uma longa discussão sobre como trabalhar a voz da mulher no contexto da dramaturgia sonora (Diários p.10-13). Karin propõe que não ocorra a emissão literal da voz de uma mulher. Através de uma associação livre e subjetiva, me recordo durante este diálogo da peça para piano denominada *Ondine* de Maurice Ravel, baseada no poema homônimo de Aloysius Bertrand. Este poema narra o conto de uma sereia que seduz um homem e posteriormente tenta afogá-lo. A minha associação ocorre por conta de um aspecto que considero semelhante na narrativa do texto de Calvino e do poema. De maneiras distintas, ambas as narrativas expressam o poder de sedução capaz de direcionar a mente humana para outros estados, como ao estado de prazer. A peça de Ravel é executada por Karin em um improviso com Ricardo, ou seja, ela é empregada como ferramenta para a improvisação musical.

Ricardo, por sua vez, propõe para este movimento uma canção de ninar do cancionero ladino. Ela se chama *Durme* e é cantada por Françoise Atlan. Os músicos escutam uma gravação da canção e Karin posteriormente a executa ao piano. Ricardo começa a tocá-la no instrumento *Gadulka* e ambos improvisam utilizando o modo frígio no qual a canção se baseia. Após este improviso entre os músicos, Marcos expressa o seu descontentamento com a escolha desta canção, pois considera inadequado o uso de uma canção de ninar para a cena da mulher. Karin concorda com Marcos, pois acredita que o tom da canção deva ser de sedução. Após, Décio manifesta o desejo pela voz concreta de uma mulher neste movimento. Assim se estabelece o que Araújo (2010) denominou de tensão

produtiva. Ocorre neste ensaio uma discordância geral no que compete a dramaturgia sonora deste movimento.

Este é o primeiro momento do processo em que Décio faz uma exigência. Concluo que no momento em que não houve consenso, predominou a voz do diretor, que assumiu a sua função artística preliminar estabelecida no início do processo colaborativo. Este é justamente um dos desafios do processo colaborativo levantados por Araújo (2011). É de fato um desafio fazer com que a participação de todos seja equilibrada e para que o diretor não retorne a ser o epicentro do processo. Neste caso específico, a falta de consenso generalizada pode ser considerada a responsável pela hierarquia assumida por Décio, embora esta seja momentânea e não do processo como um todo.

Seguindo a solicitação de Décio, Ricardo sugere gravar a voz da cantora e atriz Martina Fröhlich. Diante da concordância de todos, Ricardo grava separadamente a voz de Martina cantando um poema do trovador do Século XIII Arnaut Daniel na língua occitana. Este poema foi escolhido por Ricardo por estar numa língua antiga, ou seja, não mais falada de modo corrente; além disso, o aspecto trovadoresco e sonoro do poema se mostrou propício para ser musicado. É com o intuito de ampliar o emprego da palavra para além do aspecto lógico e racional que a canção da voz da mulher é composta. A criação da melodia por Ricardo partiu da valorização do aspecto fonético das palavras do poema e da materialidade do som. Em outras palavras, o mais importante é o som da linguagem e não o seu significado. Ricardo apresenta a gravação para o grupo e todos aprovam o resultado.

A partir de então, ocorre o refinamento do movimento da voz da mulher, denominado de Movimento 13 no Roteiro 3 (ver Roteiro 3, p. 7-9). Conjuntamente, é definido que a voz da mulher soará sozinha, em alternância com sons gravados por Ricardo. Essa decisão foi tomada com o intuito de destacar a primeira aparição da voz de uma mulher, a qual leva o rei a estados mentais não sentidos até então, como prazer sensual. Após essa passagem, ocorre a experimentação de algumas propostas puramente sonoras para a cena final, como batidas nas cordas do piano, clusters e sons gravados de explosão.

Concomitantemente ao processo de refinamento do movimento 13 ocorre o ensaio dos outros movimentos do roteiro. O movimento 5 (Roteiro 3, p. 4) é ensaiado com o objetivo de coreografar o tempo exato do gesto do rei em relação

aos sons. No movimento 9, Karin testa a sonoridade de objetos do cotidiano, como pratos, talheres e copos. Ela manuseia estes objetos em um andamento regular, na busca por uma sonoridade que remeta a uma rotina tranquila do palácio, como, por exemplo, de alguém que guarda e organiza a louça.

No movimento 10 (Roteiro 3, p. 6), o rei começa a delirar novamente e Karin propõe manusear os talheres em um andamento mais acelerado. Ela solta os talheres, copos e pratos no chão e leva-os para dentro do piano, deslizando os copos nas cordas. Décio propõe que haja uma coreografia gestual aliada às sonoridades. Karin então levanta do piano e vai ao encontro dos talheres, manuseando-os. Após, manuseia os copos e por último os pratos, revelando a sonoridade de todos eles em contato uns com os outros. Objetiva-se, assim, que o rei associe essas sonoridades à rotina do palácio, aos sons de uma atividade cotidiana, acreditando assim estar no controle da situação em que se encontra. Ocorre aqui um entrelaçamento entre os fenômenos teatrais, que englobam a movimentação do corpo em cena, o texto com significado semântico e sonoro, e as sonoridades dos objetos (talheres, copos e pratos). Décio reitera a importância de Marcos trabalhar individualmente no texto, no que se refere ao andamento e à intenção do rei no movimento 10. Ou seja, para além do significado semântico, é necessário que o ator trabalhe com os aspectos musicais do texto e emocionais da personagem do rei.

4.3.9 Espaço e luz

O teatro, enquanto fenômeno espacial e visual, é dependente do espaço onde a performance efetivamente ocorrerá. Araújo (2010) ressalta a importância do espaço para a dramaturgia, esta que deve ser “adaptada às condições arquitetônicas específicas” (ARAÚJO, 2010, p. 220). O início da adaptação ao local de estreia ocorre no dia 7 de fevereiro de 2017 (ver em anexo) com o reconhecimento do espaço cultural Studio Clio por parte dos músicos e diretor. Somente Marcos não compareceu devido a outros compromissos. O responsável pelo desenho de luz do espetáculo, Guto Greca, também esteve presente. Houve um consenso que o espaço era detentor de potencialidades criativas. O palco pequeno do local foi de encontro ao desejo de Décio de conferir uma sensação claustrofóbica ao rei preso em seu trono. O destaque da visita ao local de estreia

ficou a cargo de um elevador que tem a função de armazenar o piano de cauda do teatro embaixo do palco. Décio, exercendo seu papel de encenador e principal criador dos fenômenos visuais da dramaturgia, imagina o rei emergindo dali e subindo conjuntamente com a fumaça de gelo seco em sua primeira aparição. Décio propõe, e todos concordam, que o rei ficará posicionado sobre o elevador e que o piano ficará na metade fixa do palco, com o rosto de Karin de frente para o público.

Neste mesmo dia, ocorre o primeiro ensaio com a presença de Guto Greca, responsável pelo desenho de luz do espetáculo. Guto é parceiro do encenador Décio Antunes há mais de 10 anos, já tendo trabalhado também com Karin no espetáculo 'Mulheres Insones' e com Ricardo Pavão em outro espetáculo. O espetáculo é apresentado para Guto e todos ficam surpresos com a duração: apenas 16 minutos. Ocorre, então, um diálogo acerca da impressão compartilhada de que o espetáculo é muito mais longo. A curta duração concreta em contraste com a percepção subjetiva de um espetáculo mais longo pode ser compreendida a partir do entendimento acerca do novo teatro futurista sintético. De acordo com Ovadija (2011), o novo teatro sintético apresentou as características de ser extremamente condensado e curto. Trazido da poesia e da pintura futurista, ele é dinâmico e irreal. De acordo com Ovadija, "os elementos miméticos, a música e a cenografia convergem como valores com forças iguais, constituindo um ritmo rico e unificado de luz, calor, movimento e som." (2011, p. 286). Esta sensação de intensidade do espetáculo pode ser entendida sob a ótica do teatro futurista, que apresenta "dinâmicas fragmentadas de gestos, palavras sons e luzes, que capturam um clima, sensação ou estado de consciência" (OVADIJA, 2011, p. 267). No *Concerto Inesperado*, não há o intuito de apresentar um espetáculo longo, posto que a intensidade, atrelada à condensação, é um fator desejável. De qualquer maneira, o grupo almeja um espetáculo com uma duração média de 30 a 40 minutos. A partir deste desejo, surge uma estratégia para aumentar a duração do espetáculo, que será exposta no subcapítulo que segue.

4.3.10 Movimentos adicionais

Com o intuito de solucionar o problema e prolongar a duração do espetáculo, Décio elabora dois movimentos adicionais para incluir no roteiro do *Concerto*

Inesperado. Os textos dos movimentos adicionais foram extraídos do Roteiro 1 da Etapa 2. A decisão de onde encaixar esses movimentos é tomada conjuntamente. O método empregado para tal consiste da leitura em conjunto dos dois movimentos. Karin sugere encaixar o movimento adicional 1 após o movimento 7. Décio sugere encaixar o movimento adicional 2 após o movimento 5. Ambas as sugestões são testadas e todos concordam que elas funcionam. Após, ocorre a gravação de todos os movimentos e a duração do espetáculo atinge 30 minutos, o que é considerada por todos uma duração adequada para a proposta estética do espetáculo.

A cena adicional 2 relata a escuta do rei de sons da cidade (ver roteiro 5, p. 6). O texto, aqui, serviu de pressão seletiva para Karin elencar opções de música do repertório pianístico. O que a motivou para tal foi a palavra “música” no texto, bem como a sua formação de pianista. Por um lado, houve a motivação inicial de ilustrar o que o texto diz, ou seja, de executar uma música, nos termos do que o senso comum associa com a palavra música, conforme discutido no capítulo 2 deste trabalho. Assim, Karin executou para o grupo algumas músicas do seu repertório em andamento moderato e estilo cantábile de melodia acompanhada, como valsas de Chopin, Canções sem Palavras de Mendelssohn e a peça *Reverie* de Debussy. Todos concordaram que a peça de Debussy propicia a sensação de tranquilidade e sonho para o rei. No entanto, a fim de interromper o senso comum do que se entende por música, Karin opta por desconstruir aos poucos a peça de Debussy, através de alterações intervalares e de registro, mantendo o andamento, mas com algumas pausas maiores, e alterando alguns intervalos de consoantes para dissonantes. Este procedimento visa gerar certa ambiguidade tanto no ouvinte como no rei, no momento em que este se sentia tranquilizado pela escuta de uma música. Dessa forma, a música de Debussy nessa passagem é empregada como uma metáfora do conhecido que é posteriormente desconstruído.

O movimento adicional 1 (ver Roteiro 5, p. 11-14) trata da suspeita do rei de que haja conspiradores no palácio. Ao se referir a ligações e mensagens criptografadas no texto, Ricardo utiliza sons de gravações de ligações e de ruídos de telefone. Karin propõe o emprego do gesto de teclar, fazendo alusão ao gesto de datilografar, porém nas cordas do piano, o que resulta em ruídos percussivos e secos, sem a utilização do pedal. A percussão nas cordas do piano confere um caráter rítmico e oferece um contraponto aos sons concretos executados por Ricardo. Esse movimento é tratado no plano sonoro da cena e na sua ambiguidade

entre a reprodução gravada de sons reais e as sonoridades percussivas nas cordas do piano. Os sons gravados de ligações e mensagens fazem alusão a uma sonoridade concreta, enquanto o gesto de teclar nas cordas do piano reproduz uma ação de datilografar em um contexto abstrato. Concomitantemente, se estabelece na dramaturgia sonora deste movimento uma ambiguidade entre real e ilusório, que é reverberada através da figura do rei sentado, em atitude de escuta, e constantemente confuso em relação à origem dos sons. Com relação a este aspecto, é desejável que a dramaturgia sonora permaneça incerta com relação à origem dos sons, pois a possibilidade de que os sons sejam frutos do imaginário do rei deve permanecer aberta durante todo o espetáculo.

4.3.11 Voz e som

No movimento 10 (Roteiro 5, p. 16) é trabalhado o aspecto do texto do rei que declama: “Voz e Som”. A pronúncia desse texto é pensada musicalmente com o intuito de explorar o som das palavras, prolongando as vogais e aumentando gradativamente a intensidade da palavra “Som”. Novamente é valorizado nesta passagem o aspecto fonético e sonoro das consoantes e vogais da palavra. Definimos que esse texto começa sendo entoado sozinho, seguido posteriormente por outros sons com o objetivo de reforçar a sonoridade das palavras do texto. Nesse trecho, a voz do rei e o som produzido por um trêmolo ao piano se intensificam.

Décio acredita ser muito importante o emprego de pausas para que cada som surja, ressoe e seja absorvido pelo público. Karin propõe que estas pausas sejam ainda maiores e que não haja pressa nas transições entre cada sonoridade. Ela pede a Marcos que experimente fazer a contagem reagindo aos sons produzidos pelos músicos, sem estar preso a um andamento específico. Essa estratégia foi também utilizada na cena do martelo relatada anteriormente, na qual Karin e Marcos buscam ajustar-se um ao outro no tempo e na sonoridade, criando um jogo rítmico entre os sons produzidos pelo deslizamento do martelo nas cordas do piano e as palavras declamadas por Marcos.

O último ensaio desta etapa ocorreu na Estação Musical no dia 17 de março e caracterizou-se pelo refinamento dos andamentos das cenas adicionais, da Voz da

mulher e do final do espetáculo, buscando uma integração entre o texto, a cena e a música.

4.3.12 Figurino

O figurino do espetáculo foi elaborado a partir da interação entre Décio e o figurinista Antonio Rabadan. A primeira proposição partiu de Décio, que solicitou a Antônio a elaboração de roupas e máscaras pretas para os dois músicos. O intuito deste figurino é que os músicos representem sombras ou vultos do rei. A máscara apaga a identidade e a corporeidade dos músicos, tornando-os elementos abstratos e irreais. Dessa forma, o elemento sonoro prevalece em relação ao fenômeno visual, ao mesmo tempo em que o rei ganha destaque no que tange a sua presença física em cena. Além disso, o figurino preto de ambos os músicos é composto de um traje de calça e terno, o que é uma referência ao traje preto característico do ritual de concerto. Os vultos podem ser entendidos como projeções do universo psicológico do rei, de suas angústias e aflições, onde o que é real e o que é imaginário se confundem. O figurino escolhido para os músicos apresenta uma carga simbólica potente, posto que seus corpos encontram-se totalmente cobertos. O apagamento da corporeidade dos músicos tem o intuito de destacar a presença do rei em cena e sublinhar a importância das sonoridades produzidas pelos vultos de maneira a reforçar a associação subjetiva entre som/músicos/vultos e os estados psicológicos do rei.

Para o figurino do rei, Antonio sugeriu um traje pomposo e com brilho. Décio, por sua vez, manifestou o seu desejo por um figurino escuro e sombrio, que o conecta ao universo dos fenômenos aurais dos músicos. Antonio acatou a sugestão de Décio e elaborou o figurino em tons escuros. Por sugestão de Décio, o rei e os músicos apresentam um sapato com plataforma que os distancia do chão, distanciando-os metaforicamente da realidade concreta e os colocando em um lugar indeterminado e abstrato.



Figura 6 - Figurinos

4.4 ETAPA 3B

A Etapa 3b compreende os ensaios gerais no local de estreia do espetáculo. Ela é marcada por dois aspectos principais:

- 1- Definições relativas à cena e a luz
- 2- Busca pela integração entre o movimento e o som

As definições finais relativas à cena e a luz se estabeleceram apenas nos ensaios gerais por necessitarem do espaço da apresentação, o qual era muito diferente do local de ensaio. Esta etapa se caracterizou pelos ajustes nas durações dos eventos e no equilíbrio da intensidade entre os sons dos músicos e os do ator.

4.4.1 As negociações em grupo

O primeiro ensaio geral no local de estreia do espetáculo iniciou com uma longa discussão acerca do uso do elevador de carga localizado no palco (ver documento Transcrições p.1-12). Em uma visita anterior ao local, Décio havia ficado fascinado pela possibilidade de ascender e submergir a figura do rei através do uso do elevador. Porém, no momento do ensaio percebeu que havia um ruído muito forte

de estalos vindo do elevador, causado pelo peso do trono e do ator. O ruído ocasionou uma tensão produtiva no grupo, calcada em um longo diálogo acerca de uma solução para o impasse entre o efeito cênico desejável do subir e descer do rei e o ruído indesejável do elevador em relação à dramaturgia sonora do espetáculo. Seria esse ruído, de fato, um elemento prejudicial para o espetáculo? De acordo com Ricardo, não. Ele foi da opinião que deveríamos assumir o ruído do elevador e responde ironicamente e com humor à pergunta do Décio:

D.A. tu tá gostando, né?

R.P: os caras vem pagar de moderno, concerto para ator e ruído, e aí aparece um ruído... não, não, não pode. Ah...pára. (documento Transcrições, p.11).

O caráter involuntário do estalo, ou seja, um som que foge ao controle dos músicos e do ator, foi considerado por todos, com exceção de Ricardo, prejudicial à proposta do espetáculo. Em *Concerto Inesperado* houve o consenso de que o ruído é um material de construção, mas apenas quando produzido intencionalmente, no âmbito da dramaturgia sonora. No trecho abaixo, parte de uma longa discussão que envolveu, além do elenco, o iluminador Guto Greca e o contrarregra e assistente de produção do Studio Clio Mateus Vieira, Décio expressa sua frustração diante da situação e sua irritação com o ruído dos estalos do elevador:

D.A Galera, diante das circunstancias desse ruído, eu acho que é muito perturbador, entendeu. Nós temos que assumir isso, esse ruído do estalo, ele é muito perturbador. Tanto na concentração do ator, quanto na recepção de um trabalho que é totalmente baseado em sonoridades, transições, silêncios e tal. Fica aquele elevador estalando o tempo todo. Isso a lógica obviamente está nos dizendo. Que todo esse efeito que a gente queria, por exemplo, como possibilidade de trabalho, com isso, vai para o espaço. Que seria ele ascender, submergir, entendeu? E eu acho que se reduz muito cenicamente o resultado. E isso me deixa muito, muito frustrado. Porque era uma coisa que a gente acalentava, cenicamente era bárbaro explorar esta possibilidade de espaço. Agora temos que ceder a evidencia de que essa sonoridade de estalo o tempo todo não tem jeito. (documento Transcrições, p.8)

A constatação desse problema mobilizou todo o grupo. Percebe-se nesse impasse como as interações discursivas vão gerando gradativamente uma solução para o problema a partir de uma sugestão de Ricardo, quando ele diz: “acho que a gente joga ele todo lá para cima e vai descendo aos pouquinhos... as pessoas até vão dizer: nossa, será que desceu?” (Transcrições, p. 4)

Após uma sequência de diálogos, Mateus propõe:

Mateus: Faz o contrário então. Faz ele começar lá em cima, na estrutura, e aí ele desce.
 D.A.: Mas qual?
 Mateus: Põe a estrutura, monta o elevador, e põe o trono em cima.
 D.A.: Põe o que?
 Mateus: O trono em cima da estrutura.
 K.E.: Tem como fazer isso?
 Mateus: Tem. E levanta. Ele vai ficar cedendo, mas daí quando começar desce e fica parado. (Transcrições, p.6)

Mesmo frustrado, Décio conclui:

Décio: Mas o que eu queria que a gente pudesse, de modo a não me frustrar em termo absoluto, é que a gente experimente isso que ele sugeriu, eu acho que pode ser uma coisa interessante. É que o público quando chega, e a névoa, ele está no alto. E ele desce até encaixar. E daqui a pouco podemos fazer ele subir de novo, entendeu? No final. (Transcrições, p.12).

E assim ficou definida a utilização do elevador como elemento cênico do espetáculo: o Rei inicia em cima, desce, segue todo o espetáculo na altura do palco e termina subindo novamente. Dessa forma foi encontrada uma solução cênica satisfatória para todos sem prejuízo ao trabalho sonoro.

4.4.2 Equilíbrio entre som e cena

Os objetos produtores de som no âmbito da cena foram tratados a partir dos seus potenciais plásticos. Décio propôs o trabalho coreográfico dos gestos na manipulação desses objetos:

K: Décio, tu achas que eu explicito o martelo ou não?
 D: sem dúvida. Essa coisa do cálice ficar visível, todos esses elementos têm que se explicitar. Inclusive vamos trabalhar o gesto agora, porque teu enquadramento dentro da idéia da profundidade está muito legal. Temos que tirar partido disso. Quero ver esse martelo, ele surge. Quase que tu projetasses. Se o teu martelo estiver na mesa, vai lá com o teu braço direito. Olha que interessante, fica um semi-perfil. Tu puxas, levanta e prepara. Com calma. O que é bacana, é que existe um elemento plástico. Quando invade, tu ficas dupla, tua figura fica dupla. Queria que tua cabeça se introduzisse junto. (p. 52 do documento Transcrições)

A intenção e a energia empregadas no gesto alteram parâmetros musicais, tais como duração e intensidade, e a sugestão de Décio é para que som e movimento estejam integrados: “D.A: Como é a questão, Karin, do teu corpo, movimento e som produzido integrado.” (Transcrições, p. 64.)

O piano, enquanto presença física, foi tratado como parte integrante do cenário do espetáculo. Por este motivo, a posição e a iluminação do piano foram bastante discutidas no primeiro ensaio geral. Havia uma divergência de opiniões em relação à posição reta ou diagonal do piano. A figura da pianista como um vulto, somada à imagem do piano de cauda, causou um impacto cênico que agradou Ricardo e Marcos, porém não Décio. Para Décio, o foco deveria estar no vulto que a pianista representava e não no piano em si; além disso, o destaque dado ao piano ocasionava um enfraquecimento do aspecto visual do rei. Os diálogos abaixo exemplificam a discussão acerca do efeito cênico do piano e do posicionamento de Décio com relação a esta questão:

R: O piano em diagonal eu acho que fica muito mais equilibrado, muito mais leve, entende?

K: bah, eu não sei, eu preferia o outro

R: oi?

D: Mas tu quer leve? Mas não é leve. Não é suavizar, eu não queria suavizar. Eu quero arestas, arestas!

R: eu achava ele reto assim feio, assim eu achei bem mais legal. Tem a coisa que o Marcos falou, fica muito mais visível a ação dela no piano do que da outra forma (p. 27-28 do documento Transcrições)

D: mas eu acho que suavizou. Eu gosto dessa aresta, entendeu? Por isso que eu queria que o Guto desse uma luz ali em ti mais ou menos. Porque esse reflexo muito visível para o público, ele dispersa do foco. O piano ganha muita grandiloquência de imagem, acrescenta. Olha todo o reflexo que o público vai ficar acompanhando que chama para ali. Não quero que nada chame (p. 29 do documento Transcrições)

M: mas Karin, dá para ver até no reflexo do tampo as coisas que tu fazes, na diagonal

K: sim, ele não gostou disso.

M: ele não gostou?

K: porque tira o foco de ti. Porque as pessoas vão ficar olhando para lá, entendeu?

M: eu não vou olhar para ti de qualquer jeito, né? Tu estás muito na lateral. (p. 29 do documento Transcrições)

D: é, não gosto nada dessa diagonal do piano. Eu acho que tem que ser. Está puxando toda a imagem para quem senta aqui na platéia para dentro do piano, entende? Qualquer reflexo por exemplo que bate ali na tampa, ao invés de estar no centro ali da coisa, está destacando o piano e não o vulto. É, não é isso aqui. (p. 30 do documento Transcrições)

No decorrer dos ensaios gerais, houve a constante busca pelo equilíbrio de intensidade entre a voz do rei e os sons produzidos por Karin e Ricardo (documento Transcrições, p. 51, 56, 58-60, 72, 98). Décio revela preocupação acerca da intensidade dos sons produzidos por Ricardo enquanto o texto é entoado, numa passagem em que há um acúmulo de sonoridades e um crescendo de dinâmica. O desenho de luz, elemento que surge apenas nesta etapa do processo, foi outro elemento primordial para a textura cênica final, principalmente na alusão às sombras. Estas duas questões estão evidenciadas nesta fala de Décio:

D: ouvindo aqui, está em equilíbrio e relação entre voz e sons. Isso é fundamental, que nenhuma perca seu revelo, mas precisamos daquela questão da relação espacial. Do som que invade. Muito bom Guto, está ficando legal. Olha as sombras. Poder e sombras. Vamos trabalhar isso. (p. 51 do documento Transcrições)

Considerando o contexto do teatro pós-dramático (ARAÚJO, 2010), espaço, luz, som, movimento e gesto apresentam o mesmo peso no processo da performance. Por este motivo, a Etapa 3b no local de estreia se caracterizou pelo entrelaçamento entre todos os fenômenos espaciais e temporais da performance, tais como elementos corporais (incluindo o gesto vocal), elementos aurais e elementos cênicos relacionados ao espaço, objetos e luz.

4.5 VISÃO PANORÂMICA DO PROCESSO

Considerando a análise apresentada do processo de criação de *Concerto Inesperado*, podemos concluir que o espetáculo resultou de um processo colaborativo. De acordo com Levi (2013) e Araújo (2010), o termo colaborativo aplica-se a dinâmicas horizontais de trabalho, onde as decisões são compartilhadas pelo grupo e onde os integrantes exercem funções específicas. A análise demonstrou a dinâmica de tomadas de decisão pelo grupo, que incluiu momentos de diálogo, tensão, subordinação, cooperação, negociação, contaminação e apropriação. O núcleo criativo de *Concerto Inesperado* consistiu em dois músicos, ator e diretor. Como encenador, dramaturgo e diretor com vasta experiência, Décio revelou possuir imagens claras do que almeja no plano cênico. Os músicos tiveram autonomia para propor sonoridades, embora a análise revele a importância do grupo como um todo para as tomadas de decisões. Analisando os ensaios gerais no local

de estreia, fica evidente que é nesta etapa que Décio assume a sua função pré-estabelecida dentro do processo de diretor de cena, que coordena e dirige o ensaio. Todavia, Décio fez questão de frisar que as decisões estavam sendo tomadas conjuntamente, o que corrobora com o aspecto colaborativo do processo:

Marcos: Décio, dá para ver pelo reflexo da tampa ela... bom, se tivesse assim seria genial, mas eu só estou...
 Décio: não querido, estou achando legal tu participar disso. Tu sabes que eu sou super flexível, super democrático
 M: sim, sim. Por isso que estou me metendo. Risos.
 D: eu gosto que tu participas, quanto mais, melhor. (p. 26-27 do documento Transcrições).

Dentre os participantes, Marcos apresentou menor espaço propositivo, se comparado aos outros integrantes, posto que não participou da criação do problema do espetáculo, tendo se unido ao grupo apenas na terceira etapa. Contudo, a sua participação no processo não é menos importante. Marcos trouxe o elemento corpóreo da figura do rei, o caráter e o timbre, além de ter participado ativamente da construção do espetáculo em suas etapas finais.

Para os músicos, o termo Dramaturgia Sonora emerge da necessidade de compreender a relação entre o som e a cena e as suas atuações no contexto do espetáculo:

Também falamos sobre o conceito de trilha e o quanto queremos fugir deste formato de criação. Nenhum dos três parceiros vê a nossa criação sonora como trilha, mas sim como algo totalmente integrado no espetáculo, onde o som dialoga com o texto e com o ator. Som, texto e cena encontram-se integrados e devem ter a mesma importância e força. (Diários do *Concerto Inesperado*, p.5)

Esta discussão é retomada posteriormente, como pode ser verificada nesta entrada do mesmo documento:

Encerramos o ensaio conversando sobre o termo que o Ricardo e eu usaremos para nos definir em todo o material gráfico envolvendo o espetáculo. Comentamos que o trabalho é uma criação coletiva e que o Ricardo e eu somos criadores do som e ao mesmo tempo intérpretes deles. Acreditamos que o termo Trilha Sonora ou Composição não se encaixe perfeitamente na nossa proposta para este espetáculo. Ricardo comenta que para ele o termo trilha sonora está associado ao som subjugado ao texto e à encenação: o som como elemento que reforça o texto e não que dialoga ou se opõe a ele. Ele não se considera neste sentido um compositor de trilha sonora, pois busca criar o material sonoro simultaneamente ao texto e à encenação. Sua busca vai em direção da fusão dos dois. Eu comento da tradição hierárquica do termo compositor e intérprete: o

primeiro cria e o segundo executa. Nesta criação conjunta, Ricardo e eu somos ao mesmo tempo músicos que criam e executam, juntamente ao texto e ao ator. Optamos então por nos denominar de **Dramaturgos Sonoros**, pois nos consideramos criadores dos sons em harmonia com o criador do roteiro/ encenação. A nossa busca neste projeto vai justamente ao encontro de uma criação sonora diretamente relacionada à do encenador, colaborativa e democrática. (Diários do *Concerto Inesperado*, p.10)

O termo Dramaturgia Sonora emerge da necessidade de uma terminologia que reflita o processo colaborativo e o produto, um espetáculo caracterizado pela interdependência entre o som e a cena. A dramaturgia, enquanto processo em campo expandido e método de interação entre os elementos, é sonora. O texto foi construído em sua relação com os sons produzidos pelos músicos, e este é o fator determinante para a escolha terminológica. As palavras Dramaturgia e Sonora unem os dois universos presentes nesta pesquisa: os fenômenos cênicos e os fenômenos aurais. A sonoridade resultante engloba os sons produzidos pelos dois músicos em cena e pela voz do ator, que explora o aspecto sonoro do texto em um diálogo constante com os músicos.

Separando as palavras que compõem o termo, encontramos:

DRAMA- ação colocada em cena

TURGIA- texto

SONORA- som

A junção destas palavras expressa a relação de interdependência entre a música e a cena que caracteriza *Concerto Inesperado*, pois não se pode considerar que nesse espetáculo uma se sustente sem a outra. Uma das principais características deste processo foi a constante busca pelo equilíbrio entre som, texto e cena. A dramaturgia e a interpretação foram amadurecendo conjuntamente e simultaneamente, não sendo possível separá-las. O objetivo foi o entrelaçamento entre os elementos sonoros e dramáticos, sem que um se sobrepusesse ao outro, como aponta Tragtenberg (1999). Este entrelaçamento deu-se principalmente através de parâmetros musicais, como a duração e a intensidade. A duração pode ser considerada o ponto de encontro da arte do som e das artes visuais, denominadas de esculturas temporais ou esculturas do som (OVADIJA, 2011). A cena e os sons se complementam, gerando uma grande variedade de elementos conectados que instigam e atiçam a imaginação do espectador/ouvinte.

A análise da documentação mostrou que a gênese do espetáculo se deu a partir de um encontro entre os dois músicos, promovido pelo diretor. A primeira etapa do processo consistiu das improvisações de Karin e Ricardo e foi de suma importância para a definição da estética sonora do espetáculo e para a definição conceitual de um espetáculo centrado no som. Na segunda etapa temos a passagem da exploração sonora para o encontro entre o som e o texto dramático. Essa etapa se caracteriza pela experimentação entre os músicos, o ator e o diretor. Da experimentação emergem elementos da dramaturgia sonora que serão refinados nas etapas seguintes do processo. Na etapa 3a há a sobreposição entre a experimentação de novos Movimentos com o intuito de prolongar a duração do espetáculo, a definição dos sons em interação com o texto e o refinamento do que já estava consolidado. A última etapa, 3b, se caracterizou pelos ajustes nas durações dos eventos e no equilíbrio da intensidade entre os sons dos músicos e os do ator.

Através da escuta das gravações em áudio, percebe-se que houve uma gradativa diminuição na quantidade de material sonoro no decorrer do processo. As duas primeiras etapas foram mais livres para os músicos, posto que foram centradas unicamente na construção abstrata do som. A partir da perspectiva de apresentação, os ensaios adquiriram uma maior objetividade e os sons foram escolhidos na sua relação com o texto e com os estados psicológicos do rei.

Considerando o percurso das etapas, observa-se uma semelhança com os modelos lineares de processos criativos propostos por Wallas (1926) e Ghiselin (1952). A primeira etapa de Wallas, preparação inicial do processo, é subdividida por Ghiselin em duas categorias, uma primeira etapa inicial impulsiva, de desejo e concepção, a qual pode ser considerada a primeira etapa da criação do *Concerto Inesperado* – o encontro entre Décio e os músicos, e uma segunda etapa caracterizada pela estruturação, a qual podemos considerar como o início da segunda etapa no momento em que Décio traz o texto “Um Rei à Escuta”. A segunda etapa, de acordo com Wallas, é a incubação, a qual foi subdividida por Ghiselin em incubação e intuição. No processo de criação de *Concerto Inesperado* podemos considerar as etapas de incubação e intuição como a etapa de experimentação (etapa 2), na qual surgem novos elementos, mas que ainda carecem de definição. A aplicação do modelo linear à análise do processo criativo do espetáculo não se mostrou apropriada para a terceira etapa do processo. Nessa

etapa, o grupo trabalha concomitantemente no refinamento do andamento no movimento 4, na experimentação de novos movimentos e na definição dos elementos sonoros, como ilustrado no exemplo abaixo:

<p>Ator Como as horas demoram a passar! Você escuta o tempo que corre no fundo do seu ouvido. É como se eu fosse ser sepultado pelos minutos, como uma lenta avalanche de areia. O palácio é um relógio. Tudo se move dentro dele como se fossem milhares de ponteiros.</p>	<p>Som → corpo ↓ ponteiros → som deslizando dele</p>
<p>Ator (Respira e conta) 1, 2, 3, 4, 5, 6... Tentar dormir. Sonhar talvez... (Boceja) Haverá... (bocejos)...haverá miséria mais... majestosa do que a minha? (cobre-se com o lenço.) (Respira forte. Perturbação.) (Retira o lenço repentinamente)</p>	<p>Som de miséria no piano X Resonância no grave Piano amafano (Gargalhadas) ↓ depois do tempo</p>
<p>Ator Quem disse isso? Quem me amaldiçoou?</p>	<p>Silêncio Silêncio</p>

Figura 7 - Roteiro 3 com anotações de Karin

Verifica-se aqui a crítica ao modelo linear apontada na revisão bibliográfica acerca do processo criativo como um organismo vivo, multifacetado, onde as etapas podem se sobrepor e ocorrer simultaneamente.

Na última etapa, Etapa 3b, observa-se que o foco principal dos ensaios no espaço de apresentação foi o refinamento dos aspectos como movimentação, gesto, luz e objetos cênicos. É nesta etapa que Décio assume mais fortemente o papel de diretor, dirigindo a dinâmica de trabalho do grupo. A relação horizontal entre os participantes que se estabeleceu desde o início do processo dá lugar às decisões que Décio exerce sobre o figurino, a iluminação e a disposição do palco.

5 CRIAÇÃO SONORA

Este capítulo tem como objetivo elucidar a criação sonora a partir da minha ótica de pianista inserida criativamente no universo cênico. A dinâmica de criação das sonoridades foi calcada em improvisações. Na Etapa 1 do processo, as improvisações foram livres, ou seja, Ricardo e eu improvisamos sem nenhuma combinação prévia. Na Etapa 2 do processo, em um primeiro momento, as improvisações foram inicialmente livres na relação com a voz do ator. No segundo momento, a improvisação dos músicos passou a ser orientada pelo texto sugerido por Décio, considerando também as interações com a sonoridade da voz do ator. É nesta etapa que ocorreram as primeiras reiteraões de associaões entre elementos sonoros e o texto. A Etapa 3 se caracterizou pela consolidaão e gradativa memorizaão das sonoridades que emergiram no decorrer dos ensaios.

As improvisações foram um meio para a construção da dramaturgia sonora. Desde o início do processo era subentendido por todos que as improvisações funcionariam como um jogo para elencar materiais para o espetáculo. O espaço de improvisação foi o espaço de investigação e de “brainstorming”. A partir dele, houve uma seleção de determinados materiais e o descarte de outros. Houve também o refinamento destes materiais na inter-relação entre os fenômenos aurais e cênicos.

A criação sonora não foi registrada através da notação musical. No decorrer das improvisações sonoras e dramatúrgicas, as sonoridades foram gradativamente sendo selecionadas e anotadas com palavras-chave por cada músico pessoalmente no seu roteiro. A grande quantidade de ensaios foi fator primordial para a memorização das sonoridades. Além disso, a criação sonora partiu de determinados gestos musicais que adquiriram duraões precisas no decorrer das reiteraões dos materiais, dispensando a necessidade de notação musical.

Inserido no contexto do teatro pós-dramático, não houve qualquer intenção por parte dos envolvidos em tratar este espetáculo como um texto fechado, tanto no aspecto dramatúrgico quanto no aspecto da criação sonora. O roteiro e as gravaões são materiais resultantes de um espetáculo que é dependente do tempo e do espaço, fluído, dinâmico e efêmero. Conforme Ovadija (2011), o teatro compartilha com a música o imediatismo, a materialidade e a transitoriedade. Por este motivo, o roteiro e as gravaões são apenas guias que orientam a memória acerca do fenômeno aural e cênico, mas são limitados e de forma alguma

representam a performance. Além disso, o roteiro teve como objetivo principal guiar o ator durante os ensaios com os músicos em relação à sequência textual proposta por Décio. Os materiais de evidências, roteiro e gravação, podem ajudar no reconhecimento dos elementos criados para quem queria reproduzir o espetáculo; todavia, nunca foi a nossa intenção criar um produto artístico eterno e reproduzível. Qualquer reprodução deste espetáculo será diferente. Neste sentido, a ausência de uma notação musical, bem como a ausência de notação específica das movimentações gestuais, cênicas e das escolhas de luz, foram dispensadas. O elemento mais concreto do roteiro é o texto, mas mesmo o texto, no contexto deste espetáculo, só adquire a intenção desejada por todos quando entoado de uma determinada maneira musical, o que envolve a intensidade e o ritmo com relação aos demais elementos da dramaturgia sonora.

Embora o resultado do espetáculo seja efêmero e dependente do tempo e do espaço, este trabalho visa elucidar os mecanismos que ensejaram a criação da dramaturgia sonora. A minha intenção não é descrever todas as sonoridades resultantes, mas as características e mecanismos principais do processo, que podem servir de inspiração para outros artistas que queiram explorar o universo das possibilidades de diálogo entre os fenômenos aurais e cênicos, no âmbito da criação colaborativa. Por este motivo, escolhi os 4 primeiros movimentos do espetáculo para demonstrar a evolução da criação sonora, bem como as improvisações e as definições ocorreram. O motivo para a escolha destes movimentos advém dos variados elementos sonoros, que demonstram o hibridismo da dramaturgia sonora. Além disso, inseri no final deste capítulo o roteiro com a notação geral das criações sonoras. O objetivo é igualar no roteiro as indicações dos textos entoados com os outros elementos da dramaturgia sonora, para que esta esteja em pé de igualdade com o texto, mesmo que de forma geral e limitada.

5.1 MOVIMENTO 1: O VULTO NA NÉVOA RESPIRA

O primeiro som do espetáculo é a respiração do rei. Enquanto o público entra, o espaço escuro coberto de névoa e a respiração do rei se entrelaçam com o intuito de gerar expectativa no ouvinte e ao mesmo tempo atentá-lo para o aspecto aural do espetáculo. A ausência inicial do aspecto visual do rei pela névoa é contraposta à presença da sonoridade do seu corpo, através de sua respiração. Dessa forma, o

primeiro elemento do espetáculo que se destaca é sonoro e refere-se ao corpo do rei. Este elemento surgiu na etapa 2 a partir da proposição de Evandro em um improviso com os músicos. O contexto foi de experimentação das possibilidades sonoras da voz do ator, que foi improvisada por Evandro através de bocejos, espirro, interjeições, gargalhada e suspiro. A partir da escuta das proposições vocais de Evandro, propus ao grupo empregar a respiração como um elemento sonoro inicial da construção da dramaturgia sonora. Dentre as diferentes sonoridades propostas por Evandro, a respiração me pareceu ser a mais expressiva para o início do espetáculo, por se tratar de uma atividade básica do ser humano, atuando assim como elemento sonoro orgânico e biológico do rei. Além disso, a respiração possui a possibilidade de expressar diferentes estados psicológicos através da alteração de parâmetros como duração e intensidade, que se alteram de acordo com os estados mentais e físicos daquele que respira.

No início do espetáculo, a respiração é empregada de maneira deliberada no que tange o ator em cena, passando de involuntária para intencional, estrutural, com forma e conteúdo. O resultado sonoro e cênico do início do espetáculo emergiu da interação entre os agentes ao longo do processo. Esta interação iniciou com a proposta cênica de Décio, que sugeriu o rei imerso na névoa. A respiração do rei, proposta por Evandro e reiterada posteriormente por Marcos, se consolidou a partir da minha sugestão.

O segundo elemento sonoro do espetáculo refere-se à entrada dos dois músicos em cena, representada sonoramente pela ação de fechar a porta. Ricardo é o primeiro que entra por um dos lados do teatro (lado esquerdo sob a perspectiva do público), fechando fortemente de maneira intencional a porta. Após escutar o barulho da porta, eu conto em torno de 15 segundos e apareço do outro lado do palco, me enquadro e então fecho a porta fortemente. Logo após, vou em direção ao piano. Toda esta movimentação dos músicos foi definida e ensaiada nos ensaios gerais no local de apresentação, sob a coordenação de Décio Antunes. O intuito da ação cênica de entrada dos músicos é trazer a referência ao ritual de concerto, que é aludida através do figurino dos músicos, composto de roupas pretas formais (ternos e calças pretas). Além disso, a alusão ao ritual de concerto é representada pelo emprego da partitura por Ricardo e pela minha ação de sentar-me no banco em frente ao piano de cauda, ação esta que me configura como pianista do espetáculo. O som da batida das portas surgiu de uma necessidade prática e acabou sendo

incorporado à dramaturgia sonora do espetáculo. A intenção da batida audível por parte de Ricardo era orientar a minha entrada. Desta forma, a dramaturgia sonora deste movimento é composta pela corporeidade do ator, através da respiração intencional, e da sonoridade deliberada de objetos, neste caso, das duas portas sendo fechadas em sequência. Estas ações são ao mesmo tempo cênicas e sonoras e foram ensaiadas e cronometradas nos ensaios gerais. De acordo com Araújo (2010, p. 220), “o espaço afeta a dramaturgia, que tem que ser reescrita e adaptada às condições arquitetônicas específicas.”

O terceiro elemento sonoro do espetáculo é a massa contínua que se sobrepõe a respiração do rei. Ela surgiu por sugestão de Décio através da indicação no roteiro 1, trazido no ensaio do dia 27 de maio de 2016. Esta sugestão foi experimentada de diferentes maneiras pelo grupo no decorrer dos ensaios. Uma das sugestões está evidenciada na gravação do dia 31 de maio. No ensaio deste dia, a massa de som contínuo foi proposta por mim através de um improviso no registro grave do piano em combinação com os harmônicos dentro do piano, através do emprego de um martelo de madeira. Eu executei estas sonoridades de maneira repetitiva, de forma que soasse como uma massa sonora contínua. Esta sugestão, para a minha frustração, acabou não sendo consolidada pelo grupo. No decorrer dos ensaios, foram testadas diferentes sonoridades que não foram reiteradas. Foi apenas quase 6 meses depois, no dia 3 de novembro de 2016, que a massa sonora se estabeleceu na sua versão final, por criação de Ricardo. Ela se constituiu de uma gravação eletrônica de um som contínuo e foi criada por Ricardo individualmente, em um ambiente externo ao do ensaio em grupo. Por tal razão, constituiu uma das exceções de criação sonora do processo. A massa sonora tem o intuito de gerar uma expectativa no espectador, através de um som de caráter não reconhecível, repetitivo e contínuo. Esse som se estabeleceu como uma base onde diferentes sonoridades serão sobrepostas no movimento que segue.

5.2 MOVIMENTO 2: A TENTATIVA DE CONTROLE DO REI ATRAVÉS DA ESCUTA

O segundo movimento tem o objetivo de apresentar o entorno ou o local abstrato onde o rei se encontra unicamente através dos sons. Aqui objetiva-se criar

um espaço-tempo indefinido e atemporal, posto que os sons remetem a diferentes contextos, como veremos a seguir. Além disso, introduz a sonoridade da voz do rei, que conta. Não há ainda neste movimento a presença de texto. Os sons produzidos pelos músicos dialogam com a contagem entoada pelo rei. A massa de som contínua introduzida no movimento 1 permanece por todo o movimento 2 e segue no movimento 3, funcionando como uma base onde os diferentes sons surgem e desaparecem. Há a presença de dois tipos de sons, que se diferem pelo tipo de execução: sons gravados e executados por Ricardo e sons de dois trechos musicais ao piano. Os sons executados por Ricardo são gravações de objetos e pessoas em contextos particulares. Eles apresentam a característica de reconhecimento por parte do ouvinte. Os trechos musicais ao piano remetem à música de concerto e ao senso comum da definição de música como sons organizados. A sequência se estabeleceu da seguinte maneira:

- Gravação do som de uma feira na Índia, composta de barulhos de carros, buzinas e de vozes de pessoas;
- 6 Contagens pelo ator em ritmo regular;
- Gravação da oração Ave Maria em latim, entoada em um contexto litúrgico;
- 6 contagens mais aceleradas que às anteriores. O ator conta de 1 ao 4 e posteriormente repete os dois primeiros números;
- Prelúdio de Bach “desconstruído”: eu inicio executando-o de acordo com a partitura. A partir do compasso 5, inicio a repetição do padrão anterior e altero o andamento para mais lento. A seguir, erro as notas de propósito e realizo uma breve improvisação em direção ao registro grave do piano. Essa improvisação é reiterada nos ensaios com pequenas e irrelevantes alterações. O gesto musical em direção ao registro grave do piano e a duração deste foram memorizadas e permaneceram sempre os mesmos;
- 8 contagens pelo ator com um padrão rítmico: 1 2. 1, 2, 3, 4 . 1 2;
- Gravação de 9 Batidas regulares de um sino de igreja;
- 9 contagens pelo ator;

- Criação sonora de minha autoria inspirada no Prelúdio VII de Marcílio Onofre. Esta criação gera uma resposta física no rei, que suspira e levanta a mão, descendo- a lentamente e conjuntamente com a música ao piano;
- 9 contagens pelo ator, na seguinte sequência numérica: 1, 2, 3, 4, 5, 6. 1, 2, 3;
- Gravação de sons de cavalos;
- Gravação de som de trânsito, composto por carros e buzinas.

A proposta desse movimento é estabelecer um diálogo entre o rei, solitário em seu trono, e o seu entorno. O som inicial da feira introduz um entorno onde transeuntes vivem a rotina em um determinado espaço-tempo indefinido, que nesta gravação evoca a sonoridade de um dos idiomas da Índia. O que importa aqui é o aspecto material e sonoro da língua, e não o seu significado. A contagem em andamento regular representa a ação sonora de tentativa de controle por parte do rei, que identifica a rotina habitual de seu reino. A regularidade da contagem indica que o seu entorno está controlado e que dessa forma ele não corre perigo. A seguir, a oração Ave Maria em latim remete a um contexto litúrgico, que traz à tona o pecado, a culpa. Esta sonoridade provoca uma reação no rei, que conta de maneira irregular e em andamento mais acelerado que a contagem anterior. A escuta da missa, portanto, gerou uma reação emocional de ansiedade no rei, expressa sonoramente através do parâmetro duração, ou seja, da aceleração da contagem.

O contraste seguinte se estabelece através da execução ao piano do Prelúdio em Dó menor BWV 847 de J. S. Bach, escolhido por mim. Esta peça foi escolhida por diferentes razões. A primeira é por ela fazer parte do meu repertório pianístico. Além disso, ela possui por um longo período um ritmo regular de semicolcheias em métrica 4/4, que visa trazer ao rei novamente à sensação de controle, através de um ritmo regular. Esse controle, todavia, se dilui quando erro intencionalmente algumas notas e altero a regularidade rítmica e o registro da peça. Este último ocorre através de um breve improviso em direção ao registro grave do piano. O trecho termina com a execução da nota mais grave do piano.

A proposta dessa improvisação surgiu por sugestão de Décio. Ele propôs que eu apresentasse o prelúdio de maneira correta e logo após o “borrasse”. A partir dessa proposição, criei a minha versão do que compreendi pela palavra “borrar”. O

objetivo dessa passagem é criar um antagonismo através da música escolhida, ao evocar o controle do rei e posteriormente o negar, gerando um estado psicológico de insegurança no rei. Além disso, o prelúdio de Bach dialoga com a sonoridade da Ave Maria, posto que J. S. Bach era mestre de capela e um prolífico e reconhecido compositor de música litúrgica. Ao mesmo tempo, se estabelece um contraste entre as duas sonoridades, posto que Ave Maria é uma sonoridade de oração no contexto da liturgia e o prelúdio uma peça instrumental de uma série de prelúdios e fugas em todas as tonalidades maiores e menores, cuja função era didática e instrumental. O processo de improvisação/ desconstrução do prelúdio remete novamente ao ritual de concerto, no que tange a execução inicial de uma peça tradicional do repertório pianístico, seguida pela sua desconstrução através de uma improvisação que foi posteriormente reiterada e memorizada.

O prelúdio, na dramaturgia sonora do espetáculo, representa a música no contexto de música de concerto, no termo mais comumente empregado, ou seja, de uma composição com alturas definidas, ritmo, harmonia e forma. A escuta da música gera uma reação no rei, que entoia a contagem com um padrão rítmico. A contagem do rei é, portanto, resultado da sua escuta, posto que ele reitera e organiza os números influenciado pela métrica e ritmo do prelúdio.

A seguir, emerge o som de um sino, que novamente reitera a referência religiosa, ao aludir ao som de um sino de igreja. Todavia, o sino é trazido na dramaturgia sonora através de nove batidas regulares, que são reiteradas pelo rei na sequência. Dessa forma, o sino simboliza o retorno do rei ao controle do seu reino, posto que as batidas dos sinos, além de serem regulares, simbolizam um determinado horário do dia e a rotina da cidade.

Emerge então novamente a sonoridade do piano, que apresenta um trecho musical composto por mim, inspirado no Prelúdio VII de Marcílio Onofre. A peça de Onofre, tal qual a de Bach, também faz parte do meu repertório pianístico. Ela surgiu a partir da minha sugestão. Décio, todavia, me pediu para não a empregar, e sim criar algo inspirado nela. Procurei então trabalhar o mesmo desenho melódico inicial e atonal da peça de Onofre a partir de improvisação. Esta composição surgiu no decorrer dos ensaios e foi memorizada por mim. Ela não foi notada. A proposta deste trecho é elencar outra estética musical no contexto do repertório de piano, através de uma música atonal. O trecho musical é autoral, atonal e com emprego de técnicas expandidas. Ao contrário da regularidade e certo aspecto mecânico do

prelúdio de Bach, no registro médio do piano, este prelúdio inicia de maneira melódica, mais lenta, no registro agudo do piano, em dinâmica piano. É importante frisar que ambas as peças para piano são prelúdios, que corroboram a concepção de prólogo da dramaturgia sonora. Dessa forma, as duas músicas ao piano afirmam o caráter de prólogo do espetáculo. No decorrer da execução da peça, o rei reage fisicamente através de sua voz e da ação de levantar a sua mão. Dessa forma, emerge da escuta do prelúdio por parte do rei um estado psicológico associado ao prazer, ao mesmo tempo em que a mão rígida para cima traz um elemento de tensão e atenção que permanecem na sua escuta. A contagem pelo rei apresenta novamente um padrão rítmico, porém diferente do anterior.

Os dois sons finais da sequência do movimento 2 aludem a diferentes meios de locomoção, que por sua vez podem ser associados a diferentes períodos históricos, o que corrobora a diluição de um tempo-espço específico para o espetáculo. A primeira sonoridade é de cavalos, que apresenta um andamento característico que se repete, e a segunda apresenta ruídos de carros e buzinas, que aludem ao trânsito e conseqüentemente a um período histórico mais recente. Ambas as sonoridades visam reiterar a criação de um entorno sonoro abstrato e indeterminado para o rei que escuta o seu reino atentamente. Dessa forma, almeja-se, através da criação sonora, que a dramaturgia seja atemporal, ao mesmo tempo em que sugere um entorno sonoro ao rei.

O prólogo sofreu recorrentes transformações ao longo do processo. Houve diversas experimentações com relação a ordem dos elementos sonoros. A sequência definitiva só foi se estabelecer a partir da primeira perspectiva de apresentação na Etapa 3a. A concepção de um prólogo para o espetáculo, todavia, surgiu na Etapa 2, e teve como esqueleto estrutural a alternância entre a contagem do rei, às sonoridades gravadas e o piano. A versão definitiva do prólogo só foi se estabelecer no final da Etapa 3b.

5.3 MOVIMENTO 3

O texto entoado pelo rei inicia sobreposto à sonoridade gravada de trânsito, composta por carros e buzinas, e a massa de som contínuo. O rei relata a passagem do tempo e a situação em que se encontra, de não poder se mexer.

“Dia. Dias. Noite. Noites.”

Inicia a sonoridade da gadulka tocada com arco pelo Ricardo.

“O importante é que você não se desloque.”

Aqui inicio a execução de cluster, alternando o registro agudo e grave. Esta escolha visa fazer um contraponto à ideia de o rei não se deslocar, posto que evoca passos subindo e descendo escadas, ao mesmo tempo que a dissonância gera a sensação de desconforto ao rei preso ao trono, tanto por parte da gadulka, quanto por parte do piano.

“Nem por um instante. Só teria a perder. Alguns passos e sabe-se lá o que pode ocorrer... encontrar alguém sentado no meu lugar? Alguém parecido. Ou idêntico!”

A massa de som contínuo cessa, permanecendo os clusters ao piano e a gadulka. A dinâmica é piano. Lentamente o rei se vira em direção ao público enquanto o elevador desce.

“Por isso sem mexer. Atento. Dia e noite. Depois de coroadado, permanecer sentado no trono.” Predominância de silêncio e de ressonância de sons graves no piano e gadulka, ambos em dinâmica piano.

5.4 MOVIMENTO 4

Este movimento inicia com o silêncio, que objetiva destacar o aspecto cênico, no que tange as expressões faciais de desconforto e ansiedade do rei. Este movimento pode ser considerado um solo do ator. Todo o texto é entoado sem a presença de outras sonoridades. Os vultos, os músicos, permanecem em silêncio. O que impera neste movimento é o emprego do texto enquanto elemento musical. As durações e ênfases das frases e palavras foram ensaiadas e definidas com precisão. Escolho três exemplos textuais deste movimento para ilustrar:

“Ela nada mais foi que a espera de tornar-se rei.” A palavra rei é enfatizada através do prolongamento de sua duração.

“E o que é reinar se não esta outra longa espera?” As palavras Outra, Longa e Espera são entoadas de maneira que elas soem mais longas, reforçando o caráter de uma espera longa e inquietante.

“E a cabeça...” Aqui, enfatiza-se a palavra cabeça através de um acento e de uma maior intensidade de dinâmica.

Esse movimento termina com um breve silêncio.

5.5 ROTEIRO FINAL

O roteiro final do espetáculo apresentou indicações precisas apenas do texto. As indicações relativas aos demais fenômenos cênicos e aurais, como as sonoridades criadas pelos músicos, movimentações cênicas e luz, não foram notadas. Por este motivo, anotei com cores distintas os elementos sonoros criados ao lado do respectivo texto do roteiro no momento em que estas sonoridades soam. A sequência da dramaturgia sonora apresenta cores distintas de acordo com o artista responsável pela emissão sonora, e não pela criação do som, que ocorreu em grande maioria no âmbito da dinâmica colaborativa já abordada neste trabalho. Reitero que o texto entoado pelo ator e notado no roteiro final também é parte integrante da dramaturgia sonora. A dramaturgia sonora está anotada da seguinte maneira:

- Cor vermelha: Marcos Contreras
- Cor azul: Ricardo
- Cor roxa: Karin

Além disso, a respiração, elemento estético fundamental da dramaturgia sonora, está anotada no roteiro em negrito. A anotação dos elementos segue o tipo de anotação empregada pelos músicos durante o processo. Elas são apenas indicações gerais do tipo de sonoridade de cada movimento, que tem o intuito de apresentar de forma sucinta e sequencial o desenvolvimento da dramaturgia sonora na relação com o texto e a cena.

KAPPA

CONCERTO INESPERADO

PARA ATOR PIANO E RUÍDOS

PROPOSTA DRAMATÚRGICA DECIO ANTUNES
INSPIRADA EM ÍTALO CALVINO, SHAKESPEARE E BECKETT.

ROTEIRO CÊNICO

	DESCRIÇÃO CENA/ SONORIDADES	ATOR	IMAGENS/LUZ
Movimento 1	<p>Quando o público entra, espaço coberto de névoa.</p> <p>O ator tem respiração pesada. Está imóvel. De costas para o público.</p> <p>Massa de som contínuo e respiração.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Respiração contínua do rei + - Batida da porta por Ricardo - Batida da porta por Karin - Gravação da massa sonora eletrônica contínua 	
Movimento 2	<p>Aos poucos se define o vulto do homem sentado no espaço. De início ouve-se apenas sua voz.</p> <p>Quando se voltar, tem maquiagem carregada, veste sobretudo amarelo cobre (ou de tons avermelhados).</p> <p>Percebe-se ao se voltar que está com os pés descalços e que eles estão também maquiados.</p> <p>Há dois outros vultos com máscaras. Vestem sobretudos em tons cinza e preto.</p> <p>Sons da cidade: canto gregoriano.</p> <p>Sino que toca.</p> <p>Murmúrios diversos da cidade.</p>	<p>Ator (respira e conta) 1, 2, 3, 4, 5...</p> <ul style="list-style-type: none"> - Massa sonora eletrônica contínua + - Gravação da feira na Índia - 6 contagens - Gravação Ave Maria - 6 contagens em andamento mais acelerado que o anterior - Prelúdio J. S. Bach BWV 847 "desconstruído" - 8 contagens - Gravação sino 9 batidas - 9 contagens - Composição Karin - 9 contagens - Gravação sons de cavalo - Gravação sons de trânsito 	

	DESCRIÇÃO CENA/ SONORIDADES	ATOR	IMAGENS/LUZ
Movimento 3	<p>Novos ruídos.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Massa de som contínuo + - Gadulka tocada com arco - Clusters no agudo e grave do piano em dinâmica piano intercalados por pausas <ul style="list-style-type: none"> -Cluster no piano + Gadulka em dinâmica forte - Gadulka <p>Silêncio</p>	<p>Ator</p> <p>Dia. Dias. Noite. Noites.</p> <p>O importante é que você não se desloque. Nem por um instante. Só teria a perder. Alguns passos e sabe-se lá o que pode ocorrer... Encontrar alguém sentado no meu lugar? Alguém parecido. Ou idêntico!</p> <p>Por isso, sem se mexer. Atento. Dia e noite. Depois de coroadado, permanecer sentado no trono.</p>	

Movimento 4	Novas sonoridades. <div data-bbox="368 674 687 1653" style="border: 1px solid black; padding: 5px;">Silêncio</div>	Ator Esqueça sua vida passada! Ela nada mais foi que a espera de tornar-se rei. Agora já sabe. Não há nada agora além de reinar. (Pausa. Reflete.) E o que é reinar se não esta outra longa espera? A espera do momento em que será deposto. Em que terá de deixar o trono. O cetro. A coroa. (Pausa e ênfase.) E a cabeça...	
--------------------	--	--	--

<p>Movimento 5</p>	<p>O ator retira um lenço do bolso. Atormentado. Seca o suor.</p> <p>Inicia zumbido produzido ao piano.</p> <p>Depois martelar de teclas.</p>	<p>Ator</p> <p>Ah, como as horas demoram a passar!</p> <p>Você escuta o tempo que corre no fundo do seu ouvido.</p> <p>É como se eu fosse ser sepultado pelos minutos, como uma lenta avalanche de areia.</p> <p>O palácio é um relógio.</p> <p>Tudo se move dentro dele como se fossem milhares de ponteiros.</p> <p>Mas eu sei como escapar.</p> <p>Não me movimento. Não me afasto.</p> <p>Fico à escuta dos sons do palácio.</p> <p>Nada me escapa. Nem um sussurro!</p> <p>(Pausa. Escuta. Reflete.)</p>	<p>- Martelo deslizando nas cordas do piano</p> <p>-Gesto do martelo vai ficando mais lento e sumindo em dinâmica pp até cessar</p> <p>Silêncio</p> <p>- Gravação de latidos de cachorro</p>
---------------------------	---	--	---

	<p>Adicional 2 Novos ruídos da cidade. Depois música ao piano.</p>	<p>Ator É a respiração da cidade que eu devo ouvir. A cidade que à noite dorme e ronca, sonha e resmunga... (pausa) A cidade se move...</p> <p>(Sons urbanos misturam-se a uma música antiga tocada em vitrola; coros de vozes eventuais.)</p> <p>Música... (pausa. Escuta.)</p> <p>Desde que subi ao trono não é mais música o que eu escuto, apenas seu uso. Cerimônias. Rituais. Para emocionar e assim controlar a insubordinação.</p>	<p>- Gravação de latidos de cachorro + Gravação de sons de cavalos</p> <p>-Sons de cavalo + trecho inicial de Reverie de Debussy +</p> <p>-Gravação de desfile militar em dinâmica forte</p>
--	---	---	---

	<p>Segue Debussy que agora é “desconstruído” e se direciona ao registro grave do piano</p> <p>Clusters no grave do piano</p> <p>Silêncio</p>	<p>(Novos sons referenciam tipos de ritos públicos com música. Contraponto com a música ao piano. Novo silêncio.)</p> <p>Ator – Se eu soubesse cantar talvez não tivesse sentido necessidade de ser rei. Agora não estaria aqui, sentado neste trono que estala.</p> <p>(Começa a rir baixo, depois gargalha.)</p> <p>Você cantar, ora, ora, você é patético, um patético sentimental!</p> <p>(Continua a gargalhar. Depois para e se recrimina.)</p>	
--	---	---	--

	<p>- Barulho da água caindo de um copo numa bacia com água</p>	<p>Espante de seu ouvido qualquer distração! Permaneça atento! Sem se mover. Dia e noite. Dia e noite.</p>	
<p>Movimento 6</p>	<p>- Barulho da água+ Arpejo no registro agudo do piano</p>	<p>Ator (respira e conta) 1, 2, 3, 4, 5, 6...</p> <p>(Respira e conta). 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7...</p> <p>(Lança um gemido longo.)</p> <p>Quem sabe tentar dormir. Sonhar, talvez...</p> <p>(Boceja, depois ri.)</p> <p>Haverá... (<i>bocejos</i>)...haverá miséria mais... majestosa do que a minha?</p>	

	<p>Silêncio</p> <p>- Bola de metal friccionada na bacia amplificada em dinâmica crescendo + Sons de batida do acionamento das teclas com as cordas do piano abafadas através da mão.</p>	<p>Não, tudo é (boceja) absoluto. (Com orgulho.) Quanto maior for o homem, mais plenos ele será.</p> <p>(Pausa, resmungo.)</p> <p>Não fui eu quem disse isso. Essas palavras não são minhas. Estou (bocejo) cansado para lembrar quem disse.</p> <p>(Outro bocejo imenso. Se tapa com o lenço.)</p> <p>(Cobre-se com um lenço que retira do bolso. Silêncio.)</p> <p>(Respira forte. Se debate. Perturbação.)</p>	
	<p>Ruídos e depois voz gravada.</p> <p>Gravação da voz de Marcos:</p> <p>“Você vai suspeitar traição de teus amigos enquanto for vivo. Terá como</p>		

teus íntimos amigos teus maiores traidores.”

“O verme da consciência vai roer sua alma.”

Silêncio.

Silêncio

- Batidas com martelo de madeira na tábua de ressonância do piano

(Retira o lenço repentinamente)

Ator Quem disse isso? Quem me amaldiçoou?

(Pausa. Gargalha com sarcasmo.)

Ator – Ora, consciência, consciência. Às favas com os escrúpulos de consciência!

(Continua a gargalhar. Pausa.)

O palácio é o meu corpo.

(irônico.)

E, afinal, o poder não é a aparência do poder?

<p>Movimento 7</p>	<p>Iniciam-se sons de batidas, que ecoam de diferentes locais.</p> <p>Início de murmúrios de vozes.</p> <p>ADICIONAL 01</p>	<p>Ator – São dos punhos de quem essas batidas?</p> <p>Alguém está formando letras, palavras. (Pausa.)</p> <p>Estão querendo dizer alguma coisa. Revelar alguma coisa. (Pausa.)</p> <p>Ou me acusam...</p> <p>São os inimigos que ainda continuam vivos.</p> <p>(pausa.)</p> <p>É perturbador quando só resta o silêncio...</p> <p>(Pausa)</p> <p>O que estão tramando?</p> <p>Eles não sabem que todos os sons do palácio convergem para esta sala. Que eu os recebo e</p>	<p>- Batidas nas teclas acionadas e abafadas com a mão</p> <p>- Batidas com martelo de madeira na tábua de ressonância</p> <p>- Batidas nas teclas acionadas e abafadas com a mão</p> <p>- Batidas através da palma da mão nas cordas do piano</p> <p>Silêncio</p>
---------------------------	--	--	---

	<p>Gravação de sons de máquinas, telefones e impressoras</p>	<p>decifro. O palácio é o ouvido do rei!</p> <p>(Pausa. Escuta. Apreensão. Iniciam sons de máquinas: representação de máquina impressora, um telefone que toca, etc.)</p> <p>E ele está cheio de inimigos. É cada vez mais difícil distingui- los dos amigos. Sei que a conspiração que vai me destronar será organizada pelos ministros e seus asseclas.</p> <p>(Resmungo.) Sei que meu serviço secreto está infiltrado pelo serviço secreto dos meus adversários.</p>	
--	--	---	--

	<p>Silêncio</p> <p>Gesto de teclar nas cordas do piano +</p> <p>Retorna a gravação de telefones, máquinas e impressoras</p>	<p>(Pausa. Escuta. Reflete.)</p> <p>Talvez todos os agentes que pago também sejam conspiradores.</p> <p>(Irônico) Preciso continuar a pagá-los para ver se os mantenho calmos o maior tempo que for possível.</p> <p>(sons ritmados de máquinas soam.)</p> <p>Para que espionem os espiões. Para que gravações não sejam vazadas. Para que grampos sejam descobertos. Para investigar os dados contidos na memória eletrônica. nos relatórios que saem das</p>	
--	--	---	--

	<p>Silêncio</p> <p>- Bola de metal friccionada na bacia e batida na bacia+ cordas do piano pinçadas</p>	<p>impressoras. nas imagens dos vídeos. nas mensagem criptografadas.</p> <p>(com ênfase pausada.)</p> <p>Preciso antecipar tudo. Os meus ouvidos precisam captar tudo. Inclusive meu destino.</p>	
Movimento 8	<p>Fica expectante. Novos ruídos, mas não identificáveis.</p> <p>- Gravação de marcha militar</p>	<p>Ator</p> <p>Odeio esses ruídos que não reconheço!</p> <p>Como vou me proteger se não sei quem conspira?</p>	

<p>Movimento 09</p>	<p>Novos sons. Incógnitas sonoras. Depois, inicia-se uma marcha lúgubre de passos. A marcha permanece, cresce e depois vai se afastando. Silêncio.)</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px 0;"> <p>A gravação da marcha vai ficando progressivamente mais lenta e distorcida</p> </div> <p>Sons de pratos, copos e talheres, manuseados em ritmo regular</p>	<p>Ator</p> <p>A guarda... (pausa)</p> <p>Tinha cadência diferente hoje... Como de um pelotão de fuzilamento. E eu sonhei com florestas que avançavam sobre mim... Quanta estupidez nos sonhos!</p> <p>(perturbado, se recrimina)</p> <p>Não delire! Tudo que ouve mexer no palácio foi definido pelo teu poder. Nenhuma mosca voa sem que você autorize!</p>	
----------------------------	---	--	--

<p>Movimento 10</p>	<p>Delírio. Nesse momento sons reais e distorcidos se acumulam: sacudir de correntes, talheres que batem em grades, cães que ladram, vozes misturadas, imprecações, canções, etc.</p>	<p>Ator São meus fantasmas que ganham voz e sons?</p> <p>Voz e sons.</p> <p>Voz e sooonns!</p> <p>Coisas que tentam se fazer ouvir contra a minha vontade?</p>	<p>Trêmolo do intervalo de trítono no registro grave do piano + som de arco na corda de um baixo elétrico em crescendo e depois diminuendo</p>
<p>Movimento 11</p>	<p>Os sons começam a ficar espaçados. Somem. Pausa de silêncio. Reflete angustiado.</p>	<p>Ator – Quem sabe a ameaça vem mais do silêncio que dos ruídos?</p>	<p>Trêmolo do intervalo de trítono no registro grave do piano em dinâmica piano + som de arco na corda em piano, depois crescendo e finalizando com efeito eletrônico de eco - Gravação da canção na voz de mulher em língua imaginária</p>
<p>Movimento 12</p>	<p>Reiniciam murmúrios da cidade e repentinamente surge a voz de mulher que canta.</p> <p>Chega de longe, suave, canta em um dialeto antigo. A atenção dele se</p>	<p>Ator O sonho de uma voz de mulher que canta no pesadelo da minha longa insônia.</p>	

<p>modifica, longo silêncio em que escuta a voz.</p> <p>A voz é abafada por outros sons. .</p> <p>A voz da mulher novamente se faz ouvir.</p> <p>Somente a voz, ele escuta, começa a relaxar.</p> <p>Somente a voz da mulher que canta.</p> <p>Volta nele tentativa de controle.</p>	<p>Estou sonhando, provavelmente... É minha imaginação. É apenas meu desejo.</p> <p>Não suma! Eu preciso dessa voz! Há muito tempo eu não estava mais atraído por nada a não ser conquistar o poder.</p> <p>Dia e noite. Conspirar. Dia e noite. Mortes</p> <p>Isso, venha...</p> <p>Que rosto, que corpo ela terá? E a boca... Língua. Saliva.</p>	<p>Gravação de trânsito</p> <p>Gravação da canção na voz da mulher</p>
--	---	--

	<p>Vários sons se interpõem e a voz da mulher vai sendo desfigurada e distorcida pelos ruídos.</p> <p>A voz da mulher finalmente some em meio aos sons.</p>	<p>Pare! Fique atento somente à sua própria voz. Você se perdeu, você só ama a si mesmo!</p> <p>São meus próprios sons que sufocam sua voz.</p> <p>(Pausa)</p> <p>É melhor. Escutá-la seria minha perdição.</p> <p>Resta agora não o silêncio. Resta agora os sons do meu pesadelo.</p>	<p>Ruído de arco na bacia manipulado eletronicamente</p> <p>Arco friccionado na bacia + gravação de bombas + gravação de passeatas</p>
--	---	---	--

<p>Movimento 13 - Epílogo</p>	<p>Cresce avalanche de sons misturados a vozes. A névoa se avoluma. No entorno do ambiente, vibram luzes, abrem-se frestas, alçapões, que projetam sombras e vultos. Explosões.</p> <p>O Ator agarra-se ao trono. Uma névoa espessa começa a emergir do próprio trono, vibra com a luz e o cobre totalmente como se o engolissem.</p> <p>Sua voz se perde em eco enquanto gira vertiginosamente o trono. O corpo dele vai sendo sugado para dentro de um alçapão.</p> <p>Blackout.</p> <p>Sons permanecem. Campainha. Tudo cessa.</p>	<p>Ator</p> <p>Escutar sombras que se movem!</p> <p>E que chegam para me levar!</p> <p>Meu reino por um cavalo! Meu reino por um cavalo!</p>	<p>Gravação de bomba+ gravação da marcha militar+ gravação de passeata + clusters em trêmolo no grave do piano e nas cordas graves do piano = ápice de intensidade de texturas e de dinâmica da dramaturgia sonora do espetáculo</p> <p>-Gravação de telefone tocando</p> <p>Silêncio</p>
--------------------------------------	---	---	--

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi elucidar os mecanismos de construção da dramaturgia sonora de *Concerto Inesperado*. Partindo da motivação de tratar o som como elemento propulsor da dramaturgia de um espetáculo teatral, o projeto de criação artística necessitou de uma dinâmica colaborativa de trabalho entre diretor, ator e músicos. Para além dos músicos com interesse no fazer teatral, o processo dependia de um diretor sensível ao fenômeno sonoro e igualmente de um ator sensível a sonoridade do texto e da sua própria voz. Para mim, a criação sonora na relação com a cena é uma maneira de exercer a criatividade como musicista no contexto teatral, que emerge a partir da minha prática como pianista e improvisadora.

Verifica-se que a relação horizontal entre os músicos, ator e diretor de fato ocorreu, embora com certas limitações. Essa limitação se mostrou presente principalmente na relação do ator com o diretor, visto que esta relação apresenta, *a priori*, uma hierarquia definida. Outro fator determinante para este fato foi a posterior entrada de Marcos ao projeto, na Etapa 3, etapa esta que já apresentava uma proposta definida. Verificou-se que as funções de cada artista foram mantidas. Os dois músicos foram responsáveis pelas proposições de sonoridades; o encenador dirigiu os artistas em cena, principalmente no que tange à Etapa 3b, propôs a dramaturgia e foi responsável pela estética visual do espetáculo; o ator trabalhou conjuntamente com o diretor e com os músicos na criação da personagem do rei, na sonoridade do texto e do seu corpo.

O produto artístico *Concerto Inesperado*, bem como esta pesquisa que investigou o seu processo de criação, buscou contribuir para expandir as possibilidades de atuação de músicos em contextos de colaboração com o teatro. Este trabalho conclui que o processo colaborativo no âmbito do teatro vem a agregar ao processo criativo musical como uma forma de expandir possibilidades e de abrir caminhos ao som.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMALFI, M. O diálogo criativo entre o compositor da música de cena e o encenador contemporâneo à luz de uma macro-harmonia. **Revista Aspas**, v. 1, n. 1, p. 102-112, 7 out. 2011.

ANTUNES, D. Postagem no grupo fechado Diálogos Inesperados e Desconcertantes. 29 out. 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/1651874751744618/permalink/1745219159076843/>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

ARAÚJO, A. Dramaturgia en el colectivo: intervenciones en espacios urbanos y “proceso colaborativo” en el Teatro da Vertigem. In: **Repensar La dramaturgia: Errancia y Transformación**. Región de Murcia: Centro Párraga, 2010. p. 219-230.

BERIO, L.; OSMOND-SMITH, D. Of Sounds and Images. **Cambridge Opera Journal**, v. 9, n. 3, p. 295-299, nov.1997.

BICKERSTAFF, J. Collaborative Theatre/Creative Process. **Communication and Theater Association of Minnesota Journal**, v. 38, p. 42-54, 2011.

BORGDORFF, H. A. **The conflict of the faculties**: perspectives on artistic research and academia. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.

CARRASCO, N. A infância muda: a música nos primórdios do cinema. **Ouvirouver**, Uberlândia, n. 1, p. 35-45, 2005.

CHAVES, M. M. **A trilha sonora teatral em pauta**: experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre. 2011. 103f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

CINTRA, F. C. de M. Dramaturgia sonora Contemporânea. **A[L]BERTO**: Revista da SP Escola de Teatro, v. 4, p.11-17, 2013.

COESSENS, K.; CRISPIN, D.; DOUGLAS, A. **The Artistic Turn**: A Manifesto. Leuven: Leuven University Press, 2010.

EIKMEIER, M. Dramaturgia sonora: som e música como elementos de sintaxe da encenação no teatro. **A[L]BERTO**: Revista da SP Escola de Teatro, v. 1, p.101-109, 2011.

ELISONDO, R. Creativity is always a social process. **Creativity**: theories, research and applications, Bialystok, v. 3, n. 2, p. 194-210, 2016.

GHISELIN, B. **The Creative Process**: a Symposium. London: Cambridge University Press, 1952.

KOZBELT, A.; BEGHETTO, R.; RUNCO, M. Theories of creativity. In: KAUFMAN, J. C.; STERNBERG, R. J. (eds.). **The Cambridge handbook of creativity**. New York : Cambridge University Press, 2010. p. 20-47.

LEVI, S. “Entre tapas e beijos”: processos artísticos coletivos em música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n. 6, p. 103-134, 2013.

NELSON, R. **Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances**. London: Palgrave Macmillan, 2013.

OVADIJA, M. **Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theater**. McGill-Queen’s University Press, 2011.

PAVÃO, R. Postagem no grupo fechado Diálogos Inesperados e Desconcertantes. 11maio 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/1651874751744618/permalink/1674832576115502/>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

Ponto de convergência (Roda de Conversa). Martin Eikmeier, Ernani Maletta e Antunes Filho discutem o lugar da sonoplastia no teatro, sob a coordenação de Raul Teixeira. **A[L]BERTO: Revista da SP Escola de Teatro**, v. 4, p. 55-73, 2013.

PRENDERGAST, R. **Film Music: A neglected art**. New York: WW Norton, 1977.

SÁNCHEZ, J. A. Dramaturgia em el campo expandido. In: **Repensar La dramaturgia: Errancia y Transformación**. Región de Murcia: Centro Párraga, 2010. p. 19-37.

SAWYER, R. K. **Group Creativity: Music, Theater, Collaboration**. Abingdon: Psychology Press, 2003.

SAWYER, R. K.; DEZUTTER, S. Distributed Creativity: How Collective Creations Emerge From Collaboration. **Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts**, v. 3, n. 2, p. 81-92, 2009.

SILVA, L. C. C. da. **Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música**. 2012. 151f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

TRAGTENBERG, L. **Música de Cena: Dramaturgia Sonora**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

UHIARA, R. “Sonoplastia: termo em desuso?” **A[L]BERTO: Revista da SP Escola de Teatro**, v. 4, p. 47-54, 2013.