

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
DO TOCANTINS CAMPUS GURUPI
CURSO SUPERIOR LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS**

ELLYS MARA FRANCISCO DA SILVA

ASPECTOS SONOROS NO AMBIENTE TEATRAL

**GURUPI - TO
2016**

ELLYS MARA FRANCISCO DA SILVA

ASPECTOS SONOROS NO AMBIENTE TEATRAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal do Tocantins – Campus Gurupi, como exigência à obtenção do grau de Licenciatura em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Esp. André Luiz Moura Siqueira

GURUPI-TO

2016

Silva, Ellys Mara Francisco da.

Aspectos Sonoros no Ambiente Teatral /Ellys Mara Francisco da Silva. –
Gurupi - TO, 2016.

47 f.

Monografia (Licenciatura em Artes Cênicas) – Instituto Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia do Tocantins, Campus Gurupi - TO, 2016.

Orientadora: Prof. Esp. André Luiz Moura Siqueira

1. Teatro. 2. Som. 3. Criação. I. Título

ELLYS MARA FRANCISCO DA SILVA

ASPECTOS SONOROS NO AMBIENTE TEATRAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal do Tocantins Campus Gurupi, como exigência à obtenção do grau em Licenciatura em Artes Cênicas.

Orientador: Prof Esp. André Luiz Moura Siqueira

Aprovado em: _____ / _____ / _____

BANCA AVALIADORA

Prof.Esp. André Luiz Moura Siqueira
IFTO – Campus Gurupi

Profª Me. Marli Fernandes Magalhães
IFTO – Campus Gurupi

Profª Me. Anne Raelly Pereira de Figueiredo
IFTO – Campus Gurupi

AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me dado saúde e força para superar as dificuldades. Ao meu orientador, André Luiz Moura Siqueira que embarcou nesta pesquisa junto a mim e sempre acreditou no meu potencial. A minha família e principalmente a minha mãe, Elide Francisco da Silva que sempre foi um exemplo de persistência. E a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a conclusão deste trabalho, o meu muito obrigada.

“Não tenhamos pressa, mas não percamos tempo”.

JOSÉ SARAMAGO

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma pesquisa da qual se trata a sonorização do ambiente teatral, refletindo os sons como auxiliares no processo de criação do ator, e as suas potencialidades comunicativas dentro do ambiente teatral. Este estudo resultou na oficina *Sons que envolvem meu corpo*, que foi executada com estudantes do curso de Licenciatura em Artes Cênicas ofertado pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins – *Campus Gurupi*. O trabalho surgiu a partir de experiências pessoais e percebendo a escassez de estudos na área. Sendo que a presença dos sons é inerente a todos os espaços, é de suma importância no espetáculo teatral, esteve presente desde o seu surgimento e hoje contribui para realizar esta comunicação entre o ator e o público. Podendo existir no espetáculo teatral de diferentes formas e com diferentes objetivos. A oficina assim como a pesquisa aborda diferentes aspectos sonoros como a voz do ator, e recursos sonoros ao vivo e pré-gravados.

Palavras-chave: Teatro. Som. Criação.

ABSTRACT

This work consists of a survey that it is the sound of the theatrical environment, reflecting the sounds as helpers in the actor's creation process, and their communication capabilities within the theater environment. This study resulted in the Sons workshop involving my body, which was performed with students of Performing Arts Degree course offered by the Federal Institute of Education, Science and Technology Tocantins - Gurupi Campus. The work arose from personal experiences and realizing the lack of studies in the area. And the presence of sounds is inherent in all spaces, is of paramount importance in the theatrical performance, it has been present since its inception and today contributes to make the communication between the actor and the audience. May exist in the stage show in different ways and with different objectives. The workshop as well as research addresses different aspects sound like the voice of the actor, and live sound features and pre-recorded.

Keywords: theater. Sound. Creation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ilustração do aparelho fonador	20
Figura 2 – Ruínas do anfiteatro de Epidauro.....	24
Figura 3 – Máscaras usadas no teatro grego	25
Figura 4 – Ilustração do teatro na Idade Média.....	26
Figura 5 – Exercício: Imaginando contextos para os ruídos que ouviam.....	37
Figura 6 – Caminhada dos vendados com estímulos de ruídos	38
Figura 7 – Objetos utilizados para produzir sons	40
Figura 8 – Leitura do poema com uso de ruídos	41
Figura 9 – Leitura do poema com os sons corporais	42
Figura 10 – Leitura do poema com sons variados.....	43

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. ELEMENTOS DA MÚSICA DENTRO DO TEATRO	13
2.1 Identificação dos sons na cena	17
2.2 Voz	19
3. CONTEXTO HISTÓRICO DA SONORIZAÇÃO TEATRAL	23
3.1 Principais teatrólogos e o som	28
4. CAMINHOS DA CRIAÇÃO	32
4.1 Relatos de Experiencia: Em cima da Corda Bamba	35
4.1.1 Função do diretor	35
4.1.2 Pondo em prática: relato da oficina	37
5. CONCLUSÕES	44
6. REFERENCIAS	46

1. INTRODUÇÃO

“Do peito ouço as batidas fortes do coração, que reverberam por todo o corpo até chegar aos ouvidos, a eles também chegam os sons do teclado do computador e uma música distante, que algum vizinho escuta neste momento.” Começo com esta descrição dos sons que me rodeiam neste momento de escrita, assim como outros autores também fazem. Para falar dos sons que passam despercebidos na maior parte do tempo, que se misturam a tantos outros, que nos envolvem e que muitas vezes já perdemos a capacidade de distinguí-los, que de tão comuns, vamos deixando passar, sem parar para ouvi-los.

Proponho neste trabalho refletir sobre a presença dos sons dentro do ambiente teatral, à partir de uma experimentação sobre as possibilidades dos sons. Relato também a minha experiência à frente da oficina Sons que Envolvem o meu Corpo, junto ao primeiro contato com a direção, os desafios e os caminhos que foram trilhados ao longo do percurso.

Apresento ao decorrer deste trabalho alguns dos caminhos já percorridos pelos atores e teatrólogos em relação ao sons no aspecto teatral. Os livros que se dedicam a refletir sobre o som dentro do teatro são escassos, sendo assim, optei em basear em três escritores que tratam sobre o assunto, o primeiro é Roberto Gil Camargo¹, o autor possui dois livros sobre o tema.

O segundo autor que me baseio é Lívio Tragtenberg² que atua na área de Artes, principalmente na composição musical, com o livro: *Música de Cena dramaturgia sonora*.

A terceira autora é Morgana Fernandes Martins³, mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina com a sua dissertação; *O SOM OUVIDO*,

¹ Possui mestrado e doutorado pela PUC-SP, e atua como diretor do grupo do Katharsis desde 1995 (<http://literaturasorocabana.blogspot.com.br/2011/08/roberto-gil-de-camargo.html>)

² Exerceu cargo como professor na UNICAMP, ECA-USP, PUC-SP e ULM, se dedica a composição musical para teatro e cinema. (<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4206414P8>)

³ Professora de teatro, doutoranda na UNIRIO com a tese, A musicalidade do corpo cênico: estudos sobre escuta, som e ritmo do ator a partir das práticas de Vsévolod Meyerhold. Atua como diretora teatral, preparadora de elenco e compositora de repertório sonoro para espetáculos. (<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4482235P9>)

VISTO E SENTIDO: O repertório sonoro da cena teatral e a dramaturgia sonora dos espetáculos do Circo Teatro Udi Grudi.

Este trabalho tem sua estrutura dividida em quatro momentos, sendo eles: *Os Elementos da Música no Teatro*, no qual discorro sobre os elementos que compõem o som dentro do teatro e os conceitos que o rodeiam. O segundo momento faço um levantamento do perfil sonoro do teatro acompanhando as algumas estéticas e teatrólogos. O terceiro momento se baseia em trazer as possibilidades do uso dos sons no teatro, e por último, descrevo a experiência que tive ao ministrar a oficina *Sons que envolvem meu corpo*, analisando o som no processo de criação do ator.

Como métodos de pesquisa optei pelo estudo de caso do tipo interpretativo⁴, de acordo com Moreira (2011, p.86) o estudo de caso distingue-se na “[...] crença de que os sistemas humanos desenvolvem uma completude e integração, isto é, não são simplesmente um conjunto de partes ou de traços.[...]”, percebendo que os aspectos sonoros do espetáculo teatral, não se fazem sozinhos, estão integrados dentro de um contexto e se complementam com os elementos do espetáculo como texto, interpretação, iluminação e cenário.

Para a execução da pesquisa, a princípio, foi feita uma revisão de literatura que buscou levantar as bibliografias que abordam o tema trabalhado e em segundo momento a execução da oficina que contextualizou o referencial teórico com a prática do fazer teatral.

⁴ Para maior aprofundamento neste tipo de pesquisa indico a leitura do livro *Metodologias de Pesquisa de Ensino*, de Marco Antonio Moreira, 2011.

2. ELEMENTOS DA MÚSICA DENTRO DO TEATRO

Vivemos em um mundo sonoro, onde a música e os sons estão presentes em todos os espaços, é um signo constante com o qual nos habituamos. Martins explana sobre esta presença constante dos sons e da música nas nossas vidas.

A música está presente em representações sagradas, em rituais; a música é adorada, é vivida, é sentida. A música se permite transitar por entre espaços, frestas, tomar conta de todo um ambiente e, ainda assim, atravessa a quem se coloca diante dela. [...] (MARTINS, 2011, p.29,).

Até quando não se pode ouvir os sons podemos senti-los, suas vibrações sonoras atravessam superfícies e nos tocam, se propagam pelo ar, assim como transitam por formas sólidas, eles estão presentes em todos os ambientes.

A música é um meio de comunicação, pelo qual se transmite uma mensagem, possui um receptor e um interlocutor. Camargo afirma que, “No teatro, o elemento sonoro é utilizado com a finalidade de comunicar alguma coisa.”(1986, p.17). Ela tem um objetivo a ser cumprido, não está ali, simplesmente, por que o diretor gosta dela, ela dialoga com a dramaturgia, assim, como dialoga com os personagens.

Os sons estão no espetáculo com um propósito, eles comunicam algo, seja a idéia de que tem alguém na porta por meio de batidas, do local em que os personagens estão, como por exemplo, uma fábrica com sons de máquinas, ou até para mostrar as emoções dos personagens como uso de músicas românticas para um casal apaixonado. Seu valor está na adequação ao contexto do espetáculo, assim como afirma Camargo.

O valor de uma sonoplastia não reside simplesmente na qualidade acústica de um som, nem na beleza própria de uma música. É adequação, a precisão, a clareza de propósito, a expressividade de um som, que justificam, antes de mais nada, a importância e o valor de uma sonoplastia. (CAMARGO, 1986, p.9)

Neste trabalho optei por adotar o termo sonorização, para me referir aos aspectos sonoros no espetáculo teatral. O conceito de sonorização segundo o dicionário Michalis online⁵, é o “Ato ou efeito de sonorizar”.

Quando me refiro à sonorização me refiro à algo consciente, intencional, os sons no teatro atuam como uma via a mais de comunicação na qual você pode confirmar ou opor-se a uma mensagem. E esta comunicação só é bem sucedida quando os elementos sonoros são intencionais e inseridos de forma coerente com o contexto da peça teatral. Tragtenberg traz uma definição ao conceito que define sonorização como:

Sonorização antes de mais nada significa disposição espacial do som, ou seja, *design sonoro*. Ela determina a forma como serão dispostas as bocas em relação aos ouvidos da cena. Por onde e como soa o espetáculo. Essa disposição é também resultante do processo de concepção da encenação e deve ser tratada simultaneamente a ele para que possa informá-lo bem como oferecer opções e possibilidades. (TRAGTENBERG, 1999, p.151)

Este conceito que Tragtenberg traz de sonorização não vai contra ao anteriormente citado, já que ambos se tratam do ato de sonorizar, também é algo consciente já que sua construção acontece junto aos outros elementos teatrais. Tragtenberg associa o conceito de sonorização aos seus aspectos práticos e técnicos como os pontos de escuta e disposição dos sons em cena.

Outro termo comumente usado para referir-se à parte sonora do espetáculo teatral, seja ela técnico ou de criação, é o termo sonoplastia. Camargo (1986, p. 09), afirma que “A sonoplastia é ao mesmo tempo uma técnica e um processo de criação. Como técnica, a sonoplastia é a parte encarregada da percussão dos efeitos sonoros durante o espetáculo [...]”. Porém, é comum vermos este termo mais ligado ao técnico que manuseia o aparelho de som durante o espetáculo do que ao dramaturgo sonoro⁶ que se preocupou em criar todas as intervenções sonoras no espetáculo. Muitas vezes este profissional tem a função automática e operacional de apenas manusear os botões da mesa de som, sem muitas vezes ter participado do processo de montagem do espetáculo teatral.

⁵Disponível:(http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/sonorizacao%20_1047602.html)

⁶ Termo usado por Lívio Tragtenberg no livro *Música de Cena Dramaturgia Sonora* de 1999, para se referir ao compositor de cena, ao indivíduo que cria as interferências sonoras e as músicas dentro de um espetáculo teatral.

Quando não se tem esta preocupação com os aspectos sonoros do espetáculo o que se tem é uma mera sonoplastia que não intervém no diálogo do espetáculo, ela está ali meramente para ilustrar, preencher um vazio que o espectador vai sentir. Como afirma Tragtemberg.

Mas o que é *mera sonoplastia*!

É quando um som inserido na cena não sofre nenhuma interferência do compositor e nenhum deslocamento em relação ao seu contexto natural. Ou seja, nem a própria escolha desse som apresenta uma intenção qualquer com relação ao seu uso, que não seja a ilustração. (TRAGTENBERG, 1999, p.91)

Elucidando os esclarecimentos em relação ao termo usado, partiremos para outros conceitos que rondam a sonorização. Martins a partir dos seus estudos, traz uma divisão dos elementos sonoros voltados para o ambiente teatral. Ela afirma que o mesmo “é composto por quatro formatos que servem de base de composição do repertório sonoro. Estes formatos distinguem se em: música, som, ruído e silêncio.” (2011, p. 28).

Esta divisão dos elementos sonoros que Martins apresenta, funciona como uma maneira de se pensar a sonorização do espetáculo teatral, não sendo a única, porém, a que melhor se adequa ao desenvolvimento do meu trabalho. Outra maneira de se pensar a sonorização do teatro é apresentada por Mayra Montenegro de Souza, em que a mesma utiliza os parâmetros da som: altura, intensidade, duração e timbre, para falar de dos sons dentro do teatro com ênfase na voz do ator “Os parâmetros do som são o que a natureza nos dá, são propriedades simplesmente físicas que, quando manipuladas, podem se transformar em materiais ou matéria prima para um compositor.[...]” (2012, p. 27), estes parâmetros apresentadas por Souza são presentes em todos eventos sonoros.

Dentre os elementos sonoros que Martins traz para o teatro, o som é o que possui sentido mais amplo, consiste em uma onda sonora que se propaga pelo ar e por alguns tipos de materiais, o som pode ser emitido tanto pelos seres humanos, animais como por objetos.

Schafer afirma que “O som corta o silêncio (morte) com a sua vida vibrante. Não importa o quão suave ou forte ele está dizendo: “Estou vivo”. (1991, p.73). Podemos observar que Schafer apresenta o som como rompimento do

silêncio, este silêncio que ele aborda é um silêncio parcial e essencial já que o mesmo absoluto não existe, pois som e silêncio se complementam. Este silêncio parcial que Schafer aponta, foi perceptível nas oficinas que ministrei como parte experimental e prática deste trabalho, nos exercícios de relaxamento, ao fazer silêncio e se concentrar na respiração, fomos prestando atenção aos sons que aconteciam em nossos corpos, que ocorriam fora da sala, nos corredores e até das dependências do Instituto.

O som assim como as pausas/silêncios devem ser conscientes na composição sonora do espetáculo, possuindo uma intencionalidade de comunicação em ambos, pois dentro de um espetáculo pode e vão ser interpretados, sobre este poder comunicativo do som e silêncio. Camargo afirma que:

No teatro, o elemento sonoro é utilizado com a finalidade de comunicar alguma coisa. Com exceção dos casos acidentais (alguém derruba um copo) e dos sons inevitáveis, que ocorrem como pura manifestação física (ruído de passos no assoalho, roçar de roupas), todos os demais elementos sonoros, a princípio, são colocados propositalmente, com a intenção de comunicarem alguma coisa ao público. (CAMARGO, 1986, p. 17)

Nos espetáculos teatrais os elementos sonoros, não são colocados gratuitamente, pois, os mesmos, têm como finalidade dialogar com a cena, com os atores, plateia e todo o contexto do espetáculo teatral. A plateia segue o princípio de que todos os elementos apresentados no espetáculo estão ali com uma intenção, logo a interpretação que faz do espetáculo é uma leitura do todo e não apenas dos seus elementos isolados como iluminação, interpretação e cenário.

Dentro deste todo, encontramos os ruídos, que muitas vezes são causados por meios inevitáveis ou manifestações físicas. Pois controlar sua existência é mais difícil, porém o fato de ser menos controlável não retira de si o valor comunicativo que possui.

Mas o que seria o ruído? Murray Schafer (1991, p. 69), define ruído como: “Ruído é qualquer som que interfere. É o destruidor do que queremos ouvir.” Porém o ruído também tem importância na comunicação, ele possui um significado quando inserido dentro do contexto de um espetáculo.

A definição de ruído é algo complexo, pois o ruído pode ser classificado como som desagradável, seja pela altura ou intensidade, como também a ocorrência de sons concretos que não são necessariamente desagradáveis, como por exemplo: passos de pessoas andando, objetos caindo, sons de equipamentos e etc. Em ambos exemplos teremos uma variação de acordo com os gostos pessoais e culturais em que o indivíduo está inserido. Ao mesmo tempo é perceptível que a utilização dos ruídos podem ser explorados na cena teatral, como foi percebido no processo de experimentação da oficina: *Sons que envolvem meu corpo*, em que conversas e barulhos externos a sala, acabaram fazendo parte do seu contexto.

Nos anos em que estudei música, lembro-me que estava sempre presente um conceito de música que era repassado pelos professores, que consistia em: “A arte de transmitir através dos sons os sentimentos de acordo com a sua variação de altura e tonalidade”. Esta definição de música não é errônea, já que como linguagem tem capacidade de transmitir não apenas sentimentos mas toda uma gama de ideologias, o importante nesta definição é o fato da música estar de acordo com uma variação pré-estabelecida de tonalidades. Isto mostra que ela foi organizada de acordo com um pensamento comum, houve na sua criação uma intencionalidade.

Murray Schafer, em seu livro *O Ouvido Pensante*, relata que integrou um grupo de ensino na escola de música canadense North York Summer Music School, e a partir de debates em sala de aula ele e os alunos chegaram a uma definição de música que atendia as suas necessidades que consiste em: “Música é uma organização de sons (ritmo, melodia e etc.) com a intenção de ser ouvida.” (1991, p. 35). Apesar do conceito de música que aprendi durante os anos em que estudei, está desatualizada é constante nas definições apresentadas a existência de uma organização e de uma intencionalidade na classificação da música.

2.1 Identificação dos sons na cena

Enquanto a música é uma reprodução de sons organizados que seguem uma lógica e foi produzida com a intenção de ser ouvida, o ruído não se preocupa em seguir nenhuma organização. Sobre estas diferenças, Camargo afirma que:

Ao contrário da música, que é mais abstrata, os ruídos se referem a coisas concretas. A música fala diretamente as emoções aos sentimentos; já os ruídos são elementos mais concretos, que o espectador ouve e identifica objetivamente. A música tem um sentido amplo, da margem a várias interpretações; os ruídos permitem uma única leitura: [...]. (CAMARGO, 1986, p. 23 e 24)

Importante frisar que a música dentro do contexto teatral possui uma função diferente da música fora do mesmo, já que no teatro ela se faz a partir da sua contextualização com os demais elementos teatrais.

Levanto duas colocações que serão apresentados no decorrer do texto a cerca desta citação de Camargo, a primeira é em relação a música, que está ligada aos percepções pessoais e muitas vezes é interpretada de acordo com as emoções do ouvinte e não do seu criador, logo está aberta a várias interpretações como afirma Camargo, porém, deve-se atentar ao fato de que música no teatro tem peculiaridades em relação a música que estamos habituados fora do mesmo.

Tragtenberg 1961, fala que a função comunicativa da música no teatro não é ela própria, mas sim o seu diálogo com os outros elementos do espetáculo, seguindo esta mesma ideia, Camargo (1986, p. 21-22), afirma que “Não se pode atribuir à música, no teatro, a mesma função que se atribui à música em si, como arte autônoma é capaz de expressar-se por si própria, [...]”. Logo as interpretações feitas da música no espetáculo não estão baseadas apenas na leitura do espectador, mas sim no diálogo que a mesma faz com os outros elementos de cena e na concepção do diretor e equipe de criação.

A segunda colocação a ser destacada na citação de Camargo é a leitura do ruído. É uma leitura única a que se faz, por exemplo, a partir dos sons de pratos quebrando, é algo sólido e real, diferente das emoções apresentadas em uma música que parte do contexto do espectador e lida com a sua percepção da mesma.

A identificação do ruído que o público irá fazer depende de uma série de fatores que Camargo (1986, p. 25), levanta. O primeiro ponto “1) Um som distingue-se dos demais por suas características peculiares: diferenças de altura, timbre, intensidade etc.” mesmo assim há certos ruídos que somente quem tem muito convívio com os mesmos podem distinguí-los.

O segundo ponto “2) Outro fator que interfere na discriminação dos sons é a dependência contextual.” (CAMARGO, 1986, p. 26). Fora do contexto determinado, alguns ruídos não são facilmente identificados, muitas vezes para a sua identificação é necessário estar relacionado a um contexto. Como por exemplo, o som de uma motosserra que dentro de um ambiente urbano pode ser confundido naturalmente com o som de um motor de motocicleta.

O terceiro ponto é “[...] a categorização. É mais fácil distinguir elementos de duas categorias diferentes do que distinguir elementos dentro da mesma categoria.” (CAMARGO, 1986, p. 28), é mais fácil diferenciar ruídos de máquinas de sons de animais, do que distinguir barulho de um ventilador, para o do ar-condicionado que são sons dentro de uma mesma categoria.

Em relação a fazer a leitura do silêncio no espetáculo teatral, depende inteiramente do contexto da cena para identificar se o mesmo passa uma hesitação, uma ação interna, uma confusão emocional ou até mesmo um ato de esnobar.

2.2 Voz

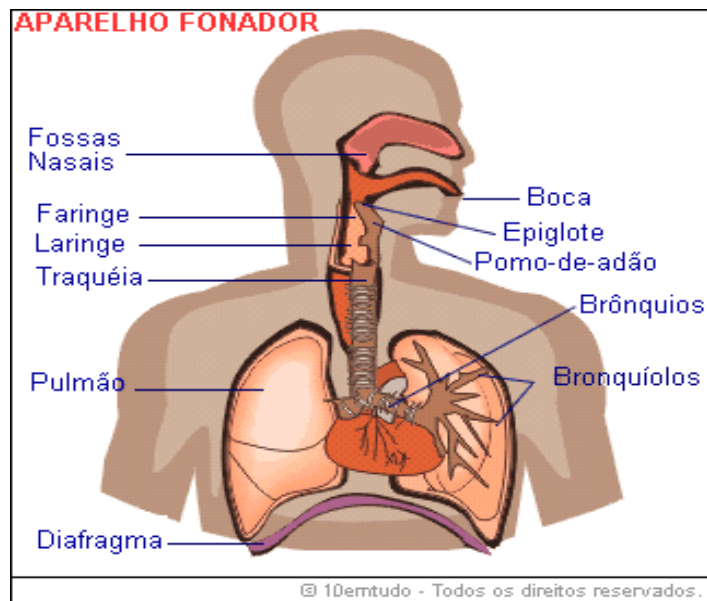
A voz é extensão do corpo, como se fosse um braço que podendo alongar-se chega ao que nos é longe, é produzida pela passagem do ar nas pregas vocais fazendo as mesmas vibrarem.

No momento da oficina, *Sons que envolvem Meu Corpo*, ficou perceptível que os alongamentos que fazíamos, reverberavam bocejos por partes das pessoas que participavam, ficando notável que o alongamento produz um acordar de todo o corpo, juntamente com a voz que é parte deste. Não se pode tentar desassociar o trabalho vocal do trabalho corporal, é a partir do corpo que a voz se manifesta, e assim como ele pode e deve ser exercitada como ressalta Godoy e Souza.

Mesmo quando se separa o conceito de ação física do de ação vocal, não se pode dissociar a voz do físico, pois voz é corpo, uma vez que a voz depende de estruturas corporais para ser produzida, tais como: o diafragma, a laringe, as pregas vocais, a língua, os lábios ou as cavidades de ressonância; bem como a própria emissão vocal possui um corpo físico formado por intensidade, altura, volume, articulação, ressonância. [...]. (GODOY, SOUZA, 2009, p.8)

Para termos uma ideia do aparelho fonador, e os caminhos que o ar percorre para produzir os sons, e entendermos o próximo ponto a ser apresentado, a imagem a seguir, ilustra o aparelho fonador do ser humano.

Figura 1- Ilustração do aparelho fonador



Fonte: <http://www.andreacostalimaaulasdecanto.com/#!our-teachers/c1yws>

Durante os anos em que estudei música e nas oficinas de teatro que participei, notei que os ministrantes e professores sempre destacaram que a respiração correta é aquela em que os ombros ficam imóveis e a barriga infla e esvazia, a chamada respiração diafragmática, que como o nome já evidencia faz uso do músculo do diafragma que pode ser observado na imagem anterior.

Mas esta respiração em que você prende um movimento natural do corpo não é orgânica, se observarmos os bebês respirarem, notem que os mesmos não possuem vícios de respiração e seguem apenas os instintos, movimentam o abdômen ao respirar, mas seus ombros e peito não são engessados, se movem em menor grau. Jerzy Grotowski 2007, no livro; *O Teatro Laboratório* de Jerzy Grotowski afirma que:

[...] alguns teóricos e praticantes sugerem que se use só a respiração abdominal, o que quer dizer - muito simplesmente - que o abdômen deveria se mover em direção ao interior e em direção ao exterior durante a respiração, enquanto o peito deveria permanecer imóvel. Outros acreditam - e substancialmente é uma teoria muito mais fundada - que a respiração

deveria ser abdominal, mas que o peito deveria envolver-se em um segundo nível. Esse é o modo de respirar das crianças e dos animais. O abdômen dá início ao processo da respiração, mas em certa medida o peito está um pouco envolvido. Não é a respiração que infla o peito, como se vê nas fotografias dos atletas. É um movimento sutil, que se pode verificar mais com o tato do que com a observação; porém é um movimento que de qualquer maneira existe.

(GROTOWSKI, 2007, p. 137)

Grotowski em seus estudos, percebeu que uma maneira apropriada para entender se a respiração está correta, é colocar as mãos sobre as costelas e perceber se as mesmas se movimentam durante a respiração, pois respirando assim você usa o músculo do diafragma sem engessar os ombros, e tem uma respiração mais ampla que preenche melhor os pulmões de ar.

No entanto o autor chama a atenção para o fato de que se o ator/atriz tem uma respiração considerada errada, e se isto não o prejudica em nada, o melhor é não tentar corrigir já que isto pode gerar uma artificialidade na respiração do ator/atriz, o ideal é deixar o mesmo compreender o erro que comete e mudar a respiração organicamente. Os problemas vocais como dicção, ou não conseguir pronunciar determinados fonemas, desconfortos nas pregas vocais ao falar, precisam de um acompanhamento de fonoaudiólogo para que os exercícios vocais não venham a gerar problemas maiores.

Outro ponto importante relacionado à respiração é o fechamento da laringe que pode ser observada na imagem anterior, este fechamento impossibilita uma emissão correta da voz. Determinados exercícios que voltam toda atenção para o aparelho vocal, e para o controle da respiração podem resultar no fechamento inconsciente da laringe, como por exemplo respirar e dizer os numerais lentamente.

[...] O estudante que diz os números não tem dificuldade enquanto ainda é fácil para ele, totalmente fácil e enquanto usa a expiração orgânica. Mas depois, para economizar o ar, fará certos esforços inconscientes. Na realidade, aí fecha a laringe e é esse fechamento que em seguida causará as maiores dificuldades no decorrer do trabalho. A primeira causa (do aparecimento) de um problema vocal é a ingerência no processo da respiração, a segunda, é o bloqueio da laringe. Há também um outro tipo de exercício que bloqueia a laringe.[...]

(GROTOWSKI 2007, p. 139)

É importante no trabalho do ator desenvolver a consciência de que a voz e o corpo devem ser trabalhados juntos, afinal de contas ela é uma extensão do

mesmo e ao mesmo tempo procurando ter um especial cuidado para não criar problemas no aparelho fonador.

A voz vai além da palavra, seja ela na forma de discurso ou de canto, ela também esta presente em sons não verbais que trazem consigo, um significado, como por exemplo; um arranhar de garganta no contexto de uma peça teatral que chama atenção do espectador para algo que está acontecendo em cena, que muitas vezes não precisa ou pode ser dito. Martins afirma que:

No caso da voz humana, volto à atenção não somente ao signo verbal que este recurso pode transmitir, como também ao som emitido pela palavra dita. Além da palavra em si, a voz também pode se apresentar em caráter de ruído (por exemplo, se o emissor pretende imitar o som de um rádio mal sintonizado), ou em caráter de efeito sonoro (quando o emissor da voz espirra, boceja, ou até mesmo emite um som desconhecido de decodificação). (MARTINS, 2011, p. 35)

Além dos usos da voz que Martins cita como na execução de efeito sonoro produzido pelo ator em cena ou fora da cena, a sonoridade das palavras muitas vezes trazem consigo bem mais do que apenas o significado da mesma, que de acordo com a entonação em que é emitida, intensidade, duração e timbre, pode trazer outros significados ao público. Teatrólogos também se dedicaram a refletir sobre a voz do ator e trazem apontamentos sobre esta.

Ao estudar as concepções de Stanislavski, Artaud e Grotowski com relação à voz e à palavra percebeu-se que esses autores de alguma forma ressaltam a vocação estética da voz no teatro. Se para Stanislavski a voz deve revelar o subtexto, os significados, e dar vida ao texto, para Artaud e Grotowski, a voz pode servir inclusive para distorcer os significados explícitos das palavras, mas terá sempre o objetivo de envolver o espectador. Se em Stanislavski a voz é veículo de compreensão do texto, em Artaud e Grotowski a voz é veículo de sensibilização do público. Em todos os casos, a voz deve tocar o espectador e atingi-lo de forma intensa. (GODOY; SOUZA, 2009, p. 06)

Como afirmaram Godoy e Souza, estes apontamentos partem desde uma visão naturalista como a de Stanislavski, em que a voz é usada para transmitir ao público toda uma carga de emoção que o texto e o personagem trazem, as considerações e visões de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski em que a voz é usada para tocar o espectador e sensibilizá-lo.

3. CONTEXTO HISTÓRICO DA SONORIZAÇÃO TEATRAL

Os sons são inerentes a todos os espaços, permeiam todos os ambientes, no teatro isto não é diferente, ainda mais por ser este de acordo com a *Poética de Aristóteles* (1993), “pura mimese, pura imitação da vida”. Nele os sons adquirem outras funções além da comunicação, passam a ser um elemento fantástico capaz de nos levar à beira do mar sem nos tirar das cadeiras e de nos fazer sonhar acordados.

É difícil imaginar os rituais xamânicos em volta das fogueiras sem imaginar o som dos tambores e das vozes, falo destes rituais, pois foram os primeiros sinais de uma “interpretação”, fator essencial ao teatro e que mais tarde desenvolve-se até ao teatro que conhecemos hoje. Em relação a esta evolução Martins fala um pouco sobre como ela acontecia na Grécia, período em que o teatro passa por formalizações como a estrutura dramática.

[...] sabemos que nas representações das tragédias na Grécia antiga um recurso eficaz de ampliação da potência do volume da voz era justamente o coro que respondia ao ator utilizando-se de várias vozes ao mesmo tempo. Máscaras projetadas a fim de atingir maior trajetória auditiva também era um recurso, além da arquitetura do próprio teatro, construído pensado também em seu poder acústico. [...] Sabemos, inclusive, que o elemento sonoro dramático deste período teria de ser ouvido por um público de milhares de pessoas. Com relação a isso, temos de nos contentar com as imagens e os superficiais relatos históricos que tocam neste assunto, sem nunca sabermos ao certo qual o verdadeiro efeito sonoro representado em uma tragédia na Grécia antiga. (MARTINS,2011, p. 33)

Apesar de ser a Grécia antiga o período em que mais temos registros escritos em comparação ao Egito antigo e a outras civilizações anteriores. Estes registros não traçam um perfil sonoro com mais exatidão dos espetáculos, como constatei a partir de algumas leituras no livro; *História Mundial do Teatro*, Margot Berthold, em que a autora apresenta imagens aos resquícios dos espetáculos apresentados no Teatro de Epidauro.

Podemos apenas deduzir que os atores tinham uma boa preparação vocal, tanto pela quantidade do público e o tamanho dos espaços em que ocorriam

as apresentações como pelo tamanho dos textos⁷, que além de longos possuíam cenas inteiras apenas com um ator em palco.

Figura 2 - Ruínas do Anfiteatro de Epidauro



Fonte: <http://www.guiageo-grecia.com/imagens.htm>

Schafer, também fala um pouco destas suposições em relação aos sons no teatro grego exclusivamente ao que tange a voz ou no caso vozes. “Nunca saberemos se os antigos dramas gregos eram cantados em sua totalidade ou se eram cantados em parte. Mas sabemos que eram cantados ou falados em grupo; o real significado das palavras **choros** é cantar em círculo” . (SCHAFER, 1991, p.240). Os coros eram usados para contar ao público ações que aconteciam fora do palco ou que já tinham acontecido no passado. O autor aponta para outras questões, em que os atores utilizavam como recurso para a voz, máscaras personificadas para a ampliação da mesma, para que ela fosse ouvida em todo espaço do teatro.

⁷ Um exemplo claro é Prometeu Acorrentado (Esquilo), cujas falas são muito longas ao descrever ao público como tudo aconteceu e o que vai acontecer na ação dramática.

Figura 3: Mascaras usadas no teatro grego



Fonte:<http://corpoesociedade.blogspot.com.br/2013/03/mascaras-teatros-grego-e-romano.html>

Com base em leituras do livro, *A História do Teatro de Molinari 2010*, pode se observar que a Idade Medieval, também chamada de Idade Média corresponde ao intervalo de tempo do século V ao século XV, durante boa parte deste tempo o teatro ficara a serviço da igreja, é para ela e por ela que ele acontece.

As interpretações aconteciam nos púlpitos dos templos, eram executadas pelos padres e monges com dramatizações das histórias bíblicas, com o passar do tempo, inserem-se pessoas comuns e artistas populares as encenações. Estas terminam por influenciar na maneira como estas histórias bíblicas eram apresentadas, afinal nem todas as pessoas sabiam falar em latim como os sacerdotes, havendo aí já a necessidade de uma grande mudança, pois até então toda as interpretações aconteciam em latim.

Figura 4: Ilustração do Teatro na Idade Média.



Fonte: <http://www.estudopratico.com.br/teatro-medieval-caracteristicas-espaco-cenico-e-autores-medievais/>

Como o elenco e o público aumentaram, não cabendo mais nas igrejas, estas interpretações vão para os pátios e praças, e em determinadas datas do ano tomam conta de toda a cidade, como é o caso da Paixão de Cristo. Tragtenberg afirma sobre esta parte histórica que:

No âmbito da prática dramático-musical, na Idade Média, ao longo dos séculos treze e quatorze eram praticados na Itália os chamados *Sacre Rappresentazioni* precursores do oratório e da ópera. Essas representações tinham lugar inicialmente nas igrejas, ao longo do século quinze, foram se transferindo para outras localidades, como as praças defronte as igrejas. Essa mudança de espaço possibilitou também a incorporação de novos artistas, da tradição popular, bem como de suas danças, figurinos e linguagem dramática. [...]. (TRAGTENBERG, 1961, p. 18)

O fim da Idade Média e início do Período Renascentista é cercado por uma efervescência artística. O teatro já passeava por outros lugares além da igreja, e para isto os artistas de rua deram grandes contribuições. O teatro agora tratava de outros temas que não só o religioso, sobre esta evolução na parte musical do teatro Tragtenberg aponta que:

O século dezesseis presenciou o florescimento do drama cantado e dançado como *Orfeo* de Poliziano realizado na cidade de Mantua em 1472, que contava com um coro, algumas cenas dançadas e indicações impressas no texto a respeito de sua cantilação. Segue-se até século dezessete, quando abre a primeira casa de ópera em recinto fechado e cobrança de ingresso, o desenvolvimento do drama cantado estabelecendo um novo padrão com a *Camerata florentina* ao final do século dezesseis, que buscou recuperar elementos fundamentais da arte dramática grega em torno da ideia do *recitativo*: uma linha vocal solo, cantando com liberdade rítmica, em estilo declamativo, com um apoio instrumental simples. (TRAGTENBERG, 1961, p.18)

Com essa citação percebemos que assim como em outras linguagens artísticas o teatro também buscava “beber da fonte” grega de ideais artísticos e estéticos, Tragtenberg ressalta acima ao descrever o espetáculo *Orfeo* de Poliziano, a existência do coro, elemento sempre presente nas interpretações das tragédias no período clássico da Grécia.

Seguindo ainda nesta linha do tempo, considero importante apresentar aspectos da sonorização no período naturalista e no período expressionista. Pois no fim da idade média era comum nos intervalos do espetáculo chamados de *Interlúdio* para trocas de cenários, acontecerem algumas apresentações cômicas e musicais, dentre os objetivos para esta prática está a manutenção do clima da peça, para que fosse uma continuação do clima do ato que acabou ou uma antecipação do clima do próximo ato.

Os naturalistas consideraram esta prática como um artifício que não agregava à peça, já a sonoplastia e principalmente paisagem sonora era capaz de agregar valor ao espetáculo.

[...] E se tradicionalmente *música de cena* habitualmente usada para manter um certo *clima* durante as pausas impostas pelas mudanças de cenários lhes aparecia como artifício parasitário do qual era necessário se livrar, a sonoplastia, pelo contrario, era capaz, na sua opinião, de intervir com eficiência para reforçar a ilusão visual através de sua verdadeira paisagem sonora. (ROUBINE, 1998, p.154).

Em relação aos expressionistas estes fizeram grande uso da sonorização, usando a capacidade da música de criar universos próprios.

A encenação expressionista, que atribuía extrema importância à *atmosfera*, não desperdiçou, aliás, este tipo de recursos, da mesma forma como os artistas do teatro mais recentes, que não hesitam em trilhar o caminho aberto por Stanislavski, quando a peça – e a visão que eles tem dela – parecem exigí-lo. [...] (ROUBINE, 1998, p. 157).

Tanto o naturalismo como o expressionismo, enxergavam na criação da paisagem sonora um elemento cênico de grande valor, pois além de acrescentar uma textura a mais no espetáculo, criando um ambiente natural ao cenário ela sai para fora do mesmo e alcança o público.

3.1 Principais teatrólogos e o som

Ao pensar a sonorização das peças dirigidas por Constantin Stanislavski, podemos notar o empenho em criar uma paisagem sonora, em entrelaçar os ruídos e os silêncios para criar um ambiente mais naturalista possível.

Foi sem dúvida no teatro de Tchecov, que tira um sutil partido do jogo dos silêncios e dos ruídos, da interferência das vozes tagarelando e dos sons da natureza, que Stanislavski deve ter tomado consciência do poder sugestivo daquilo que ele chama de *paisagem auditiva*. [...]. O fato é que Stanislavski elaborava verdadeiras partituras sonoras, de uma precisão extraordinária e de uma espantosa riqueza. [...] (ROUBINE, 1998, p. 155).

O que Stanislavski chamou de paisagem auditiva e hoje costumamos chamar de paisagem sonora é um termo muito complexo, Martins conclui que “[...] paisagem sonora refere-se aos registros sonoros que permeiam o nosso cotidiano. O som que acompanha o espaço, ou o som que surge do espaço e nele se estabelece. [...] (2011, p. 31 – 32)” o que o torna um termo escorregadio é o fato que muitos lugares distintos vão compartilhar os mesmos sons e que descrever registrar e reproduzir uma paisagem sonora é algo extremamente complexo.

Roubine (1998) cita também algumas experiências de Stanislavski como em *O Jardim das Cerejeiras* em que ele usou sons de sapos vindos da coxia. Ainda falando destas experiências de Stanislavski, Tragtenberg fala que estas experiências em determinados momentos chegaram a incomodar Tchekhov que chegou a

escrever pedindo que Stanislavski não criasse e exagerasse nas partituras sonoras do espetáculo.

O detalhismo com que Stanislavski construía suas "atmosferas" acústicas, buscando a precisão na concepção dos detalhes sonoros de uma "atmosfera", eram essenciais para o desenrolar dramático, estabelecendo um diálogo constante com as motivações dramáticas das personagens. Tal *féerie* sonora levou o próprio Tchekhov a comentar, segundo relato de Stanislavski: "Escuta! Escreverei uma peça nova que começará deste modo: 'Que maravilha! Que silêncio! Não se ouvem pássaros, nem cães, nem cucos, nenhuma coruja, nenhum rouxinol, nenhum relógio, nem guizos, um grilo sequer?'" (apud Angelo Maria Ripellino, pag.34) (TRAGTENBERG, 1961, pag. 135).

Já no que tange a voz do ator Stanislavski acreditava que a voz deveria soar o mais natural possível e que transmitisse ao espectador o subtexto do texto e do personagem dando vida ao mesmo. Godoy e Souza falam que para Stanislavski:

[...] É preciso dar corpo ao texto, o que só se torna possível a partir dos elementos técnicos presentes na voz do ator, tais como: dicção, pausas, entonações, acentuações, etc. São esses elementos que trabalham as sonoridades que dão vida ao que se diz em cena. É através destas sonoridades que o ator pode expressar uma ou outra imagem que evidencie o subtexto. (GODOY; SOUZA, 2009, p.3).

Na contra mão desta paisagem sonora com tantos detalhes e realidade, caminha Antonin Artaud que de acordo com Godoy e Souza (2009, p.5) "[...] Artaud privilegia, sobretudo, a expressividade, valoriza a forma, a sonoridade das palavras e, [...] não vincula expressividade ao conteúdo, mas à sensibilização sonora do ouvinte.". De acordo com Roubine 1998, Antonin Artaud tenta elevar os sons e a música ao nível máximo de teatralidade assumindo-a e multiplicando-a, ele busca atingir o espectador e para isto também faz uso da voz como instrumento sonoro procurando arrancar do mais profundo do ser humano esta animalidade, até tocar o mais profundo do espectador.

O Teatro da Crueldade formula a síntese de todas essas pesquisas, de todas essas intuições. Artaud registra ali a importância que atribui a uma verdadeira *partitura sonora* que possa reger o jogo conjugado das vozes, dos ruídos e da música, com o único objetivo de atingir fisicamente o espectador no mais profundo do seu ser. [...] (ROUBINE, 1998, p.160)

Para Bertolt Brecht, de acordo ainda com Roubine vai contra tanto a esta realidade criada por Stanislavisk com a paisagem sonora, como contra a este “efeito de magia” que envolvia o espectador proposto por Artaud. Brecht colocava a música em cena como ela mesma, sem se negar como música e muitas vezes até se citando, ela se torna um elemento de distanciamento. “[...] A lógica inversamente simétrica, da dramaturgia brechtiana, conduz a fazer da música um discurso significativo, uma expressão do racional, [...] (ROUBINE, 1998, p. 162).” Apesar desta racionalidade de Brecht ele não negava a presença da música em cena, o seus atores/cantores precisava ter fluidez para transitar entre o cantar e atuar, representar e apresentar mostrando ao público os ideais dos espetáculos. Em relação a este ator/cantor Sachet e Neto afirmam:

Grande parte das peças de Brecht tem trechos musicados, onde os atores cantam em cena, mas esse canto ou mesmo a produção de sons são utilizados como formas de quebra, assim como a cenográfica, a atuação e mesmo os silêncios. Nesse caso não se pretende que o ator cante como um cantor, já que ele não o é. [...] (SACHET e NETO, 2011, p.50).

De acordo com Roubine 1998, Grotowski também acreditava que se houvesse a necessidade de músicas e instrumentos o ator deveria fazer uso apenas da sua voz e da sua capacidade de tocar algum instrumento, mostrando as suas imperfeições como cantor assim como Brecht. Para Grotowski estas imperfeições tornariam o canto do ator mais comovente mostrando a vulnerabilidade do ser humano.

[...] Paralelamente, o trabalho de Grotowski tem desenvolvido em cima das potencialidades expressivas do corpo e da voz conduziu-o a elaborar uma teoria das *caixas de ressonância*, teoria que ele apresenta, aliás como uma metáfora oportuna, e não como uma descoberta cientificamente comprovada. Um treinamento adequado capacitará o ator a fazer sair de dentro de si mesmo, e, portanto a explorar, vozes literalmente inauditas, que parecerão emanar de diferentes pontos de seu organismo: occipício, plexo solar, ventre etc. São essas zonas que ele denomina *caixas de ressonância* [...]. (ROUBINE, 1998, p. 164).

A teoria das caixas de ressonância partiu de observações e pesquisas de Grotowski, no livro *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, ele aborda que “A grande aventura de nossa pesquisa foi a descoberta dos ressonadores: talvez a palavra vibrador seja mais exata porque, do ponto de vista da precisão científica, não existe algo como os ressonadores.” (2007, p. 151). Grotowski no mesmo livro afirma que as caixas de ressonância possibilitam um uso mais amplo da voz do ator,

e ainda mostra uma relação do timbre da voz com as caixas de ressonância que usamos, como por exemplo, o fato das pessoas com a voz mais aguda usarem a caixa de ressonância do occipício⁸.

Apesar de ter uma quantidade quase ilimitada de ressonadores no corpo humano, alguns são mais usados como o ressonador da máscara que os atores ocidentais demonstram ter uma habilidade maior, este compreende a parte superior da cabeça aonde na Idade Média era comum usar máscaras para a encenação de acordo com Roubine os ressonadores mais comuns são:

- o ressoador superior ou craniano: na prática ocidental, é o mais familiar; ele governa o registro agudo da voz e produz o que é chamado, no jargão do teatro, a voz "de máscara";
- o ressoador peitoral: corresponde ao registro grave da voz;
- o ressoador nasal: observemos que a maior parte das escolas de atores considera a voz anasalada como defeituosa e procura eliminá-la;
- o ressoador laríngeo, utilizado, por exemplo, no teatro japonês: produz uma voz rouca, gritada, freqüentemente sincopada;
- o ressoador occipital: constitui o trampolim de um registro superagudo freqüentemente observado no teatro chinês. (ROUBINE, 1998, p.10)

Fisicamente podemos sentir a vibração da nossa voz em determinados pontos do corpo e a partir de exercícios direcioná-las a outros, Grotowski porém afirma que toda esta atenção voltada a analisar o corpo e aparelho vocal durante os estudos pode resultar em uma artificialidade prejudicial ao trabalho do ator.

Nessa fase, eu me perguntava por que a voz era forte contudo artificial: e um dia entendi que tínhamos caído, por um caminho totalmente diferente, no mesmo erro. Observávamo-nos; tínhamos começado a interferir no processo orgânico. [...] (GROTOWSKI, 2007, p. 154)

As caixas de ressonância possibilitam um uso maior da voz, ampliando a sua projeção e criando para o ator uma cartela de possibilidades maior para a criação de personagem. Quando usamos estas não nos prendemos em apenas uma, terminamos combinando duas ou mais para projetar a voz, porém quando nos dedicamos excessivamente a analisar e observar a voz, nos aprisionamos e terminamos por deixar a mesma artificial.

⁸ O osso occipital está localizado na parte posterior do crânio e articula-se com os ossos parietais, temporais e esfenoide. (<http://www.dicionarioinformal.com.br/occip%C3%ADcio/>)

4. CAMINHOS DA CRIAÇÃO

O processo de criação de uma sonorização, depende do ritmo e costumes do dramaturgo sonoro, porém o início é quase sempre o mesmo: o estudo. Estudar o texto dramático ou roteiro de uma performance, intervenção sem o uso do texto, para perceber o que será trabalhado, conhecendo quais intervenções sonoras são essenciais como sons de sino, relógios, vozes em off, músicas, personagens que em determinado momento cantam ou manuseiam instrumentos musicais e etc. Saber onde se passa o texto, se é em uma área rural, em grandes cidades ou até mesmo em um convento, se o diretor teatral optou por adaptar o texto em outra época ou na atualidade.

Todas estas são informações que o dramaturgo sonoro vai obter através do estudo do texto. E a partir deste, o dramaturgo sonoro começa a analisar e registrar todos os possíveis sons que integrarão o espetáculo.

Como afirma Camargo, o dramaturgo faz um levantamento de todos os possíveis sons que serão inseridos no espetáculo, “A sonoplastia toma como ponto de partida um levantamento prévio de todos os elementos sonoros que serão colocados no espetáculo. [...]” (1986, p. 13). De forma geral a sonorização vai muito além de uma mesa de som, de um liga e desliga de músicas e efeitos sonoros, é uma criação artística que sensibiliza tanto o ator como o espectador, sua criação deve acompanhar o processo de criação do espetáculo, acompanhar as ideias do diretor o avanço dos atores, pois a ideia inicial do espetáculo, da primeira reunião não será a mesma da reta final de ensaios próximo à primeira apresentação.

Durante os ensaios as ideias e marcações mudam e a sonorização deve acompanhar e auxiliar estas mudanças tanto na parte de criação como na parte técnica, como por exemplo, disposição de caixas de som. Por isso é essencial a participação do dramaturgo sonoro durante todo o processo de criação. Tragtenberg afirma que “[...] Essa disposição é também resultante do processo de concepção da encenação e deve ser tratada simultaneamente a ele para que possa informá-lo bem como oferecer opções e possibilidades.” (1961, p.151). Deixar no imaginário do ator que em determinado momento haverá uma música ou um ruído, sem testar durante os ensaios pode resultar no comprometimento do trabalho do ator, da mesma forma

que ensaiar com todos elementos que estarão presentes na apresentação resulta em um melhor desenvolvimento do seu trabalho.

Ainda durante o processo de criação uma grande questão se levanta, que rufem os tambores *tatatatatatatatatata*: música ao vivo ou pré gravada? Uma grande discussão sobre as vantagens e desvantagens de cada uma, se levanta cada vez que o assunto vem a tona. Pois enquanto uma proporciona um envolvimento maior do ator com o espectador durante o espetáculo causando até um arrepio em que o prestigia, o outro facilita o trabalho da técnica e a falta de recursos para transporte, hospedagem e pagamentos, em uma circulação de espetáculo, cuja a preocupação com músicos e instrumentos é evidente, num quadro em que para fazer arte os recursos sempre deixam a desejar.

Sobre esta questão acerca das vantagens e desvantagens e o processo que cada uma requer, Camargo fala que:

A sonoplastia gravada é mais prática, mais econômica, mas, nem por isso, menos complexa. Envolve diversas etapas de trabalho e participação de pessoas especializadas: o material é pesquisado, faz-se a triagem, elabora-se uma seqüência de entrada de cada item, etc.; em seguida, tudo isso é encaminhado a um estúdio ou laboratório especializado, que se encarrega de fazer a montagem final da trilha sonora. [...] Esta tarefa fica sob a responsabilidade do operador de som, que controlará as intervenções de acordo com as deixas e as marcações pré-estabelecidas pelo diretor. No caso da percussão ao vivo, existe, primeiramente, um processo de elaboração do material a ser apresentado (criação original e/ou aproveitamento de material já existente) e uma segunda etapa que consiste na execução do som durante o espetáculo. Os sonoplastas, neste caso, são os próprios instrumentistas, percussionistas ou músicos de uma maneira geral, encarregados de tocar e criar os demais sons durante o espetáculo, obedecendo às marcações previstas nos ensaios. (CAMARGO,1986, p. 10)

A sonorização ao vivo é a forma mais antiga que o teatro faz uso, se pararmos para pensar, os instrumentos tecnológicos surgiram a não muito tempo e já os instrumentos músicas, principalmente de percussão acompanham o ser humano desde tribos primitivas, é natural ao teatro esta arte que só se faz ao vivo, uma preferência pela sonorização ao vivo. Camargo defendi que

[...] Hoje, com todos os recursos que existem, a sonoplastia ao vivo ainda é a forma ideal, a mais perfeita, por se ajustar plenamente à natureza do teatro, que é uma arte que se realiza ao vivo, na presença do espectador. A percussão ao vivo se integra plenamente na constituição material do espetáculo, ao contrario da gravação, que soa sempre como um recurso artificial, ainda que possa ter seus méritos.[...] (Camargo, 1986, p. 11)

O uso de sons é algo extremamente expressivo no ambiente teatral, e Roberto Gil Camargo no livro *Som e Cena* em 2001, descreve vinte e quatro possibilidades de como o mesmo pode ser usado no espetáculo quase como um dicionário. Martins fez um levantamento de todas estas possibilidades e as organizou de A a Z, elas consistem em:

- a. “O som como expressão do emissor”: [...]
 - b. “O efeito do som sobre o ouvinte”: [...]
 - c. “A expressão do referente”: [...]
 - d. “O som como expressão de si mesmo”: [...]
 - e. “A expressão como um todo”: [...]
 - f. “Plano de ficção e plano da encenação”: [...]
 - g. “O som como elemento de suspense”: [...]
 - h. “O som como intensificador”: [...]
 - i. “O som como multiplicador”: [...]
 - j. “O som com a função de amenizar”: [...]
 - k. “O som com a finalidade de resumir”: [...]
 - l. “Prolongamento através de som”: [...]
 - m. “O som com a finalidade de comentar”: [...]
 - n. “O som como contraste”:
 - o. “O som como citação”: [...]
 - p. “O som para expressar os estados da mente”: [...]
 - q. “O som indicando mudança de tempo e espaço”: [...]
 - r. “Som, humor e aspecto lúdico”: [...]
 - s. “Som para criar clima”: [...]
 - t. “Som e emoção”: [...]
 - u. “Som para reconhecimento”: [...]
 - v. “Som e personificação”: [...]
 - x. “Som e silêncio”: [...]
 - z. “Som e narração”: [...]
- (MARTINS 2011 apud CAMARGO p. 44 – 47)

Esta classificação das possibilidades do uso dos sons no espetáculo servem para nortear o dramaturgo sonoro. Para possibilitar uma reflexão maior das possibilidades de se lidar com os sons no espetáculo, de forma que o mesmo dialogue com os outros elementos presentes no mesmo, como a cenografia, a iluminação, a interpretação e o texto.

Patrice Pavis, também faz um levantamento das funções dos sons no espetáculo, visando uma análise mais detalhada do mesmo, ele demonstra como identificar estas funções percebendo de que forma ela influencia na cena. Pavis levanta sete funções, sendo as mais marcantes delas a criação de atmosfera e de uma paisagem sonora:

- Criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera introduzida por um tema musical, podendo se tornar um *leitmotiv*; durante esses intervalos o auditor faz um balanço, respira, imagina o que segue. A música é então um remédio e um conforto.

- Tal atmosfera torna-se às vezes um verdadeiro cenário acústico: algumas notas situam o lugar da ação.
- Às vezes, a música é apenas um efeito sonoro cujo objetivo é tornar uma situação reconhecível.
- Pode também ser uma pontuação da encenação, sobretudo durante as pausas da atuação, as mudanças de cenário.
- Cria às vezes um efeito de contraponto desde os *songs* brechtianos que comentam ironicamente a ação, até a música barroca entre seqüências de *Ralé* na encenação de G. Bourdet.
- Segundo a técnica cinematográfica, a música cria uma sucessão de climas.
- Pode também se tratar de uma produção de ação graças aos meios musicais: o teatro musical ultrapassa a função ancilar de uma música de cena, para se tornar o centro da atenção e integrar a teatralidade a suas próprias exigências (G. Aperghis, H. Goebbels). (PAVIS, 2011,p.133)

Ao contrário do levantamento que Camargo fez das possibilidades dos sons na cena que visam auxiliar o dramaturgo sonoro, o levantamento feito por Pavis, almeja auxiliar na análise e leitura do espetáculo. Ambos os apontamentos vão ao encontro e auxílio do dramaturgo sonoro.

4.1 Relatos de Experiencia: Em Cima da Corda Bamba.

Partindo do objetivo e propósito deste trabalho em que procurei analisar e refletir sobre a presença dos sons dentro no universo teatral, surgiu a necessidade de uma experimentação sobre as potencialidades dos sons. E para isto brotou a necessidade de realizar uma oficina, já que fazer esta análise observando a montagem de um espetáculo teatral não foi possível, por motivos fora do contexto deste trabalho.

A oficina aconteceu em três etapas que foram construídas a partir das minhas experiências em aulas, grupos de pesquisas e processos de montagem. Contou com participação de acadêmicos do curso de Licenciatura em Artes Cênicas juntamente com o orientador deste trabalho, intitulada “*Sons que envolvem meu corpo*”. Abrangeu diversos aspectos da sonorização no ambiente teatral já mencionados anteriormente, sendo que seu foco maior era pensar estes sons como elemento de auxílio para o ator no momento de criação. Neste caminho pretendo expor o meu contato com o processo de direção, os desafios e os percursos que foram trilhados.

4.1.1 Função do diretor

Apesar de ter exercido uma função de oficina durante a experimentação, faço uma reflexão a cerca do papel do diretor, já que a oficina ministrada também reflete sobre a criação do ator pensando em um espetáculo. Neste quadro surge a questão: qual a função do diretor?

O diretor surge como um maestro que com a batuta em sua mão rege os seus atores, estes tem uma partitura (texto teatral) à sua frente, eles leem a mesma com facilidade, eles sabem improvisar, e você se pergunta: então pra que estou aqui? Simples, para coordenar a leitura individual de cada um das suas partituras, para filtrar o melhor da sua improvisação, para ter uma visão singular que está no limiar do palco e da plateia.

Roubine em *A Arte do Ator* (1987, p.47) fala que “[...] o diretor deve agir como um revelador do ator, ele o ajuda a colocar para fora seu eu profundo, e a lhe dar uma forma; ele o impede de se fechar na comodidade do estereótipo interpretativo. [...]” . O diretor analisa o ator e vê o potencial de cada um e a partir daí explora o ator a alcançar este potencial.

Surgem muitas inquietações quanto se está à frente de um trabalho, a maior destas inquietações é uma insegurança gritante em relação à qualidade da ideia, sabemos que somos humanos e que erros são comuns. Neste momento por mais leituras que se tenha feito, a sensação é que tudo foi insuficiente, afinal lidamos com seres humanos, a quem não programamos como uma máquina, este ser tão parecido uns com os outros e ao mesmo tempo tão único nas suas singularidades.

Faço essa analogia como no momento em que vamos ministrar dar o primeiro dia de aula em uma escola nova, aonde a única pessoa que você teve contato foi o diretor e o coordenador. Caminhamos sem saber o que nos espera e enquanto uma parte sua tem esperança de que tudo será uma maravilha a sua parte realista tenta controlar a sua expectativa.

4.1.2 Colocando em prática: relatos da oficina; *Sons que envolvem meu corpo*

O primeiro encontro (28/01/2016) teve como tema a *Sensibilização para os sons que nos rodeiam*, que contou com a participação de cinco pessoas com diferentes experiências na área teatral. A experimentação teve início com todos deitados com os olhos fechados, se concentrando na respiração e nos sons presentes dentro da sala e próximos a ela. Em seguida fizemos uma caminhada com os olhos fechados, aos poucos fui acrescentando diferentes ruídos, como chacoalhar um molho de chaves, som de moedas se chocando, copos descartáveis primeiro sendo pisados e rasgados e depois sendo amassados constantemente em diferentes intensidades.

Figura 5- Exercício: Imaginando contextos para os ruídos que ouviam



Fonte: acervo pessoal

Também foi proporcionado um alongamento corporal e vocal, com exercícios, que todos já conheciam e já haviam praticado em aulas do curso. Voltamos a caminhar e a partir de um sinal os integrantes produziam um som que desejassem com o corpo, especificamente ao aparelho fonador como um bocejar, falar, estalar de línguas e etc. Novamente de olhos fechados foram produzidos ruídos de folhas de papel sendo rasgadas em diferente ritmos e intensidades.

Enquanto eram instigados a imaginar cenários em que aquelas folhas poderiam estarem sendo rasgadas, com diferentes objetivos e situações.

Figura 6 - Caminhada dos vendados com estímulos de ruídos.



Fonte: acervo pessoal

Ao final do primeiro encontro foi feita uma roda de conversa, em que os integrantes relataram as diferentes sensações durante a experimentação, sendo os que fortaleceram essa pesquisa, se fizeram com os diferentes relatos. O participante Cleomar Vieira⁹, compartilhou que no momento em que seus olhos estavam fechados, ouvia o som de amassar constante de copos descartáveis, ao poucos foi ficando com náuseas e por algum motivo o som o remetia a desconforto e incomodo. Já para Sureia Fernandes¹⁰ os sons de amassar copos descartáveis foram os mais prazeroso e a remeteu ao som da chuva. Outro relato interessante foi feito pelo estudante/participante Marcelo Augusto Barbosa¹¹, em que durante os sons de,

⁹ Estudante do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas, cursando o 6º período.

¹⁰ Estudante do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas, cursando o 7º período.

¹¹ Estudante do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas, cursando o 2º período

rasgar folhas de papel, visualizou imagens de pessoa trancadas em quartos com sentimentos de desespero.

Este primeiro encontro ficou acentuado nesta pesquisa, para o acordar da audição dos participantes, para os sons que nos rodeiam juntamente com as sensações que estes nos trazem e que muitas vezes deixamos de ouvi-los.

Senti que minha primeira tarefa nesse curso seria de abrir os ouvidos: procurei sempre a levar os alunos a notar sons que na verdade nunca haviam percebido, ouvir avidamente os sons de seu ambiente e ainda os que eles próprios injetavam neste ambiente. (SCHAFER, 1991, p. 67)

Schafer fala sobre a necessidade da limpeza dos ouvidos, não fisicamente, mas, para ouvir estes sons que nos cercam e que passam despercebidos. Estamos sempre em ambientes com sons fortes e variados, nos habituamos tanto a eles que paramos de dar atenção aos mesmos, temos necessidade de parar simplesmente para ouvi-los. E foi o que aconteceu em muitos momentos deste encontro.

O segundo encontro (02/02/2015), contou com a participação de três acadêmicos de Licenciatura em Artes Cênicas, os mesmos haviam participado do encontro anterior, o encontro teve como foco a criação e improvisação de cenas por meio de sons. Tivemos o início com alongamento individual e em seguida alongamento com todos os participantes, foi entregue pequenos textos em forma de poesia, após a leitura cada um escolheu uma palavra que mais chamou sua atenção.

Em seguida começou uma caminhada que seguia o ritmo das minhas palmas, e a partir do sinal das batidas no tambor cada um, de uma vez dizia sua palavra, a princípio individualmente e ao decorrer da caminhada todos juntos, tentando se ajustar ao tempo das palavras dos outros participantes.

Ainda trabalhando com o texto, todos os participantes escolheram um objeto que produzia um som que chamava a sua atenção, e juntando a palavra com toda a sua sonoridade e os ruídos produzidos pelo o objeto, pedi para que os mesmos fizessem uma caminha usando-os. As palavras que os participantes escolheram foram: sonhos, vazio e corpo, baseados em textos que eu havia escrito em tempos atrás e que senti a necessidade em compartilhar neste momento.

Figura 7 - Objetos utilizados para produzir sons



Fonte: acervo pessoal

Em seguida voltamos aos textos e escolhemos um deles para usarmos juntos, foi feita uma leitura do texto usando os objetos com os seus ruídos. Esta leitura em conjunto foi repetida, depois de comentários sobre o que foi interessante.

Serei quem deseja, basta falar.

Sou corpo vazio a espera de uma essência,

Me perco entre sonhos e me acho nas ilusões,

Sou ser sem identidade que sente sem saber o por quê,

Serei que desejas, basta falar.

(Ellys Mara Francisco da Silva)

Figura 8 - Leitura do poema com uso de ruídos



Fonte: acervo pessoal

O terceiro encontro (04/02/2015), teve como foco a vivência e consolidação da cena criada a partir da leitura do poema citado a cima, a oficina teve início com um alongamento e aquecimento vocal, com exercícios comuns a todos, praticados nas disciplinas práticas do curso. Em seguida foi feita a divisão do poema entre os participantes.

Como a leitura no encontro anterior foi feita com o auxílio de objetos ruidosos, como cuia com sementes, vestido com contas, pequenas bolinhas de madeira e etc. A primeira leitura deste encontro começou com o uso dos sons presentes em nossos corpos, os escolhidos pelos participantes foram a respiração que foi usada com respiração alta e cansada, e as batidas do coração que trouxeram ritmo aos versos e acentuando as palavras.

Em seguida foi feita uma nova leitura na qual foi acrescentado outros sons, como bocejar, passos e mudanças de voz de acordo com a posição corporal.

Figura 9 - Leitura do poema com os sons corporais



Fonte: acervo pessoal

A terceira leitura ocorreu com a presença de sons de objetos e sons pré-gravados. Ela teve início com os sons de florestas, com pássaros, animais, ventos, folhas das árvores, chuva e água todos pré-gravados. Os sons pré-gravados foram diminuindo a intensidade até ficar mudo, e aos poucos os participantes começaram a falar o texto, utilizando os sons dos objetos, começou-se com uma intensidade baixa e foi aumentando. Após a oficina, novamente fizemos uma roda de conversa em que foi apontado o que mais chamou atenção da experimentação para os participantes. As pontuações dos integrantes, auxiliaram na compreensão e observação desta pesquisa, a cada encontro percebo outras possibilidades para o trabalho.

O segundo e terceiro encontro ficaram marcados pelas criações a partir dos sons, sejam os corporais como respiração, bocejos e passos, sejam os sons dos objetos como cuia, vestido com contas, tambor artesanal, ou até mesmo os sons pré-gravados. O encontro mostrou um caminho para a criação que não parte do texto mesmo este estando presente. Parte das sensações e mensagens que os sons trazem e complementam o texto usado.

Figura 10 - Leitura do poema com sons variados



Fonte: acervo pessoal

A oficina foi enriquecedora, lidar com seres humanos que se dispõem em participar de um trabalho, pelo simples fato de ter uma vivência, sem ter a obrigação de estar ali é super importante para a execução de um trabalho. Apesar da oficina, ter acontecido com poucas pessoas, considero a participação dos acadêmicos do curso e do orientador bem generosos.

A execução da oficina foi importante para termos uma experiência na prática, desta capacidade comunicativa dos sons que foram tão citadas durante o trabalho. Apesar de não ser uma análise do trabalho do dramaturgo sonoro em seu espaço de criação a oficina mostrou como esta criação pode acontecer, e os caminhos que ela pode trilhar. Serviu para criar novos questionamentos em relação a preparação do ator e aos sons corporais. Ela respondeu e confirmou outras perguntas, como a limpeza dos ouvidos que Schafer se refere, e a ligação entre voz e corpo. Mostrou ainda uma metodologia de trabalho que pode ser utilizada na sala de aula, apesar deste não ser o foco do trabalho.

5. CONCLUSÕES

Não é possível negar a mutabilidade do teatro, no qual existe uma grande variedade de estéticas e conceitos. O teatro evolui assim como o ser humano, e a presença dos sons nele também.

A sonorização do espetáculo teatral passou pelos rituais primitivos com a presença de cantos e percussões, pela estruturação do teatro na Grécia Clássica com toda a sua grandiosidade. Evolui junto ao teatro na Idade Medieval, se transferindo das igrejas, não só para as praças, mas, para a vida das pessoas. Foi tema debatido por grandes teatrólogos, e chegou ao que temos hoje, a esta grande variedade de possibilidades, de estéticas e conceitos.

A pesquisa e criação da sonorização deve acompanhar o processo de montagem de espetáculo, o papel do dramaturgo sonoro deve ser visto não como atividades robótica apenas de reprodução, mas sim como atividade criativa que dialoga com os outros elementos teatrais e os auxilia na definição de conceito a ser transmitido para o público.

O papel do criador sonoro, muitas vezes termina por não existir no espetáculo teatral, sendo substituído pelo técnico de som que apenas manuseia os equipamentos técnicos, não estando envolvido na criação, optam por apenas reproduzir efeitos sonoros e músicas sem se preocupar no que ela transmite ao público dentro do contexto do espetáculo. Resultando no que Tragtemberg afirma e já citado anteriormente “mera sonoplastia”.

Oposto a esta mera sonoplastia que se faz apenas como ilustração, a sonorização caminha por várias possibilidades como Camargo e outros reforçam, desde a criação de paisagens sonoras, a afirmação ou oposição de mensagens como suspense, situações cômicas tão usadas em teatro de rua e espetáculos circenses. Também podendo ser usado para criação de atmosferas que envolvem o público.

Ainda sobre estes sons que rondam e vivem no fazer teatral, a voz se faz presente como instrumento natural do ator/atriz, que precisa ser trabalhada junto ao seu corpo. Considero a teoria das caixas de ressonância de Grotowski essencial

para este trabalho vendo a sua contribuição para projeção da voz e nas pesquisas pessoas para personagens.

Percorrendo todas estas possibilidades dos sons dentro do teatro, acredito que a oficina *Sons que envolvem meu corpo* se fez em complementação com as leituras e estudos traçados ao longo dessa pesquisa. Levantando ainda questionamentos acerca da importância destes recursos sonoros em outros espaços, que potencializa o contato com outro tipo de fazer, que ocorre dentro da sala de aula, na qual esta a maior ferramenta para formação de público e futuros artistas.

Considero, que o Curso de Artes Cênicas do campus Gurupi, ainda não possibilita tal experimentação, sendo lembrada apenas em disciplinas isoladas com alguns professores que chamam a atenção para o tema.

Observando o mercado de trabalho na área teatral na cidade de Gurupi, acredito que o mesmo ainda não apresenta recursos suficientes para o trabalho profissional do teatro. Sendo que ainda se faz escasso a presença de grupos teatrais. Neste sentido o exercício para o dramaturgo sonoro, ainda não se faz existente, sendo mais procurado nos grandes eixos do movimento teatral. Ao mesmo tempo, a cidade apresenta características para o crescimento da área teatral, devido ao curso de Licenciatura em Artes Cênicas que se faz presente e também a artistas que estão em processo de formação de grupos teatrais.

Em contribuição as atuais situações existentes, observo a possibilidade de enriquecer a minha pesquisa com a continuidade da mesma, explorando e experimentando os recursos do som, da voz e do teatro nos locais por onde pretendo trabalhar, seja em escolas, oficinas, ONGs ou grupos profissionais de teatro.

6. REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética** (Trad. SOUZA, Eudoro) São Paulo. 2º Ed. Editora Globo, 1993.

BERTHOLD, Margot. **Historia Mundial do Teatro**. (Trad. ZURAWSKI, Maria Paula V. GUINSBURG, J COELHO, Sergio GARCIA, Clovis) São Paulo. 4º Ed. Perspectiva, 2010.

CAMARGO, Roberto Gill. **A Sonoplastia no teatro**. 1ª Ed. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.

GODOY, Dalva; SOUZA Daniela T. de. **Do Ator ao Espectador: A voz que toca**.

Disponível em:

<http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/doatoraoespectador.pdf>

Acessado em Janeiro de 2016

GROTOWSKI, Jerzy. **Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski. 1959-1969**. SP. Ed Perspectiva, 2007.

MARTINS, Morgana Fernandes. **O Som Ouvido, Visto E Sentido: O repertório sonoro da cena teatral e a dramaturgia sonora dos espetáculos do Circo Teatro UdiGrudi**. 2011, 149 f. Dissertação de Mestrado do Curso de Mestrado em Teatro. Florianópolis.

Disponível em:

<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/dissertacoes/2011/morgana_fernandes_martins.pdf>

Acessado em Julho de 2014

MOREIRA, Marco Antonio. **Metodologias de Pesquisa de Ensino**. São Paulo. Ed. Livraria da Física, 1º Ed. 2011.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução Sergio Sálvia Coelho. – São Paulo: Perspectiva. 2011

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. (Trad. E apresentação, Yan Michalski). Rio de Janeiro. 2º Ed: Zahar, 1998

_____, Jean-Jacques, **A Arte Do Ator**, Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1987.

SACHET, Kaliupe Cristina Corrêa, NETO, Francisco de Assis Gaspar. **ESTUDO COMPARATIVO DA RELAÇÃO MÚSICA E TEATRO NAS ESTÉTICAS TEATRAIS DE BRECHT E BOB WILSON**. O Mosaico. 2011

Disponível em:

<<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/viewFile/15/pdf>>

Acessado em Julho de 2014

SCHAFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. (Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal). São Paulo: UNESP, 1991

SOUZA, Mayra Montenegro. **O ATOR QUE CANTA UM CONTO: A MANIPULAÇÃO DE PARÂMETROS MUSICAIS NA VOZ DO ATOR**. 2012, 125 f.

Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas na UFRN.Natal - RN.

Disponível em:

<https://ddplxasn3301.files.1drv.com/y3mYHJRTNDJDmBuc1svungtB1qT0BzyL1jntmAVKec9FP1NmGDmPCPbtmPO6vgaPpmj0YhFgxMY_DqoHfQPwM09jhfJxdGe0V Vsm1IAQBLVobl8qz9OOSQtIDjNPFUIhvjd_IH2xh1ajT3Qu_XZFLLA/>

Acessado em Março de 2016

TRATEMBERG, LIVIO. **Música em cena: dramaturgia sonora**. São Paulo:

Perspectiva. 1961

APÊNDICES

RELATÓRIO

Foram 3 encontros, onde nos reunimos com intuito de descobrir novas possibilidades de ouvir e sentir os sons, usando o corpo, objetos e ate mesmo o silêncio.

Foram realizados exercícios corporais onde nos possibilitou ouvir e perceber sons a nossa volta. Um destes exercícios foi realizado com vendas nos olhos de cada integrante, e objetivo era de confiar na voz do guia, que ficou nos direcionando e nos dando instruções dos passos seguintes, durante este exercício foram utilizados objetos do nosso cotidiano, como por exemplo: chaves, copo descartável, moedas, galões de água mineral, lenços. Com isso a intenção era de que com o som de alguns destes objetos pudesse despertar em nós uma memória emotiva, de lembranças de momentos vividos.

O corpo também foi outro elemento muito importante e bastante trabalhado. Fomos desafiados a descobrir, a superar limites corporais, e com isso perceber os sons que nosso corpo transmite. O inspirar e aspirar, o levantar, o sentar, até mesmo com alongamentos, percebeu que nosso corpo esta sempre transmitindo sons, sons estes que quase nunca percebemos pelo fato da correria do dia-dia, do excesso de barulhos a nossa volta. Trabalhamos muito com o corpo na utilização de todos os espaços, utilizando também objetos do dia-dia, para poder descobrir novas formas, novas maneiras da utilização com o corpo e estes objetos em cena. Os alongamentos de voz, também foram outras fontes muito necessárias e de suma importância, porque através destes podemos também ouvir e sentir sons que antes imperceptíveis. Ressonar, gesticular, aquecer as vias nasais para descongestionar e outros, são indispensáveis para poder a começar trabalhar a voz e corpo do ator. Todos estes exercícios fundamentais, também provocam sons e ruídos, que passamos a observar com mais atenção .

MARCELO AUGUSTO DE SOUZA BARBOSA

“CAMINHADO O CAMINHO SE ABRE”

Narrar a vivencia da oficina Sons que Envolvem meu Corpo é fortalecer a memória dos momentos presenciados e saboreados durante o compartilhar de conhecimento com outros artistas que se fizeram presentes. Pessoalmente sempre tive uma “fascinação” pelo fato de encontrar pessoas reunidas para um bem em comum, tanto dentro do universo teatral como em coletivos para algo solidário.

Muitas vezes, os estudantes do Curso de Artes Cênicas- Campus Gurupi devido as atividades de trabalho em seus cotidianos e demais tarefas do cotidiano acabam não tendo a oportunidade para experimentar oficinas, palestras, bancas de tcc e workshops. Pude sentir essa questão nesta oficina, a presença de poucos. Mesmo assim acredito que a quantidade nunca foi importância, o que fico “triste” é o fato do não aproveitamento das possibilidades existentes por parte dos estudante. Ao mesmo tempo, tenho a reflexão do que seria a busca de cada pessoa? E quais são as necessidades que cada UMA sente? Acredito na subjetividade das pessoas, pois cada um de nós, seres humanos, estamos caminhando ao encontro de algo. Logo tenho uma sensação de alívio em minha consciência.

No universo teatral, tanto para o ator-atriz o conhecimento sempre se faz bem vindo, acredito na espécie de uma bagagem que cada um de nós vamos construindo, colocando “coisas” dentro. Todos esses objetos e essas experiências em algum momento servirá, para a construção de algo, seja de um personagem, cenário, de uma cena, de um plano de aula, de uma oficina, as possibilidades se fazem muitas. A oficina vivenciada organizada pela estudante Ellys Mara, foi algo que veio a contemplar pedacinhos da minha busca pessoal. Não tinha pensado ainda na questão de sonoridade para o ator e nem relacionado ele com a construção da voz de um personagem.

A oficina foi apresentada de uma forma sensível e com bastantes elementos para um percurso de experimentação teatral. É difícil imaginarmos se a outra pessoa consegue ter uma percepção de si mesma, mais vendo a atuação da Ellys Mara e a forma que a mesma conduziu a oficina, tive a visão de uma pessoa

bastante engajada, com o conhecimento teórico bem sólidos e com jogo de cintura e condução.

Dos exercícios e jogos que fizemos, senti afinidade com praticamente todos e ao mesmo tempo percebi algumas mudanças no meu corpo. Principalmente ao trabalhar com a voz, percebi que nos momentos de alongamentos a voz também acordava em forma de bocejo. E isso vem ao encontro com o que muitos teóricos como, Antonim Artaud, Marlene Fortuna e Grotowski, ao explanarem que a voz também é parte do corpo, assim como um outro membro do mesmo. Foi impressionante em alguns exercícios em que uma pessoa começava a bocejar e as outras sucessivamente. E isso fazia que acordássemos e despertássemos para o trabalho prático.

Senti afinidade com o jogo “caminhada com os olhos vendados”, neste exercício senti que ficar sem a “visão”, fez com que eu percebesse todo o espaço, mais despertando outro sentido, naquele momento eu tive que utilizar a escuta do corpo. Senti que fiquei mais atento aos sons, como se minhas mãos criassem ouvidos. A interação com as outras pessoas da sala, fez com que eu me sentisse desnudado, ao encontrar outros corpos, percebia a respiração, o calor da pele, perfumes.

Um outro momento da oficina em que aprecie bastante foi a meditação, porem achei muito curto o tempo da mesma. Ficar com os olhos fechados e começar a ouvir os sons que no rodeiam é algo que não faço no cotidiano, e gostei de perceber os sons da sala de dança; o barulho do ar-condicionado, as pessoas fora da sala conversando, barulhos dos carros que passavam na rua, o sons do meu próprio corpo (barriga roncando).

Outro ponto a ser destacado na oficina, se fez com as improvisações das cenas, em que utilizamos diversos instrumentos explorando a sonoridade dos mesmos junto com um pequeno texto escrito pela própria Ellys. “serei o que sou, basta pedir!” Neste texto a oficinaira pediu para procurar a palavra e “tentar” encaixar o som. Percebendo a palavra mais forte do texto, já havia criado a ideia de colorir o texto procurando desenhar ele nas melodias.

Deixo o registro da generosidade que aconteceu no último encontro para a oficina, em que foi servido um saboroso lanche. Fiquei feliz com o gesto nobre, pois percebo o cuidado e pensamento no outro, acredito que devemos pensar e planejar todos os detalhes. Eu não tenho a dimensão do que a vida, irá proporcionar ao caminho da Ellys, mas pude contemplar a suas potencialidades, sei que no mundo em que vivemos, onde a competição e mercado de trabalho se faz a cada dia mais escasso. Acredito que ela tem material, conhecimento, humanidade de sobra para trabalhar em qualquer espaço em que estiver inserida. Logicamente, assim como todos, sempre temos algo a ser lapidados e transformados neste processo chamado vida.

ANDRÉ LUIZ MOURA SIQUEIRA

04 de Fevereiro de 2016

Foi três dias de pesquisas corporais e vocais, uma vivência muito válida e produtiva para o trabalho do ator. Entre exercícios já conhecidos e desconhecidos pude compreender mais ainda na prática que tudo é “novo de novo”.

A postura assumida pela ministrante foi crucial para o andamento do que fora proposto. Gostei e será de exemplo a minha pessoa, pois sei o quanto é complicado estar à frente ministrando algo.

O fato de saber ouvir os participantes no meio de exercícios e esclarecer suas dúvidas e a preocupação com que esta manteve em saber se estava sendo clara foi uma ótima postura e serve de exemplo a todos os educadores artistas. Pois não é sempre que conseguimos nos fazer claros diante de nossas explicações.

Utilizar os instrumentos e ou objetos que produzem sons durante os experimentos no trabalho do ator foi muito produtivo. E acredito servir de impulso criativo para o trabalho do ator, seja em uma partitura corporal, na construção de um personagem ou na montagem de uma cena.

SUREIA FERNANDES DE CASTRO