

GUERRA, Raquel. O Espaço sonoro na cena teatral¹. Florianópolis: UDESC; Doutoranda; CAPES; Beatriz Cabral. Atriz e Arte-educadora.

RESUMO

O artigo apresenta uma revisão de conceitos inerentes à prática de composição sonoro/musical com o objetivo de refletir sobre a sonoridade da cena teatral. Ao cruzar as referências, a pesquisa questiona de que forma a musicalidade participa na elaboração do espaço sonoro da cena teatral e investiga como a musicalidade/sonoridade presente na voz fornece possibilidades de abertura e ampliação dos sentidos atribuídos às palavras/textos. Trata-se, portanto, da construção de uma sonoridade/musicalidade da cena teatral, que é desempenhada pela voz e pelos diversos usos dos elementos sonoros.

Palavras-chave: Voz-poética. Escuta Reduzida. Paisagem Sonora.

RESUMEN

El trabajo presenta una revisión de los conceptos subyacentes a la práctica de la composición musical para reflexionar sobre la sonoridad de la escena teatral. Al confrontar las teorías, surge la pregunta: ¿en que medida la musicalidad tiene participación en la elaboración del espacio sonoro de la escena teatral? Además, la búsqueda investiga cómo la musicalidad presente en la voz fornece subsidios para la ampliación de las significaciones del contenido textual. Se trata por lo tanto, de la construcción de una musicalidad de la escena teatral, que se lleva a cabo por la voz y los diversos usos de los elementos de sonido.

Palabras clave: Voz Poética. Escucha Reducida. Paisaje Sonoro.

O fenômeno sonoro abarca toda a variedade de produção de sons num dado ambiente ou espaço social. Pode ser de caráter musical, no qual há uma criação e seleção dos tipos de sons, tal como notas musicais, ou de caráter meramente sonoro, que envolve qualquer emissão de som, inclusive aqueles não audíveis pelo ouvido humano. Numa definição geral, diz-se que a linguagem sonora comporta toda e qualquer forma de produção de sons, enquanto que a musical solicita uma elaboração e utilização específica dos mesmos. Nessa colocação abrangente, toda linguagem musical é sonora, porém, nem toda linguagem sonora é musical. Todavia, conforme indica Murray Schafer, desde 1913 a paisagem sonora (principalmente a urbana) “deixou de ser dividida em dois reinos — o musical e o não musical” (SCHAFER, 2001, p. 162).

O som, no contexto musical, costuma ser definido segundo parâmetros ou propriedades sonoras: altura, duração (tempo/ritmo); intensidade e timbre. A altura do som designa a propriedade de ser agudo ou grave, sendo determinada pela frequência produzida pelo movimento vibratório na coluna de

¹ Este texto contém partes de minha dissertação, aqui expostas como pesquisa teórica.

ar, nas pregas vocais, nas cordas de um piano, ou qualquer corpo elástico. Conforme Pacheco e Baê, quando alguém canta a nota Lá 3, cuja frequência² é de 440 Hz, é “como se nossas pregas vocais vibrassem 440 vezes” (PACHECO e BAÊ, 2006, p. 47). A variação e organização das alturas no tempo irão constituir a melodia da música ou da fala. A intensidade é “determinada pela amplitude das vibrações, dando ao som a propriedade de ser mais forte ou mais fraco” (PACHECO e BAÊ, 2006, p. 46). Assim, chamar alguém em uma mesma sala implica o uso de uma intensidade vocal mais fraca, enquanto que, ao chamar por alguém do outro lado de uma avenida, exige uma intensidade vocal mais forte, no intuito de ampliar o alcance sonoro. A duração representa os “tempos de produção do som” (PACHECO e BAÊ, 2006, p. 46), fazendo referência ao ritmo, à marcação ou pulso da música. No teatro, a duração pode ser compreendida por tempo-ritmo, e relacionada ao corpo/voz efetua variações externas e internas (o imaginário). E o timbre, em geral, é considerado como um parâmetro sonoro/musical que está associado à “qualidade do som que permite reconhecer sua origem” (PACHECO e BAÊ, 2006, p. 48) e em função disso é possível identificar se o que ouvimos é um piano, uma buzina ou uma voz.

Contudo, nem sempre é possível distinguir a fonte emissora, no caso de ruídos urbanos, por exemplo. Menezes atenta para a ínfima relação (ou até mesmo dependência) que a constituição de um timbre tem para com os demais parâmetros sonoros: “o timbre não constitui um parâmetro do som, mas consiste antes na resultante dos demais atributos sonoros (altura, intensidade e duração) inter-relacionados entre si” (MENEZES, 2003, p. 199). O termo timbre, apesar de permanecer associado à ideia de “identidade” está pensado como resultante da inter-relação dos parâmetros.

Consoante Sara Lopes, a relação entre voz no teatro e parâmetros sonoros também está associada à particularidade da própria língua. A palavra, na oralidade teatral, manifesta uma expressão vocal (altura e prosódia) que se dá na língua, entre fala e canto.

É pela oposição entre o dito e o cantado que se define o modo vocal. [...] A fala poética, dadas suas intenções, dilui a fronteira entre os dois modos [falado e cantado], aproximando-se do canto e diferindo dele apenas pela amplitude. Em toda fala poética, pois, existe a pressuposição do canto (LOPES, 2004, p. 36).

Cantar é tão diferente de falar quanto o é o dizer teatral [...] a fala no teatro aproxima-se da música. [...] A oralidade em função poética, como o canto, é uma expansão estética da fala e, como o canto, cria música pela entonação, ritmo e dinâmica pela cadência e pulsação do texto (LOPES, 2007, pp. 20-21).

A autora, a partir de estudos com a canção brasileira, sugere que a produção vocal no teatro manifeste uma musicalidade própria à língua em que se atua. Também Barthes (1990) indica a canção como um espaço de criação sobre a língua e suas colocações contribuem para a investigação da enunciação teatral

² A frequência é expressa em Hertz e “por definição [é] o número de ciclos ou períodos da vibração que se completam dentro de um segundo” (MENEZES, 2003, p. 21).

em seu aspecto sonoro e musical, porque a voz no teatro é uma criação estética sobre os registros da língua e de sua musicalidade.

Os atributos sonoros, que dão musicalidade à voz, são elementos de composição na construção do sentido poético. A *vocalidade* engendra outro nível de sentido, além daquele que a palavra já contém. Os elementos musicais apresentam correlação no trabalho texto/voz ao valorizar ou pesquisar os aspectos sonoros e musicais da voz; a expressão do texto busca ultrapassar os limites semânticos através da exploração dos sentidos sonoros que se manifestam pelo ritmo, entonação e intensidade da voz, no sentido de tornar o texto escrito um dito, uma produção da língua.

De forma breve e sucinta, o texto expõe os parâmetros sonoros e a voz no teatro, e comenta a seguir os termos *paisagem sonora* e *objeto sonoro*. Alerta-se para o fato de que as concepções e aplicações práticas de tais termos estão circunscritas a contextos musicais específicos, e ao deslocá-las do contexto de onde foram pensadas corre-se o risco de cair no vazio. Desse modo, a exposição que segue procura por aproximações com a sonoridade da cena teatral, aqui se reportando mais ao aspecto da ambiência sonora. Portanto, as ligações teóricas e práticas ainda necessitam de mais esclarecimentos em estudos futuros.

O termo *objeto sonoro* foi cunhado por Pierre Schaeffer e sua definição está atrelada ao conceito de *escuta reduzida* e às experimentações com a música concreta. As definições de Schaeffer estão associadas à gravação sonora na fita magnética, ou seja, relacionadas diretamente a um modo específico da prática de composição a partir da captação do registro sonoro. Nesse sentido, o pensamento do autor está contextualizado numa época em que o avanço tecnológico da captação e gravação do dado sonoro provocou a reflexão sobre a própria produção sonora.

Em Schaeffer (1966) toda abordagem precedente ao sonoro constitui em potencial uma abordagem preliminar ao evento musical. A questão, pontuada na discussão sobre a prática criativa com as sonoridades seria: como transpor o sonoro ao musical? Ou dito pelas palavras do autor: “o mais importante ainda está por fazer, que é passar do objeto sonoro ao objeto musical” (SCHAEFFER, 1966, p. 152). Nesta transição reside um elemento essencial, que é o ato da escuta; é a partir dela que o dado sonoro poderá se tornar musical. O *objeto sonoro* (apreendido pela escuta e gravação) seria uma experiência distinta, “um fragmento de percepção, anterior à música” (OBICI, 2006, pp. 25-27), mas quando isolado e categorizado, torna-se musical. Este isolamento, na teoria de Schaeffer, se dá com o auxílio do registro, que permite isolar e compor os sons gravados.

O objeto sonoro não poderia ser considerado um produto estético, nem uma estrutura, mas um trabalho em jogo; não é um grupo de signos fechados, mas um volume de linhas em deslocamento; não seria a velha obra musical, mas algo próprio da vida. A condição do objeto sonoro é a de se fazer nesse paradoxo perceptivo, ele só existe a partir da escuta. (...) Por isso, falar em objeto sonoro e escuta são condições inseparáveis. É no contato com o sonoro que se cria a escuta (OBICI, 2006, 28).

O que sublinho como relevante para o campo da sonoridade no teatro é a condição da escuta como um dado da criação (e não apenas recepção) sonoro/musical, ou seja, para haver composição é necessário escuta, mas não qualquer escuta: tem que se dispor a uma percepção atenta ao universo sonoro, para então captá-lo e a partir desta seleção, criar, compor. Não é suficiente emitir sons, é preciso um arranjo, uma organização no tempo e no espaço da produção sonora, seja esta de cunho vocal/textual ou de sonoplastia. Tal organização só é possível pelo viés da escuta.

Em relação à *paisagem sonora*, Fátima C. dos Santos (2004) indica que ela pode ser pensada como a captação de uma imagem sonora. “Assim, por uma analogia com *landscape*, Schaeffer criou o termo *soundscape* (traduzido para o português como paisagem sonora), referindo-se, genericamente, a todo e qualquer ambiente sonoro” (SANTOS, 2004, p. 37). Ou, nas palavras de Murray Schafer, a *paisagem sonora*:

Refere-se a qualquer ambiente sonoro ou qualquer porção do ambiente sônico visto como um campo de estudos, podendo ser esse um ambiente real ou uma construção abstrata qualquer, como composições musicais, programas de rádio etc. (SCHAFER *apud* SANTOS, 2004, p. 20).

Na abrangência desta definição é possível aproximar a prática sonoro/vocal no teatro às colocações que cercam a *paisagem sonora* quanto à temática da escuta. Schafer (2001), ao falar de uma escuta cuidadosa propõe que, antes de qualquer atitude valorativa, o ouvinte deixe fruir os sons do ambiente sonoro. No entanto, a escuta atenta ao ambiente não é gratuita, não é um devaneio, um fruir sem propósito, ela implica o próprio redimensionamento da paisagem sonora. Na obra de Schaeffer (2001) há visivelmente uma preocupação com a responsabilidade do ouvinte sobre o que está sendo consumido auditivamente.

O fato de vivermos em um mundo “visivelmente” sonoro e sermos os responsáveis por essa “composição” leva-nos a inferir que a experiência auditiva de paisagens sonoras é fundamental, pois pode implicar uma nova concepção de música e de escuta. Ao compreender o desenho da paisagem sonora como um desafio composicional, que envolve a todos, e aproximar ouvinte e ambiente sonoro pela interface da escuta, Schaeffer reforça uma postura estética tão bem defendida pelo compositor norte-americano John Cage, de pensarmos uma escuta que torna música aquilo que, por princípio não é música: os sons do ambiente. Sob esta perspectiva, as barreiras entre música e não-música e o papel da escuta como algo que constrói e se constrói na própria música, e vice-versa, começam a habitar um certa “zona de indiscernibilidade”, permitindo-nos pensar uma escuta que compõe, que inventa (SANTOS, 2004, pp. 41-42).

É importante compreender que a escuta em Schafer (2001) está atrelada a um projeto acústico mais amplo que meramente ouvir os sons do ambiente; ele aponta para a retirada dos ouvidos das condições inumanas às quais ele tem sido exposto, principalmente em função dos ruídos industriais. O autor sugere que o ouvinte busque o silêncio para “inspecionar cada som cuidadosamente” (SCHAFER, 2001, p. 289). Este silêncio não é a ausência de som, mas um escutar atento a cada sonoridade que afeta o ser humano, embora ele não tenha conhecimento desta afetação na maior parte das vezes. Se, no cotidiano,

a influência das sonoridades do ambiente passa despercebida, no processo teatral a forma pela qual o som causa impacto e reação constitui parte essencial do trabalho sonoro/vocal. Uma contribuição importante acerca das relações entre a escuta e a *paisagem sonora* é o fato de que ela, a escuta, informa sobre o ambiente, sobre o espaço:

O som, criado pelo movimento físico de objetos em um meio ambiente, é do ponto de vista da acústica, o resultado da transferência de energia de uma fonte a um receptor. Embora a onda sonora reflita todo detalhe do movimento de sua fonte, sua viagem através do meio ambiente no qual está inserido reflete a configuração geral desse meio, trazendo ao nosso ouvido informações sobre as relações espaciais nele verificadas. (SANTOS, 2004, pp. 32-33).

Por exemplo, ouvir o som de um apito em um campo aberto difere-se de ouvir o mesmo som em um pequeno quarto fechado, ou em um corredor. Noutras palavras, o som informa sobre o lugar que percorre. Este estudo contribui para pensar na forma como os sons são inseridos e trabalhados na cena teatral.

A diferença marcante entre os conceitos de *paisagem sonora* e o *objeto sonoro* está no quesito da referencialidade — o primeiro tem na referência um fator fundamental e o segundo desconsidera o aspecto referencial do som (SCHAEFFER, 2001, 185). Porém, ambos conferem à escuta um papel fundamental, isso permite inferir que também a inserção das sonoridades no teatro deve passar pela escuta, para que o uso das formas sonoras não surja em cena como um acessório ou preenchimento e possa, ao contrário, dialogar com os demais elementos em cena.

Refletindo sobre a mudança do paradigma sonoro no campo da música, percebe-se que as sonoridades da cena teatral surgem como linguagem que comunica algo específico, trazendo à cena não apenas signos sonoros, mas também significantes, cuja significação pode ser preenchida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. **O Óbvio e o Obtuso**. SP: Edições 70, 1990.
- LOPES, S. **Diz isso cantando!** Tese de Doutorado, SP, ECA/ USP, 1997.
- _____. **Sobre a voz e a palavra em sua função poética**. Tese de Livre-Docência. Campinas, UNICAMP, 2004.
- MENEZES, F. **A Acústica Musical em Palavras e Sons**. SP: Ateliê, 2003.
- OBICI, G. **Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros**. SP: Sete Letras, 2008.
- PACHECO, C.; BAE, T. **Canto: equilíbrio entre corpo e som**. SP, Irmãos Vitale, 2006.
- SANTOS, F. C. **Por uma escuta nômade: a música dos sons das ruas**. SP: FAPESP, 2004.
- SCHAEFFER, P. **A Experiência Musical**. In MENEZES, Flo. (org) *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. SP: Edusp, 1996. (p. 151-160)
- SCHAFER, M. **A afinação do Mundo**. SP: Unesp, 2001.