

LITERATURA E POÉTICA DA CRIAÇÃO SONORA PARA ENCENAÇÃO: A PARÁBOLA OS CEGOS E O ELEFANTE, O SURGIMENTO DO ESPECTADOR-CRIATIVO E DO NEO-RAPSODO (MEMÓRIAS E REFLEXÕES)

Marcello Amalfi¹

Resumo:

Compartilhadas neste texto estão elocubrações sobre a criação sonora para encenação no Brasil, redigidas em um período de pandemia e isolamento social, apresentadas em duas partes: a primeira parte apresenta memórias, frutos de uma jornada de rico aprendizado com mestres e anti-mestres, trilhada há décadas, dentro e fora da academia; a segunda parte apresenta reflexões, compartilhando perspectivas de um desafiador futuro da criação sonora que desponta no horizonte, mas que já está ao alcance de nossas webcams.

Palavras-chave:

Escuta do Inaudível. Macro-harmonia. Espectador-criativo. Neo-rapsodo.
Literatura e Poética da Criação Sonora para Encenação

LITERATURE AND POETICS OF SOUND CREATION FOR STAGE: THE PARABLE THE BLIND AND THE ELEPHANT, THE ARISING OF THE CREATIVE SPECTATOR AND THE NEO-RHAPSODE (MEMORIES AND REFLECTIONS)

Abstract:

Shared in this text are thoughts on the sound creation for stage in Brazil, written in a period of pandemic and social isolation, presented in two parts: The first part presents memories, which are the result of a journey of rich learning with masters and anti-masters, followed for decades, inside and outside the academy; and the second part presents reflections, sharing perspectives of a challenging future of sound creation that is on the horizon, but which is already within reach of our webcams.

keywords:

Listening of the Inaudible. Macro-harmony. Creative-spectator. Neo-rhapsode.
Literature and Poetics of Sound Creation for Stage

¹ Prof. Dr. Colaborador na Universidade de São Paulo, Prof. Dr. na Universidade de Brasília, Professor de Pós-Graduação no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Músico de teatro, Pesquisador membro dos grupos de pesquisa científicas Mousikê/UnB e CEPECA/USP, Editor da Revista Científica Dramaturgias - Quallis/CAPES A3 (LADI-UnB),.

PARTE UM: MEMÓRIAS



Monges cegos examinando um elefante,
uma gravura ukiyo-e de Hanabusa Itchō (1652-1724). Domínio público

Um grupo de cegos ouviu dizer que um animal estranho, chamado elefante, havia sido trazido para a cidade, mas nenhum deles estava ciente de sua configuração e forma. Por curiosidade, eles disseram: "Precisamos inspecionar e conhecê-lo pelo toque, do qual somos capazes". Então, eles o procuraram e, quando o encontraram, tentaram tateá-lo. No caso da primeira pessoa, cuja mão pousou na tromba, disse: "Este ser é como uma cobra grossa". Para outro cuja mão chegou à orelha, parecia uma espécie de leque. Quanto a outra pessoa, cuja mão estava sobre a perna, disse, o elefante é um pilar como um tronco de árvore. O cego que colocou a mão de lado disse que o elefante "é uma parede". Outro que sentiu o rabo, descreveu-o como uma corda. O último sentiu sua presa, afirmando que o elefante é aquilo que é duro, liso e como uma lança. (Os cegos e o elefante. Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre - acessado em https://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Cegos_e_o_Elefante visitado em 10/10/2021 às 23:15)

Faz muitos anos que a parábola Os cegos e o elefante foi-me apresentada por Antonio Abujamra (1932-2015). Sentados frente a frente, conversávamos sobre a criação sonora que eu fazia para um espetáculo que estávamos montando na FUNARTE, em 2008, Os Possessos, de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), a partir da adaptação para o teatro feita pelo argelino Albert Camus (1913-1960). Era mais um dos nossos longos papos na biblioteca particular que ele tinha em

seu apartamento, no bairro de Higienópolis, em São Paulo. Naturalmente, ter um dos maiores diretores teatrais brasileiros de sua época interpretando exclusivamente para você, o que quer que seja, já é algo incrível o suficiente para marcar a vida de qualquer jovem músico de teatro. Entretanto, também a mensagem transmitida pela parábola ficou profunda e detalhadamente registrada na memória.

Ocasionalmente, fatos ou situações reavivariam tal lembrança de tempos em tempos, contudo, em poucas delas a parábola soaria aos meus ouvidos tão significativa e presente como no período de isolamento social decorrente da pandemia de Covid 19.

Reconhecer que somos todos cegos, como primeiro passo, para ajudarmos uns aos outros na construção de uma imagem completa de algo que estamos tateando pela primeira vez, conforme sugere a parábola, é um pensamento que descreve com muita propriedade a postura que procurei adotar, praticamente desde a primeira montagem teatral em que fui convidado para colaborar com a criação sonora. Não se trata de uma senha universal decodificada de um manual secreto, ou um mantra que foi sussurrado ao pé do ouvido em alguma grande loja maçônica. É algo que floresceu logo nas primeiras experiências práticas de um ainda jovem, mas já curioso músico apaixonado pelas artes cênicas, que um dia percebeu-se envolvido num processo criativo com diferentes artistas, unidos em torno de algo ainda desconhecido, tateando o espetáculo por vir. Testemunhar a peça aos poucos ganhar forma definida, foi uma experiência mágica que iluminou para sempre a vida daquele diletante, revelando um caminho que por ele seria adotado desde então.

A elaboração de espetáculos a partir do tatear de muitas mãos era um caminho criativo muito presente na atividade teatral que ocorria no bairro italiano do Bixiga, em São Paulo, no início dos anos 1990. Naquela época, além de sedimentarem poéticas, conduzirem pesquisas e desenvolverem linguagens, diversos coletivos também acolhiam novatos locais interessados, e ao fazê-lo, ainda que inconscientemente, passavam a ensinar-lhes a lida teatral.

Bicicleta sob as pernas, violão nas costas e com muita, mas muita gana de aprender, eu fui um destes novatos que perambulou pelas ruas do tradicional circuito teatral do bairro, de teatro em teatro, de galpão em galpão. Com isso, tive o privilégio de, precocemente, começar a trabalhar (e aprender) com

grandes artistas, grupos e companhias. Um dos primeiros aprendizados que me transmitiram foi igualmente um dos mais marcantes, justamente quando participava do meu primeiro exercício teatral - atividade que, depois do ocorrido, fiz questão de tomar parte sempre que surgia uma oportunidade. Estávamos reunidos em um grande círculo no centro do espaço de ensaios, atores e demais artistas, enquanto um deles começou a fazer a descrição de uma enorme cachoeira e pediu para que, estáticos, em silêncio e de olhos fechados, nós a recriássemos mentalmente. Curiosamente, enquanto nascia a cena de uma cachoeira em minha cabeça, passei a ouvir uma rica dramaturgia sonora, construída pelos diversos e variados elementos que aos poucos se revelavam. Tratava-se de uma sonoridade que, para mim, era inerente àquilo que, de olhos cerrados, eu enxergava, como por exemplo, o caminho que as águas percorriam do topo até mergulharem na base da cachoeira; o vento fazendo as folhas das árvores ao redor balançarem graciosamente; o balé das aves, pulando de galho em galho, antes de ganharem o azul do céu e se fundirem com o balé das nuvens. Quando, após alguns minutos de imersão, fomos instruídos a abriremos os olhos e compartilharmos, um de cada vez, a descrição do que havíamos imaginado, eu me vi descrevendo com detalhes uma rica sonoridade que, para minha surpresa, jamais fora sequer insinuada pelo condutor do exercício. Eu não sei dizer se aquele acontecimento teve alguma relação com a ancestralidade de um brasileiro bisneto de uma indígena e de um negro capitão do mato, se foi uma epifania xamânica, ou mesmo a revelação de alguma divindade da cachoeira que enxerguei, mas o fato é que foi a partir daquela experiência que passei a reconhecer a indissociabilidade entre os sons e os demais elementos de uma cena.

O palco rapidamente se transformaria, para mim, em uma escola. Meus professores eram figurinistas, cenógrafos, dramaturgos, coreógrafos, iluminadores, técnicos, contra-regras, e quem mais estivesse envolvido. Busquei integrar-me aos processos das montagens e acompanhar os artistas desde o primeiro momento. Criarmos a imagem do elefante, como descrito na parábola, passou a significar encontrarmos pontos a partir do tatear, com o propósito de que, durante a apresentação do espetáculo, eles materializassem uma indicação clara para que espectadores, ao conectá-los, pudessem desenhar sua versão particular daquilo que estávamos apresentando. Dessarte, foi preciso que eu

encontrasse um jeito novo de escutar as coisas. Uma maneira que não captasse apenas os pontos sonoros, mas, igualmente, os demais pontos que constituiriam as coordenadas que rascunhávamos.

Logicamente, ouvir um som, reconhecer seu ritmo, sua altura e saber grafar isso numa partitura são habilidades que podem ser adquiridas nas escolas de música e conservatórios. Contudo, quando esmiuçamos a atuação de um músico colaborador, em processos de montagens teatrais, logo percebemos que o conhecimento estritamente técnico musical, por maior que seja, não é capaz de sustentar, isoladamente, um processo de criação sonora que seja consciente de todas as suas potencialidades e implicações enquanto parte integrante na construção e realização dos espetáculos.

Sem essa consciência, o próprio ato de criação corre o risco de permanecer reduzido a uma mera replicação metódica de conjuntos de procedimentos clichês, uma loteria em que, eventualmente, se é premiado às cegas, o que, por vezes, faz com que o músico apostador, momentaneamente investido de uma autoridade, passe a apostar repetidamente no mesmo número, com a esperança de que a providencial receita de bolo seja a garantia da premiação eterna, o que, felizmente para o teatro, acaba não ocorrendo por um longo período tempo. O número mágico, em algum momento, deixa de funcionar, se desgasta e o tal apostador perde o manto da genialidade tão rapidamente, que, na maioria das vezes, não é capaz de compreender o que de fato se passou. Por essa razão, são as organizações teatrais que, lenta e pacientemente, acabam por ter que ensinar aos músicos de formação tradicional que nelas chegam, do que é que se trata um espetáculo do lado de cá das cortinas.

Ocasionalmente, como músico que começava a se aventurar nos campos dos espetáculos, sofri consecutivos choques de realidade no tocante à escuta, até perceber que, no teatro, ela seria melhor exercida se tomada como o que passei a identificar como um verdadeiro GESTO DE ESCUTA, uma vez que demanda mais do que o reconhecimento de frequências e proporções temporais, ou seja, um posicionamento crítico a respeito daquilo que se ouve e, para incredulidade de muitos ingressantes, daquilo que se vê, se sente, se compreende, se vive.

Na proa das montagens teatrais, aprendi que a descoberta de uma estrela pode significar a aquisição de uma referência poética comum, uma iluminação

que serve como guia na viagem de todos os tripulantes. Saber escutar as estrelas, na prática, era ser capaz de interpretar um cenário, um figurino, um texto, um gesto, uma virada dramática, algo que somente descobri como fazer já em alto mar, com o balanço do navio em movimento, quando desenvolvi uma escuta ampliada, ativa e eminentemente poética, que passei a identificar como A ESCUTA DO INAUDÍVEL, que logo se tornaria tão importante para minhas atividades como músico de teatro quanto saber reconhecer um acorde, um ritmo, um salto melódico. Para tanto, foi fundamental passar a considerar colegas da tripulação como tutores no processo de aprendizado, visto que eram eles quem compartilhavam, mesmo que indireta ou involuntariamente, os necessários saberes sobre os diversos campos de atuação presentes na dinâmica da nau que seguia em direção ao espetáculo.

Apesar do fluxo de músicos de formação tradicional rumo ao universo teatral, observamos outro cenário de parcerias e aprendizados muito relevante, e não necessariamente antagônico, em que o responsável pela criação sonora do espetáculo não possui, em seu histórico, conservatórios ou escolas de música. Sua origem é, muitas vezes, o próprio coletivo no qual colabora, onde previamente exerceu outras funções. Via de regra, suas possibilidades e anseios expressivos estão alicerçados em um conhecimento musical empírico. Surpreendentemente, o fato de uma criação sonora ser realizada por alguém que não possui formação tradicional em música é mal visto por certos estudiosos dentro dos quartéis gerais do saber musical, ou seja, justamente por aqueles que, ironicamente, deveriam estar defendendo-o. Antes de discutir o curto alcance da visão destes detratores, a soberba e a falta de conhecimento implícitos neste posicionamento, vale lembrar que para a saúde de qualquer debate, é preciso evitarmos todo tipo de preconceito classista e hegemônico que avenge a ideia de que as únicas origens admissíveis do conhecimento são as carteiras escolares e as estantes universitárias; e ao mesmo tempo, também é preciso continuarmos questionando seriamente pensamentos que proponham qualificar um saber exclusivamente com base na sua árvore genealógica, seja ela qual for.

Resolvi adotar, dentro de minhas práticas acadêmicas e artísticas pessoais, já há algum tempo, o termo MÚSICO DE TEATRO para identificar todo e qualquer artista que tenha sido o responsável pelo processo de criação

sonora de uma encenação, ignorando solenemente as controvérsias e discussões que eventualmente ele causa, pois em minha visão, são, na maioria dos casos, pequenezas de cunho etimológico que pouco reverberam no fazer teatral. Parto da convicção de que, quem de fato já colaborou em uma montagem teatral fazendo parte do miolo criativo de um espetáculo, sabe que o conhecimento estritamente técnico-musical é apenas um dos saberes envolvidos na criação sonora para a encenação, não o único, seja este criador um professor de um departamento de música em uma universidade, seja ele um artista que atua exclusivamente a partir de um conhecimento musical empírico adquirido nos palcos. Afinal, quem nunca passou por tal experiência real de montagem, por maior que venha a ser a sua coleção de diplomas, pode, no máximo, ter lido sobre ela, o que não lhe dá base suficiente para elaborar profundas reflexões, e tampouco, para levantar procedentes controvérsias em um assunto que, a bem da verdade, conhece apenas um dos muitos lados.

Obviamente, a colocação de tal posicionamento não significa a adoção de uma postura preconceituosa, intolerante, ou de desvalorização do ensino formal e da ciência, algo que, infelizmente, parece exalar dos bueiros brasileiros, sobretudo os do centro do país, com uma frequência cada vez maior de uns anos para cá. Isso seria um incoerência enorme vinda de um atuante professor universitário que conduz, simultaneamente, duas pesquisas de pós-doutorado sobre a criação sonora para a encenação. É justamente o oposto. Se trata de um posicionamento anti-obscurantista inadiável, explicitado para deixar clara a crença de que toda a forma de conhecimento artístico - e portanto científico - é legítima, independentemente de sua origem ou forma de transmissão, dentro e fora dos palcos, compartilhado no banco da academia ou no banco da praça.

Grosso modo, observamos que o criador da sonoridade para a cena, independentemente da sua formação musical, lida com um conjunto constituído por linguagens e elementos de diferentes naturezas, suportes, estruturas poéticas, físicas e sensíveis que, durante a encenação, inter-relacionam-se de maneira indissociável, alterando-se uns aos outros. É este processo de alteração mútua que dá vida ao espetáculo teatral, um fenômeno multidimensional de efeito sinestésico, que suscita, no espectador, uma experiência multissensorial de dimensão subjetiva, causada pela inexorável expansão no seu modo de perceber e interpretar cada um dos elementos nele reunidos. Dentre estes elementos, está

a criação sonora que, ao tomar parte na encenação, passa a contar dentro da sua estrutura poética e simbólica com elementos de naturezas diversas (cenário, figurino, luz, *gestus*, contorno dramático, intenção do personagem, estado interno, etc.), passando, assim, por uma ampliação no tipo de material que a constitui, não mais limitado aos fenômenos de natureza acústica. Uma ampliação que pode ser identificada com a ideia de uma MACRO-HARMONIA (AMALFI, 2015), a qual, não obstante ter sido concebida a partir de uma prática contemporânea de criação sonora, curiosamente está muito mais próxima da concepção original do conceito harmonia na sociedade grega, do que da posterior configuração que este receberia a partir dos primeiros tratados sobre música.

Em processos de criação musical externos ao universo teatral, ao selecionar (improvisando, escrevendo, sorteando, fazendo audição direcionada de autores e estilos) os sons (notas, ruídos, acordes, emaranhados sonoros, *clusters*, instrumentos, gravações pré-existentes) que irão compor uma nova obra, e ao determinar a maneira que eles serão organizados (padrões rítmicos, padrões de timbre, sistemas musicais, escalas, números, processos aleatórios, algoritmos, listas de reprodução), o músico está a todo instante balizando suas escolhas dentro dos padrões culturais que lhe são familiares e, sobretudo, convenientes para o objetivo da criação musical em questão.

Nas montagens teatrais, por outro lado, o músico de teatro se depara com a necessidade de aliar suas escolhas aos parâmetros e conveniências inerentes a proposta da encenação, ou seja, ao conjunto formado pelas escolhas dos demais criadores envolvidos. A depender do lugar que ocupa, eles chegam a desempenhar funções diversas, muitas vezes concomitantes, cujas designações e nomenclaturas não alcançaram ainda uma unanimidade, mas que transitam, majoritariamente, entre as atividades de criação e treinamento, como por exemplo, músico da cena, músico em cena, músico para a cena, criador das sonoridades, compositor, designer sonoro, treinador vocal, preparador ou diretor musical.

Observamos que, em processos criativos nos quais o músico de teatro é convidado a tomar parte nos ensaios de elaboração do espetáculo, a depender do grau de autonomia que lhe atribuíam, ele pode chegar a ser o único responsável pelas decisões que envolverão a criação sonora, e assim, gozar de uma liberdade

muito grande ao elaborar suas propostas. Por outro lado, podem ser igualmente interessantes e produtivos os processos nos quais as tomadas de decisão não partem dele. Nestas situações, sua atuação pode ficar restrita ao atendimento de solicitações extremamente objetivas, acompanhadas por referências sonoras muito específicas que oferecem pouca margem para originalidade, acabando por caracterizar seu trabalho como uma criação sonora “no estilo de”, que pode ser no estilo de alguém, de alguma época, de alguma estética musical. Isso delega ao músico de teatro um perfil de prestador de serviços sonoros sob encomenda - o que pode até ser proveitoso para ele em diversos aspectos, sobretudo, no caso dele ainda ser iniciante no ofício.

Criações sonoras resultantes de processos de composição "no estilo de", vale a pena observarmos, não devem ser vistas como menores, desonestas ou menos criativas. Isto significaria a adoção de um conceito (qualificador) antecipado, um pré-conceito infundado de quem parece ter esquecido que, por mais original que uma criação possa vir a ser, ela terá, de alguma forma, derivado de alguma outra coisa, afinal, nada surge do nada, e tudo surge do tudo, independentemente do que tudo ou nada possam significar para quem está criando. Em sendo bem realizadas, criações sonoras "no estilo de" podem resultar em obras de grande valor artístico e, o mais importante, cumprirem magistralmente o seu papel na encenação - isso, claro, no caso do seu teor de originalidade não sobrepujar a correspondência com os parâmetros e característica da referência fornecida.

PARTE DOIS: REFLEXÕES

Infelizmente, se abate sobre a humanidade uma pandemia que, ainda em curso, vem impactando severamente a todos. No Brasil, seus resultados devastadores não encontram, na palavra falada ou escrita, parâmetros capazes de expressar a perda e a dor de milhares de pessoas atingidas pela chaga diariamente. Ao mesmo tempo em que surgem nos quatro cantos do país verdadeiros heróis de jaleco, em sua maioria anônimos, tristemente, são escancaradas as mazelas da cruel desigualdade *made-in-brazil*, da incapacidade verde-e-amarela de nos unirmos, e sobretudo, a assassina falta de empatia que vem do pior vírus que já assolou esse país, o qual infelizmente, parece ainda

estar muito distante de uma vacina ou arminha que possa devolvê-lo à sua microscópica insignificância, de onde, para o bem dos brasileiros, nunca deveria ter saído.

Dentre as mudanças significativas que a pandemia causa no setor das artes cênicas no Brasil, no campo social, a precariedade que recai sobre artistas, técnicos e demais envolvidos na produção e realização de espetáculos é certamente a mais grave da qual se tem registros.

A desestruturação que atualmente abala o setor, tristemente, tem muitos resultados invisíveis, como por exemplo, o silencioso e altamente lamentável êxodo de artistas que, ao não disporem de meios para sua subsistência básica, migram para outras atividades profissionais, movimento que paralelamente é acompanhado por uma queda drástica no fluxo de interessados em iniciarem seus estudos e práticas artísticas para trabalharem no teatro. Quanto aos resultados um pouco mais visíveis, destacam-se a dissolução de pequenos grupos e coletivos recém criados, e o trágico fim das atividades de algumas companhias e grupos consagrados e longevos, com o conseqüente fechamento dos seus locais de apresentações, teatros, sedes. Como agravante, observamos que muitos desses locais frequentemente se dedicavam a oferecer atividades formativas como cursos, *workshops* e, em certos casos, a acolher companhias pequenas ou iniciantes. Nesta conjuntura, ao mesmo tempo em que testemunhamos a interrupção de décadas de pesquisa e desenvolvimento artístico, deixamos de oferecer as condições necessárias para que novas pesquisas venham a ser idealizadas e conduzidas em médio e, possivelmente, longo prazo.

Apesar do cenário desafiador, uma parcela significativa dos artistas brasileiros permanece empreendendo iniciativas para continuar trabalhando no setor. Não obstante muitos deles assumirem, em suas novas atividades, um viés didático anteriormente secundário, ou simplesmente tirem um personagem professor da cartola mágica (causando assim o tsunami que inunda as redes brasileiras de cursos, simpósios e seminários de toda sorte), há outros que, imbuídos de um natural senso de sobrevivência artística, buscam neste momento encontrar o seu espaço no ambiente virtual, investindo na elaboração de encenações que prospectam a procura de um lugar que não é o do cinema, o da televisão, o do registro audiovisual de uma peça teatral, o do *stream*.

São as relações da audiência com a encenação e as relações do criador teatral com a tecnologia que, aos meus sentidos, parecem reconhecer as maiores inflexões durante tal procura. Com a situação de isolamento social, a maior parte do setor que seguiu ativo foi praticamente sugada para dentro do ambiente virtual, e de lá, passou a explorar as possibilidades disponíveis, como quem troca um pneu com o carro em movimento.

Subitamente, o teatro brasileiro encontrou sua audiência lado-a-lado com a audiência televisiva e cinematográfica, que já vinha usufruindo da avalanche de filmes, séries e novelas que há tempos passaram a ser disponibilizadas online em populares plataformas e serviços de *streaming on demand*. Observamos uma mudança no ritual de se assistir a uma representação cênica. Um dos fatores mais contundentes dessa possível ruptura está relacionado ao fato de anteriormente tal ritual configurar-se em uma síntese simplificada e pessoal, um acontecimento que começa no instante em que se decide assistir algo, e inclui um período de preparação (que pode durar meses ou anos), os deslocamentos físicos para se chegar no local (que pode ser de um continente para o outro), o assistir a realização, e o deslocamento para se retornar. Em função das configurações logísticas e geográficas envolvidas, vivencia-se um grande número de interações sociais de diferentes qualidades e intensidades, que passam a fazer parte da experiência do ritual em si.

Em nossos tempos, tal programa fenomenológico-actancial foi reconceptualizado como “dramaturgia”, por Erving Goffman. Percebendo que nosso cotidiano é ritualizado, organizado e expresso em formas de interação codificadas, Goffman aproximou tais contextos situacionais do vocabulário/processos criativos das artes cênicas. Ou seja, nas interações sociais temos agentes, roteiros, cenários, entre outros elementos constituintes e formantes (GOFFMAN, 2012). Não se trata apenas de analogia: uma dramaturgia que descreve, analisa e conceptualiza tais contextos situacionais não se restringe a elencar similitudes. Antes, transforma-se em uma hermenêutica que explora eventos e sua metalinguagem (MOTA, 2016).

A subtração das vivências vinculadas ao aspecto presencial do ritual teatral afetam, em alguma medida, a reverberação da encenação na audiência, em uma intensidade que ainda não sabemos dimensionar e com a qual estamos aprendendo a lidar a cada bite transmitido. Todavia, é preciso manter em mente que a audiência agora está livre no tempo e no espaço como nunca esteve. Inevitavelmente, teremos que aprender sobre as novas configurações da relação

audiência-encenação que estão na mesa (na tela), colocadas pelos espetáculos disponíveis vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana, e pelos aplicativos que rastreiam os espectadores em tempo real, fornecendo não apenas sua localização, mas o perfil e até o tipo de aparelho utilizado para assistir o que preparamos. Um teor de conhecimento sobre o seu público que o criador teatral jamais teve acesso!

Sabemos que a audiência de uma encenação poderá pertencer a diferentes países e culturas, o que coloca à prova a questão da universalidade do que se fala em um espetáculo, para além das particularidades regionais e dos exotismos pitorescos. A independência geográfica dessa audiência também afeta diretamente artistas e coletivos teatrais que realizavam suas encenações fora do tradicional edifício teatral (como o Teatro da Vertigem, de Antonio Araújo). Com a popularização dos espetáculos assistidos através de smartphones e computadores, estes artistas perderam um dos alicerces de suas criações *site specific*, que é o controle sobre o local de onde elas são assistidas. Um controle que, em partes, passou para as mãos do espectador.

Se o estabelecimento do local de realização da encenação e do posicionamento do público é parte da criação da obra, o espectador, que agora determina de onde assistirá o espetáculo, passa a ter participação nessa criação. Isso parece ser apenas a ponta de um iceberg, pois observamos indícios, cada vez mais frequentes, de uma ruptura em curso que, ao que tudo indica, irá alcançar dimensões ainda desconhecidas.

Imersão é uma ideia já conhecida por algumas linhas de produção teatral. Utilizada para descrever a experiência proposta com a tecnologia de VR (*Virtual Reality*), está presente no universo dos jogos eletrônicos e nos círculos de aficionados por novidades *geek*. Apesar da pouca aplicação no universo teatral, ainda em um patamar de pioneirismo no Brasil, esta tecnologia e seus fundamentos são novidades que conheci de perto a partir do convite que recebi do artista Robson Catalunha para colaborar em seu último trabalho, o Híbrido, uma experiência marcante, quando vislumbrei sua utilização como possibilidade de abertura para um novo caminho a ser explorado pela encenação moderna.

Nesta parceria, trabalhamos sobre um espetáculo originalmente criado por Catalunha, em 2018, durante sua residência artística no *The Watermill Center*, laboratório de inspiração e performance do diretor americano Bob

Wilson, em Nova Iorque, cuja inspiração é uma série de retratos de híbridos humano-botânicos, criada pelo fotógrafo francês Cal Redback.

No momento em que uma pandemia assola o planeta, as fronteiras entre os conceitos de realidade, representação e virtualidade foram completamente borradas. “Nesse contexto, diante da impossibilidade de contato social, a websérie O HÍBRIDO parte da realidade virtual para simular uma experiência de encontro e relação entre corpos. “Os celulares e headsets são como pequenas janelas (virtuais) que permitirão ao público adentrar e observar o trabalho em 360º”, explica Robson. A metodologia escolhida para o processo de criação do roteiro de O HÍBRIDO é o devising, uma prática de criação sem hierarquias, conferindo autonomia a todos os envolvidos e não partindo de um texto teatral ou roteiro previamente definido, mas de improvisações e proposições de toda a equipe. (CATALUNHA, 2021)

Objetivando a criação de um espetáculo utilizando mecanismos da VR, esta nova versão de O Híbrido foi totalmente filmada com câmeras 3D, que captaram imagens em 360º, resultando em uma experiência que pôde ser conferida por meio de smartphones, ou óculos de realidade virtual, vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana.

Estreamos esta colaboração em abril de 2021, após aproximadamente um ano de isolamento social. Apesar do processo de elaboração da música ter ocorrido em poucas semanas, ele me levou a intensas indagações e reflexões sobre como passaria a ser o estabelecimento da relação entre audiência e encenação. Logo no princípio, surgiu uma questão que ajudou a fixar uma espécie de horizonte para as observações subsequentes, que foi a constatação de que a relação mediada pela VR não apresentaria o mesmo grau de interação do espectador que o teatro presencial - obviamente, excluindo-se nessa análise, experimentos esporádicos que procuram fugir da passividade padronizada, pouco comuns no Brasil.

Com essa intermediação, os elementos da encenação estão sujeitos a sofrer alterações a qualquer momento, causadas por ações e movimentações de quem assiste, em um nível de detalhes que inclui até uma angulação mínima do óculos de VR ou smartphone em que é exibida. Isso significa que o espectador deixa de ser um observador exterior e passa a ser o responsável direto por uma parcela significativa da maneira como as coisas acontecem na experiência que vivencia. A interação com a encenação se torna uma via de mão dupla, uma inter-relação em que o espectador altera os elementos da encenação ao mesmo tempo em que é por eles alterado. Todo observador inevitavelmente passa a ser

uma espécie de ESPECTADOR-CRIADOR daquilo que assiste, mesmo que inconscientemente. Não é exagero afirmar que, em um futuro não muito distante, espectadores estarão se inter-relacionando ao vivo enquanto ocorre a encenação, algo que já é deveras trivial em jogos de múltiplos jogadores online.

O novo espectador-criador tem o controle de muitos aspectos de sua experiência imersiva, como, por exemplo, da direção de fotografia (para utilizarmos um termo do jargão cinematográfico) daquilo que está assistindo, pois depende dele o direcionamento da câmera que está registrando ou transmitindo o evento cênico. Liberto do olhar pré-estabelecido pela direção e edição que tradicionalmente pauta a experiência audiovisual, ele faz *travelings*, *close-ups*, abre ou fecha planos de imagem, conforme lhe convém. No caso de encenações previamente gravadas, ele pode se dar ao luxo de interrompê-las (imaginemos o que isso significaria em um espetáculo presencial com plateia?!?!), retroceder e testar diferentes opções de edição.

Voltando-me especificamente para a questão do deslocamento autônomo, observei que ela está vinculada a um fenômeno que identifiquei como uma diluição da consciência geográfica gerada pela intermediação da VR, que sobrepõe a percepção que o espectador tem do local físico onde está, com a percepção artificial do lugar em que ele ocupa dentro da cena que assiste. Isso permite que ele, pela primeira vez, adentre uma cena, interferindo apenas em sua própria experiência, podendo colocar-se literalmente face-a-face com Vladimir e Estragon, em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, ou sentar-se à mesa em uma cena de jantar escrita por Shakespeare.

Ainda vinculadas à questão da mobilidade, encontramos novas possibilidades de inter-relação do espectador com os elementos de natureza acústica, uma vez que, ao deslocar-se, altera sua perspectiva sonora e local de escuta (*sweet-spot*). Afastado-se ou aproximando-se das diferentes fontes sonoras com intencionalidade poética, define um *sound design* particular (para utilizarmos um termo do jargão fonográfico). Por exemplo, em uma encenação onde há uma cachoeira de um lado, um personagem falando ao centro, e um violonista no lado oposto, ele pode explorar diferentes resultantes sonoras para encontrar o lugar específico da cena onde o equilíbrio entre as três fontes mais lhe agrada. Uma possibilidade que certamente revolucionará o universo musical quando chegar aos seus palcos, visto que o espectador de um show poderá

caminhar ao lado de seus ídolos enquanto eles se apresentam, e experimentar a mesma sensação sonora que cada um experimentou, ou poderá sair do seu assento durante um concerto sinfônico, e posicionar-se entre as cordas, madeiras, metais, ou apreciar a apresentação do melhor ponto de escuta de toda a sala, o púlpito do maestro.

Reinventando-se do outro lado das telas e óculos de VR, encontramos os criadores destas encenações. Inserido entre os inúmeros perfis que proliferam nas redes diariamente, tem chamado a atenção um tipo específico que elabora trabalhos com apenas uma pessoa em cena, figura que pode ser conectada com outro contador de histórias, o rapsodo.

Dentre os elos que estabelecem conexão entre figuras cronologicamente tão distantes, se destaca a forma de atuação, notadamente naquilo que concerne a manipulação de sons e imagens, algo apontado por Marcus Mota, ao observar a aproximação entre o rapsodo e o *performer* teatral:

Os textos homéricos se apresentam como materiais para caracterizar uma prática interartística bem definida: a de um contador de histórias (rapsodo) que se vale de sua performance voco-gestual para orientar o imaginário da recepção (LORD 2000). No livro final de A República, Platão aproxima tal prática da atuação em um teatro, fazendo realçar a diversidade e amplitude de recursos pelos quais o *performer* se vale para afetar sua audiência (PLATÃO 2010:449-497). Já no pequeno diálogo Íon, Platão explicita a via de duas mãos entre o rapsodo e sua audiência: as modulações vocais e as imagens produzidas pelo *performer* são apropriadas pelo público, o qual é observado pelo próprio rapsodo-ator-vocalizador (NAGY 2002, MOTA 2009). [...] Dentro dessa expansão de referentes e contextos, a aproximação entre a atividade do rapsodo e a de um *performer* que manipula relações entre sons e imagens é mais do que uma analogia (GARCIA JR 2005). (MOTA, 2015)

Existem ainda outras características das encenações online que reforçam a ideia de um movimento que aproxima seus criadores do rapsodo. Uma delas é a retomada da presença de um único *performer* e todas as suas consequências, o que não significa a limitação de um único personagem a ser apresentado. Ao não contar com o aparato técnico do edifício teatral, grandes equipes de produção ou elenco de apoio, tais artistas são levados à utilização de recursos cênicos que outrora amparavam a prática dos rapsodos:

Ou seja, os rapsodos não se valem apenas das palavras. E mesmos as palavras manifestam ações que não são linguísticas. Ao performarem histórias, os rapsodos se valem de todo o seu corpo. Como não estão mascarados, pode usar os olhos. Como não tocam lira, podem usar as mãos. Como estão em pé, podem fazer movimentos, poses etc. Como estão cercados pela audiência,

podem mudar de lugar, girar em volta. Além disso, como dão vozes a personagens, os rapsodos podem alterar suas próprias vozes e, com movimentos e seu bastão (ῥάβδος) que portam, são capazes de apresentar ações e figuras e não apenas recitar um texto. (MOTA, 2015)

Mas é preciso reconhecer que não se trata de uma reconstrução histórica de recursos cênicos utilizados pelo rapsodo em performances teatrais transmitidas pela internet. Há que se considerar também uma série de filtros por onde passam tais recursos, fruto da atualização dessas práticas, sendo estes filtros estéticos, práticos, poéticos, e talvez o mais impactante de todos, o tecnológico.

Inevitavelmente, algumas das recentes tecnologias passaram a ser parte indissociável de um certo fazer teatral online, não apenas por necessidades técnicas, mas igualmente por opções estéticas, revelando-se como poderosas ferramentas na elaboração e realização das encenações compartilhadas via internet. Com efeito, toda a reaproximação com recursos cênicos dos rapsodos patrocinada por essa integração tecnológica vem promovendo a atualização destes recursos, deslocando os artistas para um lugar diferente, que podemos identificar como o de um NEO-RAPSODO.

Logicamente, não se trata de evocar a ressurreição dos contadores de histórias da Grécia antiga, tão pouco a atualização de sua prática. O que se propõe com a nomenclatura neo-rapsodo é chamar a atenção para o fato de que a prática de alguns criadores de encenações online vêm apresentando características que remontam a certas práticas fundantes. A reconstrução histórica não lhes interessa, e tampouco nós a estamos reivindicando. Antes disso, logramos identificar em um prática teatral atual um fio condutor que, entendemos, nunca foi perdido por inteiro.

Indubitavelmente, a introdução de novas tecnologias em processos criativos pode trazer resultados estéticos e avanços consistentes. Devemos ponderar, entretanto, que a sua mera utilização, sem perspectivas artísticas, não é suficiente para alcançar tais objetivos. Por exemplo, analisemos a voz, um importante recurso que o artista teatral, em suas apresentações presenciais, modula literalmente em seu aparelho fonador. Ela agora pode ser esculpida eletronicamente pelo neo-rapsodo através do uso, em suas transmissões para internet, de aplicativos capazes de alterar o seu timbre, altura, intensidade.

Contudo, o fato da voz passar por um processo digital não agrega automaticamente algo à ela. Para tanto, é imprescindível que a alteração seja realizada com direcionamento, que seja intencional e consistente, esteja dentro da perspectiva artística e expressiva da encenação, e permaneça vinculada a proposta do processo criativo onde está inserida.

Certamente, a manipulação dos sons é algo que muito evoluiu com o advento da tecnologia digital. O artista teatral já não depende de uma orquestra, de um estúdio, ou de uma estrutura de compositores e arranjadores para desenvolver uma criação sonora para seu espetáculo. Ele dispõe de uma gama considerável de aplicativos para computadores pessoais e smartphones, desenvolvidos especificamente para não-especialistas realizarem desde operações simples, como a gravação e sobreposição de múltiplas faixas sonoras, até tarefas complexas, como manipulação de frequências e síntese sonora.

Isso quer dizer que em tais aplicativos, mesmo o usuário que não sabe quantos sustenidos encontramos na armadura de clave de Fá sustenido menor, consegue utilizar avançados recursos de Inteligência Artificial para manipular sons. Organizando tudo através de parâmetros pré-definidos, os *presets*, a maioria destes aplicativos disponibilizam blocos de sons, os *loops*, como se fossem tijolos de diversos tipos (bateria, contra-baixo, violão, guitarra, violinos, flautas, vozes, etc.) e tamanhos (um compasso, quatro compassos, oito compassos), para serem facilmente manejados pelos usuários com a ponta dos dedos. Arrastados, copiados, colados, deletados, tais blocos são dispostos em faixas independentes, que os aplicativos se encarregam de pré-mixar e exportar na forma de músicas inéditas, as quais podem ser utilizadas imediatamente, onde e como os seus compositores desejarem.

Apesar das excepcionais conveniências disponibilizadas pelos aplicativos, não é possível elaborar a criação sonora de um espetáculo simplesmente por se ter acesso a elas. Isso seria algo tão descabido quanto imaginar que qualquer pessoa com acesso a tintas e pincéis pode pintar um Abaporu como Tarsila do Amaral. Afinal, dentre as inúmeras questões a serem consideradas em uma elaboração artística, a técnica é apenas uma delas. Ou seja, se o conhecimento das regras de escrita musical é, de fato, equiparável ao conhecimento da gramática de um idioma, os novos aplicativos não são mais do

que editores de textos munidos de poderosos corretores ortográficos, limitados a alinhar frases e corrigir a grafia de certas palavras.

Nesta linha de raciocínio (a música entendida como um idioma), ganhamos uma nova perspectiva: a de estarmos lidando com um texto constituído por notas e ruídos. Libertamos assim a criação sonora de demandas auto-centralizadas e de caráter exclusivamente acústico (como o grau de exotismo ou complexidade daquilo que se escuta), e passamos a orientá-la pelas demandas de caráter coletivo da unidade de encenação da qual ela é uma das partes constituintes.

Observando por este ângulo, dentro do processo de construção do discurso dramático da encenação, é pequena a importância da complexidade gramatical daquilo que se escuta, frente à relevância da articulação entre a narrativa desenhada pelos sons e as narrativas desenhadas pelos demais elementos participantes do jogo teatral. Para os envolvidos com a criação sonora, mais do que o domínio de regras vernáculas de seus instrumentos, é a plenitude da escrita poética que deve ser almejada, um campo que identifico como LITERATURA E POÉTICA DA MÚSICA DE TEATRO.

Focalizar esforços para o desenvolvimento de uma abordagem da criação sonora que a vislumbre como uma construção textual dentro de um idioma, e a partir deste olhar, buscar o estabelecimento de um campo de estudos dedicado a sua perspectiva literária e poética, são rumos que já há algum tempo despontam no horizonte de minha jornada artística e acadêmica. Uma continuação natural da longa caminhada, ainda em curso, que começou em um canto do palco do Teatro Paiol (da querida família Bruno) em São Paulo, com uma composição própria e uma outra de Charles Chaplin.

Desta maneira, estes temas se consubstanciaram em objetos de estudo de dois projetos de pesquisa de Pós-doutorado, um na Universidade de Brasília (com supervisão do Prof. Dr. Marcus Mota) e outro na Universidade de São Paulo (com supervisão do Prof. Dr. Eduardo Coutinho Tessari), girando em torno da estruturação de uma possibilidade de pedagogia inspirada na metodologia do Patrono da Educação Brasileira, o grande educador Paulo Freire, para a criação de um pioneiro curso voltado à formação de compositores de música de teatro no Brasil.

Pesquisar uma nova pedagogia da música de teatro, portanto, não poderia ser um ato solitário, quer ocorresse dentro da academia, quer ocorresse na sala de ensaio teatral. O próprio Paulo Freire nos mostrou que "Todos nós sabemos alguma coisa. Todos nós ignoramos alguma coisa. Por isso, aprendemos sempre"(FREIRE, 1989)². Talvez seja por essa razão que a parábola dos cegos e o elefante ressoa em meus ouvidos de tempos em tempos. A ideia de que sou parte de um grupo que tenta, a partir do tatear às escuras, "conhecer algo", na verdade, sempre guiou meus passos. Ter reconhecido, ainda enquanto adolescente iniciante nos teatros do bairro do Bixiga, em São Paulo, que apenas cooperando com outros eu chegaria a algum lugar, é de fato a bússola de ouro que possibilitou seguir o mapa cujo verdadeiro tesouro, descoberto logo na saída, foi aprender que independentemente do que estejamos tateando, estamos todos um pouco certos, e ao mesmo tempo, um pouco errados, na medida de nossos braços, e no momento de nosso tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMALFI, Marcello. *A Macro-Harmonia da Música do Teatro: A relação criativa entre o compositor Jean-Jacques Lemêtre e a Encenadora Ariane Mnouchkine*. ISBN: 978-85-8108-655-2 São Paulo: Ed. Giostri, 2015.

CATALUNHA, Robson, Release de O Híbrido (prog. do espetáculo), São Paulo, 2021.

MOTA, Marcus. *A Matriz Rapsódica da Retórica: de Homero a Vieira*. Caderno de Pesquisa do CDHIS | Uberlândia | vol. 31 n. 2 | jul./dez. 2018 ISSN 1981-3090

_____. Audiocenas: integração entre som e imagem a partir da arte rapsódica homérica. In: Anais online XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Vitória, 2015. Link: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3515>.

² FREIRE, Paulo. "A importância do ato de ler: em três artigos que se completam", São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989, p. 31