



Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes - IdA
Departamento de Artes Cênicas - CEN

Pablo Dílon de Almeida Magalhães - 14/0029583

VISUALIDADES E SONORIDADES EM DECADENTA

Brasília
2018

Pablo Dilson de Almeida Magalhães

VISUALIDADES E SONORIDADES EM DECADENTA

Monografia apresentada à Universidade de Brasília como pré-requisito parcial para obtenção do título de bacharelado em artes cênicas.

Orientador: Prof. Dr. César Lignelli

Brasília

2018

PABLO DÍLSON DE ALMEIDA MAGALHÃES

VISUALIDADES E SONORIDADES EM DECADENTA

Monografia apresentada à Universidade de Brasília
como pré-requisito parcial para obtenção do título de
bacharelado em artes cênicas.

Orientador e presidente da banca: Prof. Dr. César
Lignelli

Brasília, 11 de dezembro de 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. César Lignelli
Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília

Profa. Dra. Felícia Johansson
Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília

Especialista Glauco Francisco Maciel de Araújo
Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília

Agradecimentos

Ao amor da minha família que me apoiou durante toda minha vida artística: Maria Perpétua de Almeida, Edvaldo Soares de Magalhães e Maíra Tainá de Almeida Magalhães.

Ao meu primo, ou irmão de coração, Rafael Alves Magalhães, por me amparar nos momentos mais conturbados.

A família que a vida e a arte me permitiram escolher: César Augusto Azenha, Enrico Scodeller, Gabriel Luz e Guilherme Mayer.

A minha amiga, que entrou na arte junto a mim, Clarissa Melasso.

Ao meu querido orientador que acreditou em mim até quando eu mesmo não acreditava, César Lignelli.

A minha querida diretora, e atualmente banca, Felícia Johansson.

Ao meu querido mentor musical, e atualmente banca, Glauco Maciel.

Ao meu eterno mestre Hugo Rodas.

A minha amada diretora Márcia Duarte por todos os seus ensinamentos quase maternos.

Ao meu querido professor Fernando Villar que me iniciou nesse curso da melhor forma possível, ensinando amor.

Ao querido professor e amigo Rodrigo Fischer.

Ao meu amado professor de canto e amigo Felipe Ramos.

Resumo

De modo geral, esta pesquisa busca analisar a peça *Decadenta* (2017) a partir de algumas de suas sonoridades visando entender como elas interagem com a visualidade da cena a qual pertencem. Dirigida por Felícia Johansson, a peça foi resultado da disciplina Interpretação e Montagem do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Inicialmente, essa pesquisa expõe impressões pessoais a respeito de alguns exercícios voltados a sonoridades vivenciados no curso. Em seguida, realiza um breve resumo da peça salientando como a comicidade é gerada também a partir da dramaturgia e aponta Jean Jacques Lecoq como base para o processo. Abordando conceitos de Raymond Murray Schafer e César Lignelli à respeito de sonoridades e suas características foram examinadas algumas cenas classificando suas sonoridades em cinco etapas de análise do som. Ademais comenta-se sobre a gênese de cada instrumento utilizado buscando entender como sua trajetória tem influência em sua visualidade e sonoridade. Por fim a pesquisa realiza reflexões acerca de uma análise mais focada nas sonoridades para uma melhor compreensão da obra e o lugar do ator que busca ver a criação destes sons como parte fundamental do processo criativo.

Palavras chave: *Decadenta, sonoridade, visualidade.*

Abstract

In general, this research seeks to analyze the play *Decadenta* (2017) from its sonorities in order to understand how they interact with the visuality of the scene. Directed by Felícia Johansson, the play was the result of the discipline interpretation and assembly of the Bachelor's degree in performing arts of the University of Brasilia. Initially, this research exposes personal impressions about some exercises focused on the sounds experienced in the course. It then performs a brief summary of the play stressing how the comicity is also generated from the dramaturgy and points out Jean Jacques Lecoq as a basis for the process. Addressing concepts of Raymond Murray Schafer and César Lignelli regarding sonorities and their characteristics were examined some scenes classising their sonorities in five stages of sound analysis. Furthermore, it discusses the genesis of each instrument used seeking to understand how its trajectory influences its visuality and sonority. Finally, the research conducts reflections about an analysis more focused on the sounds for a better understanding of the work and the place of the actor who seeks to see the creation of these sounds as a fundamental part of the creative process.

Keywords: *Decadenta, sonority, visuality.*

Agradecimentos	3
Resumo	4
Abstract	4
Introdução	6
Capítulo 1	7
1.1 O curso e suas sonoridades	7
1.2 Resumo Decadente	8
1.3 As bases do processo	11
Capítulo 2	14
2.1 Conceituação	14
2.2 As cinco etapas	21
3.0 A análise	22
3.1 Abertura Decadente 00 : 00 - 04 : 13	23
3.2 O Ganny 2017 36 : 00 - 39 : 30	28
A conclusão do estudante	32
A conclusão do ator	33
Referências Bibliográficas	36

Introdução

Entendendo sonoridade como música de cena, sonoplastia e palavra, seja ela cantada ou falada, esta pesquisa busca analisar a peça *Decadenta* (2017) a partir de algumas de suas sonoridades visando entender como elas interagem com a visualidade da cena a qual pertencem. Introdutoriamente no primeiro capítulo em "1.1 O curso e suas sonoridades" são explicitadas impressões pessoais acerca de alguns exercícios voltados à sonoridades que foram vivenciados em disciplinas ao longo do curso de Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília até chegar na disciplina *Interpretação e Montagem* onde se deu a criação da peça *Decadenta*.

Após considerações a respeito dos exercícios e suas sonoridades, essa pesquisa faz um breve resumo da peça em "1.2 Resumo decadente" salientando como que, no caso dessa obra, a comicidade é gerada também a partir da dramaturgia. No momento seguinte em "1.3 As bases do processo" se faz referência a Jean Jacques Lecoq e comenta-se sobre este ter sido um pilar para o processo criativo da peça.

Depois do resumo dos acontecimentos que compõem a peça, essa pesquisa aborda no segundo capítulo em "2.1 Conceituação" conceitos de Raymond Murray Schafer e César Lignelli à respeito de sonoridades e suas características buscando explicar de que forma estes conceitos serão utilizados para analisar as cenas. Em seguida esses conceitos são separados em cinco etapas de análise do som em "2.2 As cinco etapas".

Após o capítulo conceitual foram analisadas algumas cenas da peça em "3.0 A análise" a partir de suas sonoridades classificando-as nas cinco etapas e também comentando sobre a gênese de cada instrumento utilizado buscando entender como a trajetória do instrumento pode influenciar em sua visualidade e, conseqüentemente, na relação desta com sua sonoridade. As análises de cada cena se encontram em "3.1 Abertura decadenta 00 : 00 - 04 : 13" e também em "3.2 O Granny 2017 36 : 00 - 39 : 30".

Por fim este trabalho de conclusão de curso realiza reflexões acerca da importância de uma análise mais focada nas sonoridades para uma melhor compreensão da obra, dentro disso comenta-se sobre o lugar do ator que busca ver a criação das sonoridades de uma peça como parte fundamental do processo criativo. Tais reflexões citadas se encontram na conclusão dividida em "A conclusão do estudante" e em "A conclusão do ator".

Capítulo 1

1.1 O curso e suas sonoridades

Durante o curso de bacharelado em artes cênicas na Universidade de Brasília pude vivenciar exercícios que estimulam um estado de sensibilidade musical no ator. Alguns exercícios como o "La fura" e o "*Moulin Rouge*", exercícios ministrados por Fernando Villar na disciplina Interpretação 1, consistem em usar estímulos auditivos advindos de músicas já criadas para colocar o ator em um estado de sensibilidade, atenção e criação. Nesse estado o ator pode gerar uma performance embasada na música que está ouvindo. Neste trabalho de conclusão de curso julgo necessário ressaltar a importância de exercícios como esses logo no início da graduação uma vez que o ator é estimulado a estar sensível às sonoridades que o rodeia.

No segundo semestre, na disciplina A Palavra em Performance ministrada por Sulian Vieira, pude entrar em contato com o vasto mundo da palavra, onde o ator pode compreender os espaços de criação e interpretação existentes entre a palavra escrita no texto teatral e a palavra falada em cena. Ao entrar em contato com esse lugar de conhecimento o estudante tem a possibilidade de entender a palavra falada também como sonoridade, e assim, cada vez menos analisar as falas e sons de forma desconexa.

Na disciplina O Som e a Palavra em Performance, ministrada por César Lignelli no terceiro semestre do curso, pude compreender melhor sonoridade como algo além de música, e música como algo além de escalas musicais e dinâmicas rítmicas. Durante a disciplina o ator entra em contato com exercícios que podem ampliar suas possibilidades de manipulação do som. Um bom exemplo é quando o ator passa entender sobre sons deslocados de seu uso habitual ao ser regido pelo professor à compor um coral de latidos e uivos de cães em conjunto à miados de gatos.

Em Prática de Montagem, no quarto semestre do bacharelado, o ator vivencia pela primeira vez no curso uma montagem de uma peça teatral. Neste momento da graduação o estudante se depara com alguns hábitos dentro dos processos de criação. Um destes hábitos é a vontade de utilizar sonoridades para a composição de uma peça desalinhada à uma ânsia por entender como funciona a criação ou a utilização dessas sonoridades. Devido a esse hábito, é

comum ver atores que intuitivamente buscaram compreender sonoridades tomarem para si a responsabilidade musical da peça. Em outros casos, essa responsabilidade encontra os atores do elenco que já tocam algum instrumento.

Hábitos como os citados anteriormente podem acabar limitando o processo criativo no tocante às sonoridades por não dar a atenção e o tempo necessários para que estes sons fossem desenvolvidos. Em processos cerceados por estes hábitos é comum a trilha sonora da peça vir a ser apenas um fundo musical que acompanha, e às vezes não, a cena.

Dirigidos por Felícia Johansson criamos a comédia musical Decadenta, resultado de Interpretação e Montagem, segunda disciplina de montagem proposta pelo curso. A peça foi apresentada em um total de 17 vezes, participou do Festival Internacional de Teatro de Blumenau (FITUB) onde teve uma plateia de 800 pessoas em junho de 2017 e no mesmo ano subiu ao palco da Funarte no primeiro festival de teatro universitário de Brasília, o Cena Universitária (CéU) em outubro.

Em Decadenta, ao longo do processo de criação na disciplina, tive amplo contato com Johanson que me proporcionou trocas e liberdade de criação musical para as sonoridades das cenas que estávamos construindo. Por estar muito engajado desde o início da disciplina na criação de músicas de cena autorais, paródias de músicas da Rita Lee, e sonoplastias fui, mais tarde, alçado também à posição de diretor musical da peça além de ser ator no elenco interpretando o personagem Don Malufone.

1.2 Resumo Decadente

A peça Decadenta nasce baseada no livro "Storynhas", escrito por Rita Lee e cartoonizado por Laerte. Foi o ator Pedro Mesquita quem trouxe o livro para o processo, na época da montagem ele também era aluno da disciplina. Dentro das várias histórias que compõem o livro, Mesquita encontrou uma linha dramática. Este livro foi criado a partir das pequenas histórias contadas pela cantora Rita Lee em seu twitter. Mesquita buscava pontos que ligassem uma história a outra até que por fim trouxe um primeiro esboço do roteiro da peça. A partir deste roteiro produzido a diretora Johansson pedia que os estudantes se separassem em grupos e improvisassem a mesma cena. Ao final o elenco, junto com a diretora, escolhiam o que havia de melhor em cada improviso e assim as cenas foram geradas.

A partir dessa metodologia de criação de cenas, o elenco e a diretora Johansson geraram também outros personagens e situações que não estavam presentes no livro. Um bom exemplo foi a criação da personagem Clara que foi concebida pelo ator Jerônimo Camargo, também aluno da disciplina na época da montagem. Jerônimo criou também todas as falas da personagem Clara enquanto a diretora pedia que ele interpretasse apenas essa personagem ao longo de toda a peça, uma vez que, no decorrer da dramaturgia, havia uma rotatividade entre os atores e atrizes que interpretavam a personagem principal Daslee.

Na abertura do livro, Rita Lee conta que passou por uma "Dupla Mastectomia Preventiva", cirurgia que visa a retirada das glândulas mamárias juntamente com os ductos mamários como forma de prevenção ao câncer de mama. Rita Lee diz que no pós-operatório recebeu um IPhone de seu filho Juca onde começou suas aventuras literárias no mundo virtual. Ao longo do livro Lee narra estas aventuras literárias que contém inspirações em personagens e eventos reais porém com a grafia alterada. Alguns exemplos dessas inspirações seriam personagens como a antagonista "Lady Cafá", uma clara referência à Lady Gaga, e eventos como o "Granny 2017" que faz referência ao maior evento internacional de premiação musical, o Grammy.

Retomando o raciocínio anterior sobre o processo criação da peça foram aproveitados do livro "Storynhas" seus contos, tramas, cenários, imagens e personagens que inspiraram a composição de músicas autorais e paródias das músicas de Rita Lee para gerar a comédia musical Decadenta, peça que conta a trajetória de Daslee, uma cantora de churrascaria de quinta que alcança o estrelato.

Como dito anteriormente Daslee começa sua história cantando em uma churrascaria de quinta. Após sua pequena apresentação ela volta para seu apartamento onde mora com suas dez amigas prostitutas aposentadas. Lá ela recebe a visita de Don Malufone, um bandido famosíssimo internacionalmente e procurado na operação "Lava Mato". Este Don decide contratá-la para a festa de bodas de ouro de um casal vip. Ao chegar na mansão de Don Malufone, Daslee se perde entre os cômodos e acaba encontrando um lindo vestido. Enquanto experimentava o vestido em um dos quartos é abordada pelo Don que paga para que Daslee lhe preste seus serviços de prostituição. Somente após estes serviços, Malufone nota que ela está com o vestido de sua mãe e imediatamente manda policiais prenderem Daslee.

Neste ponto da dramaturgia é possível notar a ilusão de sucesso que a personagem sofreu ao longo das cenas. Daslee foi a festa na esperança de subir socialmente na vida pois

foi notada por alguém famoso, mesmo que esse seja um bandido com dupla identidade. Dessa forma, sempre que a personagem acredita estar chegando ao seu objetivo, que no caso dessa peça é o estrelato, ela falha miseravelmente e é lançada ao fundo do poço, que até o atual momento no desenrolar da história é representado pela cadeia. Devido à essa quebra de expectativa geramos a comicidade.

Retomando ao resumo, na cadeia, Daslee conhece Clara, uma travesti com complexo de superioridade, com o seu bordão "Kenga pobre você hein!" à humilha por ter sido presa após roubar um vestido "chinfim". Clara também se vangloria por pelo menos ter sido presa após roubar todas as jóias de Hebe Camargo, acabar com a vida de um senador e "traçar" a Mart'nália. Depois das chacotas de sua colega de cela, Daslee resolve fugir da prisão e acaba sendo perseguida pela polícia novamente. Após árvores, morros e túneis, Daslee foge. Em meio a berros e delírios vocais a cantora é encontrada por uma caçadora de talentos que diz que pode transformá-la em uma estrela. Esta caçadora de talentos faz a cantora passar por cirurgias plásticas, botox, bichectomia, rinoplastia, branqueamento artificial e lipoaspiração. Daslee aparece agora cheia de glamour e beleza, cantando como uma diva pop, é seguida por vários repórteres e fãs que se amontoam em cima dela. A cantora é jogada para fora do monte de pessoas que a seguia, porém, aparece novamente com uma aparência decadente sem nenhuma das suas últimas aquisições estéticas como se acordasse de um sonho.

Retornando ao raciocínio desenvolvido anteriormente, nota-se neste ponto da dramaturgia que a comicidade é gerada, novamente, pela quebra de expectativa. A cantora é agraciada com tudo o que precisa para ser alçada ao estrelato, mostra seu potencial vocal mas de repente acorda desse devaneio. Dessa forma é possível perceber que a dramaturgia da peça constrói um jogo de comicidade, onde o motor da dramaturgia é impedir que a protagonista alcance seu objetivo. É comum na comédia criar jogos desse tipo, uma vez que o antagonismo e a dicotomia podem também gerar comicidade.

De volta ao resumo dramático da peça em análise retornamos à Daslee que após esse devaneio e novamente com sua aparência decadente acredita que deve ir ao Rock in Rio. Logo na entrada é barrada pela segurança, sem entender por que a segurança do evento não a reconhece como estrela ascendente ela os distrai e se infiltra no backstage. Lá é encontrada pela polícia que, depois de um baculejo, prendem Daslee pelo crime 171, "Preza por uma preza!" como é citado pelos oficiais. Na cadeia ela encontra novamente Clara, que mais uma vez com o seu bordão "Kenga pobre você hein!" à humilha dizendo que também foi expulsa

do camarim do Rock in Rio mas pelo menos vendeu heroína para a Yoko Ono, usou crack com a Amy Winehouse e traçou os quatro Beatles. Mas por fim, Clara presenteia Daslee com uma droga, e após usá-la, a cantora desmaia e acorda em um circo mágico.

Depois de passar por uma palhaça musicista que fazia um grande som com um pequeno violão de brinquedo, alguns palhaços acrobatas que realizavam de maneira torpe seus números com desfechos decadentes e um mágico que retirava seios de uma cartola, Daslee é enfeitiçada e forçada a subir em um tecido de circo, depois de subir até o alto ela cai e morre. Seu espírito sai de seu corpo e dança um lindo ballet. Um palhaço lê no jornal que Daslee foi indicada ao Granny, neste momento o espírito da cantora, impulsionado pela ânsia de ganhar o prêmio, volta para seu corpo. Aparece também o espírito de Coco Chanel para conceber um vestido para que Daslee possa ir ao Granny.

Chegando de bicicleta no Granny, Daslee é abordada por repórteres da transmissão oficial do evento. Logo chega Lady Cafa que rouba a atenção da mídia. Indignada com a situação, Daslee pega duas pistolas e atira repetidas vezes em Lady Cafa na frente das câmeras e foge mais uma vez da polícia, mas dessa vez de bicicleta. Durante a fuga o corpo de Lady Cafa aparece no meio do caminho e derruba Daslee em um acidente que causa sua morte.

Daslee agora está no céu e pega uma fila para ser atendida por uma recepcionista celestial. As pessoas, ao serem atendidas pela recepcionista, pedem ligações telefônicas para falar com entes queridos na terra. Daslee fura a fila e pede pra ir embora mas recebe uma resposta negativa. Neste momento entra a Santa Clara, protetora das vagabundas decadentes do Brasil, e humilha a cantora uma última vez com o seu bordão "Kenga pobre você hein!" e dizendo que também já morreu, mas pelo menos deitou e rolou com deus, com o diabo e desvirginou a virgem maria. Após isso ela simplesmente vai embora.

Depois que Santa Clara sai Daslee volta à fila agora em último lugar, a mulher que ocupa o primeiro lugar na fila pede uma ligação para falar com sua mãe porém ao pegar o celular quem responde é Don Malufone dizendo que Daslee precisa descer imediatamente para a terra pois tem um show agendado no Sesc Taguatinga. Importante ressaltar que essa piada se trata em dizer o nome do local onde a peça está sendo apresentada naquele momento, no caso da apresentação em análise, foi no Sesc Taguatinga em Brasília DF. Depois de descer do céu Daslee finalmente apresenta seu grande show mas é expulsa à vaia no meio da primeira música por desafinar demais. Então a cantora volta deprimida para seu apartamento e

se mata em sua banheira. "Se você não amou a nossa Decadenta pelo menos goste dela. E se não gostar pelo menos à aceite. E se não aceitar, dê *unfollow* e não se fala mais nisso."

1.3 As bases do processo

Retomando o raciocínio acerca do jogo de comicidade proposto pela dramaturgia é possível perceber que a criação da comédia a partir da quebra de expectativa é uma das fontes principais do cômico nesta peça uma vez que tudo nesta obra, desde a visualidade à sonoridade, gira em torno da decadência. Como dito anteriormente o uso da dicotomia pode também gerar comédia, na *Commedia dell'Arte*, por exemplo, os personagens vivem profundas dicotomias que geram situações cômicas. O capitão, por exemplo, é forte, porém medroso, Arlequim é um ingênuo rapaz porém malicioso e o Doutor que diz saber de tudo, no fundo nada sabe.

Jean Jacques Lecoq fala sobre esses jogos e dicotomias na *Commedia dell'Arte* em seu livro "O corpo poético" quando exemplifica um jogo de comicidade em um diálogo entre Pantalone, o avarento chefe que está em casa contando dinheiro, e seu amigo Brigante, que veio lhe pedir de volta o dinheiro emprestado. Neste diálogo sempre que Brigante olha para um objeto pensando no seu preço, Pantalone tenta desvalidar o objeto na tentativa de não ceder à dívida que deve ser paga. Analisando esse jogo Lecoq afirma "Aqui o motor principal da interpretação será apreciar/depreciar. Um fará questão de depreciar o que possui, enquanto o outro tentará apreciar tudo aquilo que poderia lhe pertencer" (2010, p.172). Ao levar ao extremo a situação descrita anteriormente chegamos ao ápice do jogo e, conseqüentemente, da dicotomia, é possível notar este fato quando a cena se desenvolve "[...] até o momento fatídico em que Brigante chega e diz: "me dê meu dinheiro!". E Pantalone morre de enfarte! Para depois ressuscitar, é claro, assim que brigante sai" (2010, p.172)

Lecoq foi de suma importância para o processo criativo de Decadenta pois foram utilizados alguns de seus exercícios principalmente no início da disciplina. Um dos exercícios realizados foi o "Seis sons" que é comumente utilizado por Lecoq para ensinar o que ele chama de escala. Em seu livro "O corpo poético", dentro dos assuntos acerca das estruturas da interpretação, Lecoq descreve este exercício:

Enquanto vocês fazem um trabalho físico, uma ação que empenha o corpo em um gesto repetitivo (serrar madeira, pintar uma parede, varrer), vão ouvir

seis sons, tendo, cada um, uma importância diferente. O primeiro vocês não escutam (isso não quer dizer que não haja reação). O segundo, vocês escutam, mas não lhe dão muita atenção especial. O terceiro é importante; vocês até esperam para ver se ele se repete. Como ele não se repete, vocês não vão mais prestar atenção nisso. O quarto é muito importante e vocês acham que sabem de onde ele vem, o que os deixam tranquilos. O quinto não confirma o que vocês estavam esperando. Finalmente o sexto e último é um avião passando sobre suas cabeças. (2010, p. 67)

A partir deste exercício Lecoq ensina a seus alunos sobre escala afirmando "A noção de *escala* evidencia os diferentes momentos da progressão de uma situação dramática." (2010, p. 66). Em seguida Lecoq fala como esse princípio pode ser aplicado em diversas cenas do fazer teatral quando afirma que "Essa *escala*, bem estruturada, serve de referência para todas as escalas que, em seguida, serão vistas em numerosas situações teatrais" (2010, p. 67). Ao longo da disciplina Interpretação e Montagem, Johansson trabalhou este exercício usando a ação contínua de lavar um mamute.

O exercício comentado anteriormente além de poder ajudar o ator a criar consciência de progressão de movimento e até de progressão dramática, também trabalha com reações a estímulos sonoros. A partir desses estímulos Lecoq indaga "Como a ação se modifica segundo a importância dos sons? Será que o gesto muda em função da importância que lhe é dada, a partir daquilo que se ouve?" (2010, pg. 67). Tais indagações podem levar o ator a pensar nas sonoridades que o cercam como estímulos tão fortes quanto os das visualidades presentes.

Tomando as sonoridades como um importante estímulo para a composição de cenas, de acordo com as reflexões feitas anteriormente a partir das provocações de Lecoq e dos hábitos que compõem o fazer teatral, o ator tem a possibilidade de adquirir um maior cuidado com a criação das sonoridades que vão compor a obra.

Durante o processo de montagem do espetáculo *Decadenta*, as sonoridades das cenas foram criadas em conjunto às cenas que elas pertencem, dessa forma, essa co-criação pode proporcionar jogos musicais parecidos com o jogo de comicidade proposto pela dramaturgia como citado anteriormente. Assim como a dramaturgia da peça que vem fazendo um jogo de quebra de expectativa e antagonismo em relação aos objetivos da protagonista, a música faz uso de reforços e contrapontos, por exemplo, que consistem na forma como essas sonoridades se relacionam com a visualidade da cena. Dentro dessa perspectiva as músicas de cena ou o sons emitidos podem realçar a mensagem transmitida pela visualidade da cena, ou se opor à

mesma dependendo de como estes sons ou músicas surgem, como são desenvolvidos e espacializados.

Os conceitos de reforço e contraponto são de César Lignelli e serão desenvolvidos ao longo desta pesquisa juntamente a outros conceitos que envolvem as sonoridades. Após a conceituação para que então se estabeleçam dentro das etapas de análise do som que também serão explicadas a seguir.

Essa criação da visualidade em conjunto à sonoridade foi de suma importância para que o som da cena não ocupasse um lugar apenas de adorno ou fundo musical, como é feito em muitos processos teatrais. Ter essa cautela com a criação musical gera outras possibilidades de jogo com a música uma vez que os atores sempre estão em contato com as sonoridades da cena desde que esta foi montada. Lecoq também reitera essa reflexão sobre gerar um maior contato com a música, nesse caso, ele chama esse contato de aderência. Em "O corpo poético" Lecoq afirma "Enfim, vamos pouco a pouco entrando em *aderência* com eles [os sons]. É só a partir dessa aderência que é possível escolher um ponto de vista, estar *a favor, contra* ou *com* [os sons]" (LECOQ, 2010, p.90). A partir dessa aderência é que começam a surgir os jogos, dentro disso, Lecoq diz "[...] estabelecer uma relação de jogo, pois o objetivo é sempre o de jogar com a música, como faríamos com um personagem, para evitar que ela seja apenas ilustrativa da interpretação ou preencha os vazios, como é muito comum fazer-se em teatro." (LECOQ, 2010, p.90).

Em relação às ponderações feitas acima a respeito do lugar das sonoridades no processo criativo e sua importância no mesmo, essa pesquisa aborda de maneira sucinta algumas reflexões de Gill Camargo efetuadas em "Sonoplastia no teatro". Sobre as comuns hierarquizações realizadas no fazer teatral em relação ao grau de importâncias dos elementos que compõem as obras Camargo afirma que "[...] não há nenhum elemento prioritário. Todos são importantes. A prioridade pode ocorrer num determinado espetáculo, numa determinada circunstância." (1986, p. 66).

No caso de Decadenta, as sonoridades que compõem a peça acabaram alcançando um lugar de prioridade no processo, porém isso foi se dando aos poucos com propostas que os atores e atrizes traziam e as propostas feitas pela diretora. Por ser um livro escrito por Rita Lee e por, aos poucos, ter um processo que dava oportunidade à criação de sonoridades, o elenco e Johansson se interessaram pela criação de paródias das músicas da cantora autora. Pensando nisso, dando continuidade à linha de raciocínio de camargo a respeito das

prioridades no processo, ele afirma que "Os elementos tornam-se prioritários, no espetáculo, a medida em que expressam algo significativo, relevante, e a medida em que estão ligados direta ou indiretamente ao contexto da peça, justificando, nisso, sua razão de [...] estar ali" (1986, p. 66)

Dentro das reflexões abordadas acima, é relevante afirmar a importância de uma banda para esse processo. Grande parte dos atores e atrizes do elenco compunham a banda e devido a isso sempre ocorria uma relação entre o espaço destinado aos instrumentos e o espaço destinado a cena. Há momentos na peça em que parece não existir uma separação destes dois espaços por estarem tão cenicamente ligados. Também havia momentos onde alguém do elenco juntava-se à banda apenas para mudar o timbre do teclado, por exemplo, pois o ator que iria utilizá-lo na cena seguinte estava contracenando no momento. Dessa forma o elenco sempre se manteve em contato com as sonoridades da peça.

Ainda sobre o processo de criação, a primeira proposta musical da peça veio da atriz Bruna Martini que musicalizou o texto de abertura do livro "Storynhas". A partir dessa proposta, de acordo com a diretora Felícia Johansson, o elenco tomou consciência de que seria realizada uma peça tendo musicalidade como uma das principais bases do processo. Mais tarde, a música criada por Martini viria a se tornar a música tema principal da peça, aparecendo tanto na abertura quanto no fechamento.

Capítulo 2

2.1 Conceituação

Como dito anteriormente, reforço e contraponto são apenas dois conceitos dos vários que podemos observar caso a cena seja analisada no tocante a suas sonoridades. Buscando então, uma forma de analisar mais precisamente as sonoridades e visualidades da cena, nessa pesquisa, foram colocados lado a lado conceitos de Raymond Murray Schafer e Cesar Lignelli. Os conceitos de Schafer vieram de estudos sobre ecologia acústica, porém o próprio Lignelli nos mostra como podemos aplicá-los dentro do campo das artes cênicas.

Quanto à forma como a sonoridade se manifesta na cena podemos classificá-lo como Palavra Falada, Palavra Cantada, Música de Cena e Sonoplastia.

A Palavra Falada é usada nesta pesquisa a partir do conceito de Lignelli que é explicado em "Sonoplastia: breve percurso de um conceito" afirmando:

A palavra neste contexto é considerada como evento acústico, que se distingue da estaticidade da palavra escrita (cursiva, impressa ou advinda de telas de suportes digitais). Estas últimas estão relacionadas à representação gráfica da palavra [...] reconheço o impacto da representação gráfica do texto na forma em que este é proferido. Esta influência apresenta-se principalmente como um condicionador da forma sonora, e muitas vezes o performer evidencia variáveis de intensidades, frequências, andamentos e acentos que não necessariamente condizem as atitudes e intenções a serem manifestadas pelos personagens e desejadas pela direção (2014, pp. 143 e 144)

Lignelli faz um comparativo entre a palavra escrita de textos teatrais com partituras musicais "pelos espaços que a escrita apresenta, deixa uma liberdade considerável para sua performance, distinguindo-se assim da partitura musical que em comparação com palavra escrita explicita mais precisão no tocante à suas sonoridades." (2014, p. 144). Apontando dentro deste comparativo a diferença em torno do espaço existente entre a palavra grafada no texto teatral e a palavra falada na cena após a montagem e o espaço entre o que está escrito na partitura musical e o que o músico toca com seu instrumento em sua performance, a respeito dessas diferenças Lignelli ressalta que "Estas diferenças [...] não são aqui proferidas com juízos de valor, mas suas peculiaridades são destacadas a fim de se enfatizar a necessidade de

se delimitar estratégias para pensar a palavra como ato e seu efeito em contextos diversos." (LIGNELLI, 2014, p. 144).

Após discorrer sobre a palavra falada chegamos ao conceito Palavra Cantada que consiste na emissão sonora vocal ligada a expressão de sensações por meio de melodias e dinâmicas rítmicas, dessa forma é possível ressaltar diferenças entre a palavra falada e a palavra cantada, porém tendo em vista que ambas foram originadas juntas e com propósitos semelhantes: Comunicar-se e expressar-se.

Danielton Campos Melonio aborda em seu artigo científico "A música como língua em Rousseau" uma interessante visão de Rousseau a respeito da origem da palavra cantada e suas responsabilidades dentro da linguagem. Melonio faz um apanhado de citações de Rousseau sobre música e palavra cantada contidos no livro "Ensaio sobre a origem das línguas" na busca de explicar em que medida a música pode ser caracterizada como uma língua para Rousseau.

Neste apanhado de citações Melonio resalta, a partir de Rousseau, que:

Em primeiro lugar, Rousseau nos alerta que com "[...] as primeiras vozes formaram-se as primeiras articulações ou os primeiros sons, segundo o gênero de paixões que ditavam estes ou aquelas". Além disso, é necessário observar que "[...] com as sílabas nascem a cadência e os sons [...]", e que "[...] os versos, os cantos e a palavra tem origem comum [...]", pois os "[...] primeiros discursos constituem as primeiras canções". Ainda nesse mesmo diapasão, há que se lembrar que "[...] a princípio não houve outra música além da melodia, nem outra melodia que não o som variado da palavra [...]" (2017, p.44)

Ainda discorrendo sobre os conceitos que giram em torno da forma como a sonoridade se manifesta na cena chegamos ao conceito de Música de Cena. Lignelli traça um paralelo entre música e música de cena a fim de explicitar diferenças estruturais e de criação. Ao traçar esse paralelo Lignelli afirma que "Uma composição musical normalmente se basta como obra estética em si, enquanto que a música de cena apresenta como princípio de produção de sentido o diálogo com outras instâncias visuais e sonoras presentes na cena." (2014, p. 144). A partir da afirmação de Lignelli é importante ressaltar o vínculo entre a música de cena e a visualidade da cena em que está inserida, por estarem conectadas, uma só gera sentido se vier acompanhada da outra.

Para que se compreenda melhor as sonoridades que compõem a música de cena é necessário entender algumas propriedades do som. O som, ao ser emitido de uma fonte sonora seja ela qual for, desde uma marretada em uma mesa à uma escala de dó no piano, percorre o espaço por meio de agitação de moléculas que vibram no ar e se propagam de forma radial até chegar ao sistema nervoso central de qualquer ser vivo que o escute. Entendendo som com toda essa abrangência, Lignelli discorre acerca do conceito de música de cena que não necessariamente precisa parecer uma música com melodias e harmonias. Sobre isso Lignelli diz:

[...] a música de cena pode ser caracterizada por composições organizadas a partir de sons advindos de qualquer fonte que afetem o sistema nervoso humano, incluindo palavra e sons referenciais desde que estes se encontrem deslocados de seu uso habitual em um dado contexto. É imprescindível que ocorra em tempo e espaço específico e exerça na circunstância funções gerais de reforço e/ou contraponto e suas variáveis discursivas na cena. (2014, p 145)

Dessa forma inclusive palavra falada e sons referenciais podem ser música de cena desde que estes sejam usados de uma forma diferente do seu comum, como por exemplo, sons de máquinas que, se ordenados em um determinado ritmo com pausas e variações de timbre, podem se configurar como uma música de cena de uma peça que se passa em uma fábrica.

Por fim, chegamos ao último conceito ligado a manifestação da sonoridade na cena, a Sonoplastia. Derivado do latim *sono* (som) e *plastós* (modelado) este conceito é desenvolvido por Lignelli que o responsabiliza por todos "os sons de performances teatrais que não pertençam a palavra nem se constituem em música de cena propriamente dita, apesar de afetarem diretamente a produção de sentido da cena" (2014, p. 146).

A sonoplastia é composta por sons de origem referencial, ou seja, esses sons ao serem produzidos para cena, ou na cena, fazem referência a sons que já existem e estão colocados em seu lugar habitual, como por exemplo o som de um raio em uma cena chuvosa. A respeito do som referencial na sonoplastia e outras funções Lignelli afirma:

Hoje entendo por sonoplastia todo o som de origem referencial (não caracterizado como palavra nem como música) que se encontre no uso habitual em um dado contexto, produzido para e/ou na cena teatral, que além de sua função referencial, pode exercer funções dramáticas e discursivas, onde se incluem ainda sons não pré-estabelecidos como algumas manifestações da plateia (tosses, interjeições, risadas), dos atores (queda de

objetos de cena, trocas de figurinos), fenômenos naturais (ventos, chuvas e trovões) e demais sons externos ao local (buzinas, passeatas, shows) que podem afetar a cena. (2014, p. 146)

Levando em conta as afirmações acima entende-se nessa pesquisa que a sonoplastia também pode exercer funções dramáticas e discursivas além da função referencial uma vez que aquele som emitido pode ser indispensável para que a dramaturgia da peça siga em frente. Um exemplo pode ser o som de um alarme que simboliza na cena o toque de recolher, esse som além de sua função referencial também traz uma função discursiva uma vez que ele expõe inclusive a atmosfera política em que os personagens estão inseridos e o mesmo som faz com que a cena se modifique e siga adiante gerando assim uma função também dramática.

A respeito dos sons não pré-estabelecidos Lignelli traz reflexões sobre o local de apresentação e como este pode afetar o ator em cena. Dentro dessas reflexões Lignelli afirma "Naturalmente dependendo do espaço escolhido para a performance, como por exemplo a rua, os sons não pré-estabelecidos normalmente possuem tal intensidade e constância que os atores [...] precisam considerar e dialogar o tempo todo com a interferência desses sons na cena." (2014, p. 148)

Em casos como o citado acima em que o ator se encontra na rua cercado por sons não pré estabelecidos é necessário um estado de atenção e sensibilidade para com essas sonoridades, dessa forma, o que poderia ser o maior problema da cena, ou seja, influências externas de sons não pré-estabelecidos, pode se tornar a maior virtude da cena, um jogo musical entre o ator e estas sonoridades. Para que isso ocorra com uma maior facilidade e até naturalidade, o ator precisaria, ao longo do processo de criação da cena que está sendo apresentada, ter tido o cuidado com a criação destas sonoridades a ponto de estar apto a jogar com influências sonoras externas.

Também podemos analisar mais precisamente a forma como essas sonoridades interagem na cena, estando elas agindo como Som Fundamental, Marca Sonora ou Sinal Sonoro. Importante ressaltar que os conceitos que serão discorridos a seguir são conceitos originados da ecologia acústica, desenvolvidos por Schafer, porém nesta pesquisa, a conceituação é feita a partir da visão de Lignelli sobre estes conceitos, uma vez que Lignelli trouxe os termos da ecologia acústica para a cena teatral.

Os Sons Fundamentais são aqueles sons "ouvidos continuamente por uma determinada sociedade ou com uma constância suficiente para formar um fundo contra o qual os outros sons são percebidos" (SCHAFER, 2001, p.368). Dessa forma os sons fundamentais são reparados ao serem manifestados mas em pouco tempo outros sons tomam a atenção do expectador, quanto a isso Lignelli afirma que "comumente os sons fundamentais de determinados contextos costumam não ser ouvidos conscientemente por seus habitantes, a não ser quando são retirados." (2013, p. 2). Um bom exemplo seria o som do rio para uma sociedade ribeirinha. Então, resumindo, classificamos os sons como fundamentais "Pela constante reiteração de alguns sons e seus possíveis efeitos em determinado contexto" (LIGNELLI, 2013, p. 2).

As Marcas Sonoras são sons destacados dos demais pela exclusividade e qualidade que eles têm para um determinado povo, ou seja, este som é típico daquela região a ponto de ser facilmente reconhecido pela população. Schafer vai conceituar marca sonora chamando-o de "som da comunidade, que é único ou possui qualidades que o torna especialmente notado pelo povo desta comunidade" (SCHAFER, 2001, p.365). Devido a isso é possível afirmar que marcas sonoras trabalham também com sons referenciais, uma vez que o som carrega consigo referências que, ao ser ouvido, remete sensações e/ou imagens ao expectador. Quanto a isso Lignelli afirma, em cima do conceito de Scheffer, que "Pela qualidade e exclusividade destes para a localidade em que se encontram podemos chamá-los de marcas sonoras"(2013, p. 2)

Finalizando a conceituação dos sons ligados à forma como estes interagem com a cena chegamos ao conceito de Sinal Sonoro que de acordo com Schaffer consiste em "qualquer som para o qual a atenção é particularmente direcionada" (2001, p. 368). Por ser o som que está chamando a atenção no momento, o sinal sonoro tende a variar muito mais do que o som fundamental tendo sempre um ruído, fala, música, ou qualquer outra sonoridade disputando o protagonismo.

Lignelli salienta interações entre os sinais sonoros e os sons fundamentais e marcas sonoras afirmando:

Ainda de acordo com o autor os sinais sonoros encontram-se relacionados aos sons fundamentais como em uma espécie de correspondência entre figura e fundo para a percepção visual. Assim os sons fundamentais agem como uma espécie de 'fundo'. Por outro lado, eles auxiliam na percepção de sinais sonoros que estariam nessa perspectiva em um primeiro plano, equivalendo, neste caso, à 'figura'. (2013, p. 2)

Por fim Lignelli traz um excelente exemplo do uso dessas três classificações dentro da cena teatral quando conta sobre uma possível cena que ocorre em uma vila de pescadores que "[...] teria possivelmente o mar como som fundamental, a voz de um antigo contador de histórias conhecido por todos na comunidade como uma possibilidade de marca sonora e ainda raios e trovões como sinais." (LIGNELLI, 2013, p.2).

Outra possibilidade de análise do som é como este pode ser espacializado na cena, ou seja, o desenho acústico que ele gera, seja de forma Mecânica ou Técnica, sendo sua fonte Humana, Não Humana ou Híbrida.

A espacialização mecânica é subdividida por Lignelli em mecânica humana, mecânica não humana e mecânica híbrida. Essa classificação vai depender de qual ou quem é a fonte sonora. A respeito disso Lignelli afirma:

A mecânica (humana, não humana e híbrida) ocorre com o deslocamento da fonte sonora no espaço. Ou seja, quando um ator fala ou canta em cena andando ou correndo há uma espacialização mecânica humana. Se um ator atravessa o palco com uma caixa de som ligada acontece nessa perspectiva uma espacialização mecânica não humana, uma vez que a fonte é a caixa de som. No entanto, se um performer vai em direção à plateia tocando um saxofone podemos dizer que a espacialização é mecânica híbrida uma vez que apesar da fonte ser o instrumento de sopro ele só produz som em função de uma intervenção direta humana. (2014, p. 145)

A espacialização técnica, assim como a mecânica, também é subdividida em humana, não humana ou híbrida. Lignelli, ao descrever a espacialização técnica humana, afirma que esta “se dá com alterações controladas de parâmetros do som que simulem a movimentação do som e da respectiva fonte sonora no espaço.” (2014, p. 145). Fazendo um paralelo entre espacialização mecânica e técnica vemos que ao contrário da espacialização mecânica, onde a fonte se desloca, na técnica ela permanece parada. Ainda sobre espacialização técnica humana, César exemplifica o que seria esse desenho na cena dizendo “um ator pode estar parado, mas ao modular a intensidade de um som contínuo de fraco a fortíssimo dá a impressão de que esse som, junto a fonte que o produziu estava distante, se aproximou e invadiu o espaço.” (2014, p. 145)

Quanto a espacialização técnica não humana, esta pode se dar por meios análogos ou digitais. Lignelli afirma que os meios análogos podem ser “desde um potenciômetro de

volume associado a um sistema mono até com o auxílio de mesas de som, onde distintos canais e caixas de som podem estar conectados permitindo a movimentação do som no espaço.” (2014, p. 145). Dentro dos meios digitais de espacialização técnica Lignelli afirma que esta “[...] também pode ocorrer digitalmente a partir do uso de hardwares associado a softwares que permitam a movimentação do som no espaço.” (2014, p. 145)

Por fim, Lignelli classifica como uma espacialização técnica de fonte híbrida quando este desenho acústico “se dá com a produção sonora humana ao vivo direcionada artificialmente a partir de interfaces analógicas ou digitais.” (2014, p. 146). Lignelli também exemplifica esse tipo de desenho acústico dizendo “um ator ao cantar parado em cena pode ter sua voz passeando pelo espaço através de caixas de som localizadas em pontos estratégicos, ou ter em sua voz processamentos diversos de reverberação e chorus [...]”. Uma área do teatro que costuma usar muito uma espacialização técnica híbrida é o próprio teatro musical ao fazer uso de microfones que desenham acusticamente as vozes dos atores pelo espaço.

Quanto ao grau de definição da sonoridade na cena podemos classificá-la como *hi-fi* ou *low-fi*. Estes termos também vieram de Schaffer e foram analisados nesta pesquisa a partir da visão de Lignelli em cima deles. Estas são abreviações das expressões em inglês "*high fidelity*" e "*low fidelity*" que significam respectivamente "Alta fidelidade" e "baixa fidelidade". Schafer classifica o termo *low-fi* como as sonoridades “que se amontoam tendo como resultado o mascaramento ou a falta de clareza” (2001, p. 365) e o termo *hi-fi* como os sons que “podem ser ouvidos claramente sem estar amontoados ou mascarados” (2001, p. 365)”

Repare que o fato de um som ser classificado com *low-fi* não impede a plateia de entender o sentido da cena uma vez que é escolha do criador destas sonoridades a qualidade da mesma. Um exemplo seria uma cena onde todos conversam sobre um assunto muito tenso, onde cada fala é muito bem apreciada, até aqui temos uma qualidade *hi-fi*, mas se a conversa chega a um estopim e todos começam a berrar suas opiniões ao mesmo tempo e, simultâneo a isso, entram diversos efeitos sonoros como buzinas, falas desconexas, barulhos diversos todos amontoados, chegamos a um nível *low-fi* da mesma cena. Digamos que nessa cena descrita a intenção do criador dessas sonoridades era a de que a cena finalizasse em uma grande discussão sem fim, o sentido que busca transmitir com a cena manter-se-ia intacto apesar da característica *low-fi* das sonoridades da cena.

Finalmente chegamos a última forma de análise abordada por essa pesquisa, a forma como a sonoridade se relaciona com a visualidade podemos gerar um Reforço ou um Contraponto.

Um reforço é quando a sonoridade constrói uma relação mais referencial com a visualidade, podendo ser uma marca sonora ou um som referencial dentro de seu lugar habitual. Um exemplo seria o som de serras cortando madeiras ao fundo de uma cena que se passa dentro de uma marcenaria. Todavia um reforço não necessariamente precisa se limitar ao literal, como sons de pássaros em uma cena na floresta ou o som do mar em uma peça que se passa em um navio. Serão analisadas algumas cenas de Decadenta ao decorrer dessa pesquisa e na primeira análise será mostrado a diferença um instrumento que faz um reforço estético, devido sua aparência se enquadrar no perfil estético da cena, para um instrumento que faz um reforço sonoro, por tocar algo que reforça características sonoras típicas desse perfil.

Já um contraponto é quando essa relação entre a sonoridade e a visualidade da cena é criada baseada em um antagonismo. Pode ser quando um instrumento se opõe a cena esteticamente, por exemplo, devido sua aparência se diferenciar muito do que seria comum para aquela circunstância. Também pode ser classificado como contraponto quando a melodia que é tocada por um instrumento diverge do que esperava ser ouvido ou estava sendo ouvido anteriormente na cena abrindo outras variáveis discursivas na cena. Importante ressaltar também que, assim como na descrição do conceito *low-fi*, o fato de um som ou instrumento estarem se opondo a cena também pode ter sido pensado pelo criador de tais sonoridades uma vez que este compositor pode ter criado tal oposição a fim de que algum sentido específico pudesse ser gerado. Um bom exemplo que será recorrente no decorrer da pesquisa por estar diretamente vinculado à estética da peça, é a referência musical feita à música espanhola que com muito êxito traz dramaticidade e energia para a cena que nada tem a ver com a cultura espanhola.

2.2 As cinco etapas

Utilizando dos conceitos discorridos acima para criar uma forma de analisar a cena com o foco nas sonoridades, nesta pesquisa, estes conceitos estão separados em cinco etapas diferentes de análise. A primeira etapa é como as sonoridades se manifestam na cena podendo ser uma palavra falada ou cantada, uma música de cena ou uma sonoplastia. A segunda etapa seria como essas sonoridades interferem na cena seja como um sinal sonoro, uma marca sonora ou um som fundamental. A terceira etapa trata da espacialização destas sonoridades na cena podendo ser técnica ou mecânica, ambas sendo humana, não humana ou híbrida. A quarta é referente à análise do grau de fidelidade da sonoridade podendo ela ser *hi-fi* ou *low-fi*. E por fim a quinta etapa é a análise de como essas sonoridades se relacionam com a visualidade da cena podendo ser um reforço ou um contraponto.

Capítulo 3

3.0 A análise

A partir destes conceitos e etapas é analisada a seguir, com um foco especial nas sonoridades da cena, a abertura da peça Decadenta. Nesta cena inicial da peça, inspirada no início do livro "Storynhas" de Rita Lee e Laerte, a cantora Rita Lee faz uma recapitulação de seus momentos no Twitter dizendo "Relendo minhas escrevinhações twittestcas nonsense de quatro anos pra cá percebi porque vários jovens twitters me chamavam de velha louca e drogada, afinal eu fazia twitterapia as custas da caridade de quem me amava." (2013, pg. 2)

Em seguida relata sobre a cirurgia que, indiretamente, à trouxe o novo mundo virtual "Tudo começou quando tive que realizar uma dupla mastectomia preventiva. [...] entra em cena meu filho Juca e puxa o gatilho 'mãe modernize-se', e me atirou o novo brinquedinho ursinho blau blau da vez, um Iphone, em homenagem a Lispector batizei-o por Clarice." (2013, pg. 2)

A partir desse momento Rita Lee, durante o repouso da cirurgia, passa a criar diversas histórias em seu Iphone, dando luz à personagem Daslee e toda a sua jornada rumo ao estrelato:

Foi então que *everybody all together now* aconteceu a *metanóia* epifânica e eu passei a enviar SOS's de dentro desta minha garrafa existencial boiando em mares nunca antes escrivinhados. O meu estilo senhoras e senhores é mongu ginasiano, eu sou meditante adepta de acentos hífen e tremas, a nova ortografia não me representa. E quando a ditadura é um fato a resistência é um dever! (Lee, 2013, pg. 2)

Tendo isso como cena a ser estudada, além das etapas em que o som é analisado, nesta pesquisa, também foi criada uma pequena descrição sobre a gênese de cada instrumento utilizado pela banda, para entender melhor sentidos que podem ser notados ao analisar simultaneamente o som que o instrumento emite e a imagem que ele aparenta.

3.1 Abertura Decadenta 00 : 00 - 04 : 13

Abre o pano, o violão começa a tocar uma música que remete ao flamenco, criando uma atmosfera clichê¹ dramática. Começa introduzindo a música de cena e, naturalmente pela circunstância de ser a primeira manifestação cênica na peça, começa ocupando a função de sinal sonoro pois chama a atenção toda para si. Em segundos passa a agir como marca sonora pois imerge todos da platéia em uma atmosfera espanhola. Ao longo da cena, com a entrada de outros instrumentos e voz da narradora, passa a agir como som fundamental, uma vez que esse mesmo toque do violão é repetido até o fim da música de cena.

Nesta cena o violão está conectado à uma caixa de som que desenha seu som no espaço, diante disso e do fato de ser tocado por um ator que permanece parado na cena, sua espacialização pode ser classificada como técnica híbrida. Ao longo da cena podemos escutar com clareza a entrada de cada instrumento e como estes se comportam dentro daquele ritmo e melodias, e também todo o texto falado e cantado pela narradora, dessa forma, podemos classificar a característica predominante desse som como *Hi-Fi*.

Há algumas hipóteses sobre a origem do violão, uma delas é que teria nascido do instrumento árabe Alaúde ao ser levado à Europa após as invasões muçulmanas na península ibérica por volta dos anos 711 - 718 d.C. Ao chegar na Espanha o alaúde foi se desenvolvendo até se tornar a Vihuela, instrumento espanhol em "formato de 8" já muito parecido com o próprio violão. Naturalmente, por esse motivo, é um instrumento que facilmente nos remete à cultura espanhola, principalmente se usar bases harmônicas como a que foi utilizada, um intervalo de semitom² natural entre dois acordes maiores: Mi e Fá. As informações citadas anteriormente a respeito da trajetória do violão foram encontradas no site História de Tudo.

A responsabilidade do violão nessa música é introduzir essa base harmônica. Dessa forma o instrumento violão atua como um reforço para a criação de uma atmosfera espanhola, sendo esse reforço tanto visual, por sua forma ser comum na cultura, quanto musical, pelas notas tocadas. É também um contraponto, uma vez que a cena em si nada tem a ver com a

¹ clichê consiste em uma forma muito batida dentro do fazer teatral, uma representação comumente reproduzida

² O Semitom ou meio tom é classificado por Bohumil Med como "o menor intervalo adotado entre duas notas na música ocidental" (MED, 1996, pg 30). Este intervalo gera naturalmente uma tensão pois as duas notas têm uma frequência muito próxima, um E5, por exemplo, tem um total de 659 Hz enquanto que o F5 tem 698 Hz, ou seja, a distância é de apenas 39Hz. (inserir nota em relação ao hz)

Espanha. Esse contraponto se dá devido ao fato de que a cena se passa em um hospital com todos os atores e atrizes vestidos com máscaras, luvas e aventais de enfermagem trazendo uma visualidade que remete à assepsia, higiene extrema e até a frieza. A partir da visualidade citada, nesta pesquisa, o clima espanhol gerado pelo violão se torna um contraponto. E novamente age como um reforço uma vez que a atmosfera espanhola nesta cena serve para enfatizar o clichê do drama.

O violino entra (00 : 13) tocando uma melodia que também remete à um clima espanhol porém propositadamente desafinado para que se enquadre dentro da estética decadente da peça. A melodia tocada pelo violino se junta ao que já estava sendo tocado pelo violão e juntos ocupam a função de música de cena. Assim que seu som é ouvido, segundos após um toque da castanholha, o violino passa a agir como sinal sonoro. Após todos da plateia identificarem sensorialmente a melodia tocada pelo violino, o mesmo passa a agir como marca sonora. Assim como o violão, ao longo da cena, pela repetição dessa mesma melodia, o violino passa a agir como som fundamental. Diferente do violão em questão de espacialização, o violino não está amplificado, devido a isso e ao fato de precisar de uma influência humana direta para gerar som, podemos classificar sua espacialização como mecânica híbrida.

Por mais que a origem desse instrumento tenha sido em 1500 por Gasparo Duiffopruggar na Bavária, seu berço ficou marcado como Itália pois passou a ser fabricado somente lá por mais de 200 anos por apenas três famílias diferentes. O fabricante mais conhecido pela qualidade e por desenvolver o instrumento até chegar nas condições atuais foi Antonio Stradivari. As informações citadas anteriormente a respeito da gênese do violino foram encontradas no site História de Tudo.

Por fim o violino, Instrumento esse muito utilizado em orquestras e muito apreciado pela corte parece fazer aqui nesta cena um contraponto visual pois não aparenta ser espanhol. Porém o reforço é feito pela melodia que é tocada por esse instrumento, essa melodia se caracteriza por uma melodia de modo Frígio³. O fato de ser uma melodia de modo frígio aproxima nosso imaginário à músicas espanholas, em especial o flamenco por usar

³ Modo frígio é definido por Bohumil Med como "[...] um modo menor (há um intervalo de terça menor entre os graus I e III). O intervalo característico é a segunda menor" (MED, 1996, p.167). E ainda ressalta o fato de vermos modos litúrgicos como esse comumente em culturas populares dizendo "Os modos litúrgicos influenciaram a criação popular e, por isso, muitas músicas folclóricas de inúmeros países têm essa estrutura modal." (MED, 1996, p.174).

comumente essa estrutura modal. Ou seja, nesse caso o violino é responsável pela base melódica da música de cena.

A castanhola é um instrumento que naturalmente nos remete à música espanhola., esta entra junto ao violino (00:12). Entrando com energia a castanhola ajuda marcar o ritmo introduzido pelo violão e pelo violino inicialmente na música de cena, ocupando então essa função. Ao se manifestar se torna um sinal sonoro já em seu primeiro toque devido sua força rítmica e por dividir a atenção sonora somente com os outros dois instrumentos que, nesse ponto da cena, a platéia já se acostumou auditivamente as suas sonoridades . Faz o mesmo movimento dos outros instrumentos, ou seja, logo age como marca sonora pela cultura espanhola presente em sua estética e sonoridade, e em seguida, age como som fundamental. Porém ao longo da cena a castanhola age muitas vezes como sinal sonoro por ser um instrumento de percussão bastante enérgico e estridente.

Sua espacialização também é mecânica híbrida por não necessitar de auxílio elétrico para ser desenhado no espaço e por necessitar de um ator para que possa emitir som. A origem da castanhola se deu a mais de três milênios atrás o que a torna um dos instrumentos de percussão mais antigos da humanidade.

Pode ter sido originada do povo Fenício que era conhecido pelo comércio marítimo por subsistência, dessa forma acabou sendo levada pelo mediterrâneo até se instalar na Espanha onde foi desenvolvida até chegar nos moldes atuais. Mas também pode ter sido gerada a partir da crumata ibérica, instrumento que era formado também por madeira assim como a castanhola, ou por outros materiais como conchas marinhas, ossos, pedras planas, marfim ou até mesmo resto de telhas de casas. Com o tempo o instrumento se popularizou na Espanha e aproximadamente no século XVIII ela sofre as últimas modificações que a torna o mais próximo do que temos hoje possibilitando uma nova forma de virtuosismo com o ritmo graças a mudanças na forma de tocar. As informações citadas anteriormente a respeito da trajetória do violão foram encontradas no site Flamenco Brasil.

Assim a castanhola passa a se tornar um dos instrumentos mais conhecidos do estilo flamenco, por consequência, nessa cena ela faz um reforço estético já que sua imagem representa muito da cultura espanhola. É também um contraponto pelo mesmo motivo que o violão: a cena nada tem a ver com flamenco, tango ou Espanha. E novamente um reforço musical, agora que , ao entrar, reafirma a estrutura rítmica espanhola e o intuito dessa música nesta cena é enfatizar o clichê do drama.

Ao toque do *cajon* (00 : 26) o elenco começa a se mover pelo palco marcando sempre o tempo forte de cada compasso⁴ com seus passos enfatizando cineticamente o que estava sendo ouvido. O *cajon* surgiu no Peru na época da colonização espanhola por volta de 1532. Nessa época os espanhóis levaram escravos africanos para o Peru, estes utilizavam de caixas e gavetas (*cajon* também é uma tradução para gaveta) como instrumentos de percussão, por isso foi considerado um instrumento de origem afro-peruana. O instrumento foi levado à Espanha. Paco de Lucía, violinista e guitarrista espanhol, foi responsável por introduzir e popularizar o *cajon* dentro da cultura flamenca. Seu timbre mesclou muito bem com as castanholas, palmas e guitarras espanholas. Atualmente é considerado patrimônio peruano. As informações citadas anteriormente a respeito da trajetória do *cajon* foram encontradas no blog *Cajon do Giba*.

Dessa forma, por mais que o *cajon* esteja muito presente em diversas culturas, como a peruana e até mesmo a brasileira atualmente, ele ainda se encaixa muito bem dentro do flamenco e da cultura espanhola, ou seja, por ele estar junto a todos os outros instrumentos faz também um reforço visual. Por marcar bem o ritmo estruturado pela castanhola e violão no início, faz um reforço musical. E por fim, o mesmo contraponto que o violão e a castanhola fazem, a música de cena espanhola "deslocada".

Até aqui é possível classificar essa primeira interação da banda (violão, violino, castanholas e *cajon*) como uma marca sonora, visto que a cada entrada de um novo instrumento este vem carregado de sentido e "sotaque" característico de um povo, no caso, o espanhol, devido às semelhanças de timbre, ritmo, modulação e instrumentos. Dessa forma, de acordo com esse conceito, aos poucos, ao longo da cena a banda vai localizando a plateia, seja nessa atmosfera espanhola, como no início, seja em um ar indiano (01:32) no decorrer da cena.

A narradora entra marcando o início do décimo terceiro compasso (00:43), contados desde o primeiro toque do violão, seu texto é dito sempre dentro da métrica da música. A partir desse momento toda informação passada pela palavra acaba reverberando visualmente

⁴ De acordo com Bohumil Med em seu livro "Teoria da Música" compasso "É a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempo; é o agente métrico do ritmo" (1996, pg. 114)

no coro cênico, por meio de ações e imagens, e na banda, por meio de mudanças de timbres⁵, dinâmicas⁶, acréscimo de instrumentos e voz. Dessa forma tanto o coro, quanto a narradora e a banda estão completamente interligados e gerando sentidos que só podem ser entendidos se captar as informações vindas de ambos.

Um exemplo para essas reverberações é no momento que a narradora cita a "MongONG", ocorre uma rápida pausa (01 : 32) para entrar o som de um mini prato chinês (01 : 35), logo em seguida a banda canta em coro usando um timbre que remete às músicas orientais (01 : 39). Conseqüentemente a imagem que o espectador observa é a de uma fila indiana utilizando movimentações que remetem à cultura Hindu. Dessa maneira ocorre rapidamente uma mudança na atmosfera que só é percebida graças a simultaneidade dessas informações advindas do coro, narradora e banda.

Outro exemplo é quando a narradora anuncia que seu filho irá lhe entregar o novo "Ursinho blau blau da vez: um iphone", neste momento a banda faz a música cair para a metade do andamento⁷ em que seguia (02 : 46), conseqüentemente o coro cênico entra em câmera lenta e transporta o "Iphone" de um canto a outro do palco até chegar nas mãos da narradora. Este movimento enfatiza as ações e reforça a sincronia entre coro, narração e banda.

Dentro desses movimentos de interferências e reverberações entre os núcleos que compõem a cena (coro cênico, narradora e banda) ocorrem momentos em que a música gera breves pausas para a entrada de falas uníssonas advindas do coro cênico. Esses são momentos-chaves para o uso do reforço: "velha, louca e drogada" (01 : 02). "Você acaba de realizar uma dupla mastectomia preventiva" (01 : 52). "Mãe modernize-se" (02 : 40). "Batizei-o por: Clarice!" (03 : 11). "A nova ortografia: Não me representa!" (03 : 49). Nesses momentos se utiliza de palavra falada para gerar reforço ao que está sendo dito pela narradora. Gerando relação coro corifeu⁸

⁵ Bohumil Med conceitua timbre em seu livro "Teoria da música" como a "Combinação de vibrações determinadas pela espécie do agente que a produz. O timbre é a 'cor' do som de cada instrumento ou voz [...]" (1996, p. 12)

⁶ De acordo com Bohumil Med em "Teoria da música" o termo dinâmica "É a graduação do som. é o grau de intensidade com que o som é emitido ou articulado". (1996, p. 213)

⁷ Andamento é definido por Bohumil Med ao dizer que "É a indicação da duração absoluta do som e do silêncio [...] a indicação da velocidade que se imprime à execução de um trecho musical." (MED, 1996, pg 187). Quando, no meio de uma música, se diminui o andamento para a metade do tempo que estava seguindo, por exemplo, dá-se a impressão de suspensão ou câmera lenta.

⁸ A relação coro corifeu é a relação existente entre coro cênico e protagonista, onde o coro reage a falas e ações de um personagem dado como protagonista naquele momento. No caso de Decadenta a cada cena que se passava uma atriz ou ator assumia o protagonista como Daslee.

A banda utiliza-se tanto de palavra cantada quanto de palavra falada para fazer reforço ao discurso sendo dado pela narradora, ritmando e musicalizando algumas informações pontuais. Estes momentos são: Palavra cantada - "Me amava" (01 : 12). Palavra cantada - "SacerdotiZEN" (01 : 39). Palavra falada dentro da métrica da música "Duo Duo Dreno" (02 : 15). Palavra cantada "ÔHhh" (02 : 44). Palavra falada ritmada "Clarice" (03 : 12). Palavra falada/ Palavra cantada "FORA TEMER" (03 : 57)

Estes momentos criados tanto pela banda quanto pelo coro que pontuam ações, falas, e sons específicos citados acima podem ser classificados aqui como sinais sonoros, uma vez que eles chamam a atenção por alguns breves instantes para ressaltar uma informação. Devido a isso, é bem plausível tal classificação pois o termo sinal sonoro refere-se a “qualquer som para o qual a atenção é particularmente direcionada” (SCHAFER, 2001, p.368).

A partir disso podemos classificar o trabalho exercido pela banda (violão, violino, castanholas, *cajón*, mini prato e vozes) nesta cena como música de cena. Esta música produzida não geraria todo o sentido que gera ao estar sendo recebida pelo espectador junto às imagens do coro cênico e as informações ditas pela narradora. Algumas pausas talvez não fizessem sentido e algumas palavras pareceriam jogadas ao vento e repetidas de forma mecânica, diferente de uma música

Ainda com um foco sobre a banda, por esta produzir um som contínuo que permeia toda a cena parando apenas brevemente para interferências de sinais sonoros, podemos também classificar seu trabalho, nessa cena, como som fundamental. Dessa forma essa música de cena age literalmente como um fundo criado onde os outros sons (como os sinais sonoros) podem protagonizar em cima, ou seja, "Pela constante reiteração de alguns sons e seus possíveis efeitos em determinado contexto podemos caracterizá-los como fundamentais." (LIGNELLI, 2013, p. 02).

A última classificação que podemos dar ao trabalho da banda nesta cena é quanto a forma que o som emitido pela mesma é desenhado no espaço. No caso desta cena podemos chamar de uma especialização técnica já que não há movimentação física da fonte sonora, ou seja, a banda permanece parada porém o som caminha pela área cênica por ajuda de amplificação e distribuição desse som por caixas espalhadas pelo espaço. Ela não é classificada nem como humana, nem como não humana, mas sim como Híbrida, uma vez que a produção deste som é feito por um instrumento (não humano) porém necessita de uma pessoa para tocá-lo.

No caso tanto do coro como da narradora podemos classificar como uma espacialização mecânica uma vez que estas figuras que produzem o som, seja por palavra falada seja por palavra cantada, se deslocam pelo espaço fazendo o som ser desenhado pela área da cena graças a esse movimento físico. Também classificamos obviamente por uma emissão humana pois as palavras e cantos são produzidas pelo elenco em cena.

3.2 O Ganny 2017 36 : 00 - 39 : 30

Nesta cena Daslee vai em sua bicicleta de encontro à maior oportunidade de sua carreira até o momento: O Granny 2017. Ao chegar no local é abordada por repórteres da transmissão oficial do evento, logo a cantora ganha pompa. Em seguida, acompanhada por uma paródia de *Bad Romance*⁹ e um grupo de dançarinos, chega Lady Cafa que rouba a atenção da mídia "Olha!! é a Lady Cafa [...] Lady Cafa, você poderia nos dar uma entrevista?", a diva pop responde com mais uma trecho da paródia de *Bad Romance*. Indignada com a situação, Daslee pega duas pistolas dizendo "Vagabunda recalçada" e atira repetidas vezes em Lady Cafa na frente dos repórteres que berram "Filma ela!". Após os tiros, os dançarinos de Lady Cafa saem mais uma vez cantando a paródia de *Bad Romance*.

A mídia oficial do evento cobre o chocante acontecimento narrando "Noite de terror e desespero no Granny 2017: A cantora Daslee teria matado Lady Cafa com um *três oitão*. É com você Fernanda", a repórter Fernanda que não tinha muitas informações do ocorrido então passa a chamada para Jerônimo criando um jogo de comicidade onde um repórter passa a chamada para o outro. O repórter Jerônimo assume dizendo "Eu não sei exatamente o que acabou de acontecer com Lady Cafa" e completa dizendo "Mas eu sei que o vestido... o vestido que Daslee está usando é genial. Boatos de que a própria Coco Chanel desceu do céu para confeccioná-lo" e termina seguindo o jogo passando a chamada "É com você Lissa".

Ao chegar em Lissa, a última repórter, ocorre uma falha na transmissão e todos esperam algum sinal em um extenso silêncio. O silêncio só é quebrado após a primeira repórter se manifestar novamente dizendo "Meu deus, estou recebendo informações de que Daslee está fugindo do local do crime". Em seguida, Daslee foge mais uma vez da polícia,

⁹ Canção sucesso do álbum *The Fame Monster* da cantora estadunidense Lady Gaga, figura pública da música pop que inspirou a personagem Lady Cafa.

mas dessa vez de bicicleta. Durante a fuga o corpo de Lady Cafa aparece no meio do caminho e derruba Daslee em um acidente que causa sua morte.

É notória a presença de paródias de *hits* famosos do mundo pop, como *Bad Romance* de *Lady Gaga*, nesta cena, porém, durante a peça, existem outras paródias de músicas internacionalmente conhecidas como *Lucy in the sky with diamond* do álbum *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club* dos *Beatles*. Contudo o maior número de paródias nessa peça são de músicas nacionais cantadas por Rita Lee.

Ao longo da peça temos Pagu do álbum 3001, *Panis et Circenses* do álbum Os Mutantes¹⁰, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil, Desculpe o *Aué* do álbum Bombom, Erva Venenosa também do álbum 3001, Sucesso aqui vou eu música de abertura do álbum *Build Up*¹¹, Lança Perfume do álbum Rita Lee, ou também conhecido como Lança Perfume e por último a música *Bad Trip* ou Ainda Bem das Cilibrinhas do Éden que foi um grupo efêmero composto por Rita Lee e Lúcia Turnbull após a saída de Rita Lee do grupo Mamutes.

Além de paródias, a cena do Granny 2017 também é sonorizada com sonoplastia advindas tanto do teclado quanto do *cajón*. A cena começa com o tecladista tocando uma vinheta de telejornal (36 : 00) assim que Daslee chega ao evento. Esse primeiro toque surge inicialmente como um sinal sonoro chamando a atenção do público por mudar repentinamente a atmosfera da cena. Logo em seguida esse mesmo som passa a se comportar como marca sonora uma vez que o telespectador rapidamente associa esse som ao noticiário da televisão.

O teclado aparece acompanhando a guitarra tocando a paródia de *Bad Romance*, ou seja, uma música de cena que se apresenta como marca sonora pela rápida associação que gera com a cultura pop. Mais a frente, no momento em que os repórteres estão noticiando a morte de Lady Cafa (37 : 48), o teclado faz a transição de chamada de um repórter para o outro por meio de uma sonoridade classificada aqui como sonoplastia também, a forma como interage na cena é apenas a de sinal sonoro uma vez que rouba a atenção quando surge porém dura pouco tempo.

Tanto o teclado quanto a guitarra utilizada na cena, por estarem ligados à amplificadores, podem ter sua espacialização classificada como técnica híbrida pois o som sai de uma fonte não humana que necessita de alguém para tocar, e a fonte sonora não é movida

¹⁰ Primeiro álbum da banda Os Mutantes que tinha Rita Lee como vocalista. A música de abertura deste álbum foi *Panis et Circense*. Os Mutantes serviram de inspiração para a banda Os Mamutes citada na peça em análise.

¹¹ Este foi o álbum de estreia da carreira de Rita Lee e a música utilizada ganhou importância na peça sendo repetida 3 vezes.

mas tem seu som desenhado pelo espaço com a ajuda de aparelhos eletrônicos. Além disso, por ter todas as suas interações sonoras bem delineadas e claras podemos chamar esses sons de *Hi-Fi*.

A respeito da gênese da guitarra é possível afirmar que se tornou popular somente nos anos 50 e 60 após a segunda guerra mundial. Sua origem é a mesma do violão, originado da *vihuela* como citado anteriormente, porém nos anos 30 passou pelas primeiras alterações elétricas no instrumento. Inicialmente os modelos produziam sons muito pianos (suave), diferentes do que estamos habituados atualmente, para solucionar isso criaram captadores que consistem em pequenos microfones localizados na base da guitarra. Essa amplificação gerou um efeito chamado *feedback*¹², para solucionar este efeito o americano *Les Paul* criou um corpo maciço para a guitarra tornando-a o instrumento que conhecemos hoje. As informações citadas anteriormente a respeito da gênese da guitarra foram encontradas no site História de Tudo.

Pela visualidade da guitarra remeter primeiramente ao gênero musical rock, a relação desta com a sonoridade da cena será classificada como um contraponto, uma vez que o gênero musical predominante nesta cena é o pop referenciando *Lady Gaga*.

O teclado é um instrumento que deriva dos instrumentos de tecla conhecidos como o piano, o órgão e o cravo. Estes instrumentos de tecla citados foram originados por volta do século XIV muito antes do teclado como o conhecemos. O piano por exemplo, que é considerado um instrumento de corda percutida uma vez que o som é gerado a partir do acionamento de pequenos martelos que percutem as cordas em seu interior, foi originado em 1700 pelo inventor italiano Bartolomeu Cristofori. O piano é derivado do próprio cravo na tentativa de alcançar variações na intensidade¹³ do som, podendo realizar sons de piano (suave) à fortíssimo (muito forte), tal variação não pode ser realizada pelo cravo.

Somente no início do século XX os instrumentos de tecla passaram por modificações digitais criando novos instrumentos como o órgão eletrônico que produz formas de ondas por meio de osciladores e divisores de frequência. Atualmente os teclados possuem visores LCD que facilitam sua utilização e geram uma variedade de timbres diferentes. Além do mais, os teclados como conhecemos hoje em dia podem ser conectados a computadores para aumentar

¹² Efeito sonoro ocorrido na guitarra que consiste em realizar uma vibração nas cordas sem pressioná-las em nenhuma casa. Este efeito é comumente conhecido como "tirar um harmônico".

¹³ Bohumil conceitua intensidade em seu livro "Teoria da música" como a "Amplitude das vibrações; é determinada pela força ou pelo volume do agente que as produz. É o grau de volume sonoro." (1996, p. 12)

sua gama de possibilidades sonoras. As informações citadas anteriormente a respeito da gênese do teclado foram encontradas no site História de Tudo.

Por fim o teclado, nesta cena, atua como um reforço para a cena, devido ao fato de que as sonoridades emitidas realçam o sentido que a cena propõe, ou seja, traz na vinheta que toca uma melodia que remete às vinhetas de noticiário por exemplo. Caso o instrumento utilizado em cena fosse um piano teria uma visualidade que referencialmente nos remeteria à cultura do Blues, Jazz ou até mesmo música clássica. Porém, ao utilizar um instrumento considerado hoje em dia como ultrapassado uma vez que as fábricas já não criam mais modelos como este, nesta pesquisa é colocada a visualidade deste instrumento como um reforço pois ressalta a estética decadente da peça por ser um instrumento chifrim que assume boa parte da responsabilidade musical da obra.

O *cajón* nesta cena é utilizado nesta cena somente em um momento e se manifesta como sonoplastia. Entra como um intenso sinal sonoro fazendo referência a sons de tiros, devido a essa forte referência e clareza no som pode ser classificado como *hi-fi*. Também devido ao caráter referencial produzido na cena este som pode ser classificado como um reforço.

A conclusão do estudante

Dou início a finalização deste trabalho de conclusão de curso resgatando reflexões, que foram despertadas no começo desta pesquisa, acerca da busca pela desautomatização do estudante de artes cênicas no tocante às sonoridades que o cerca. Devido a isso ressalto novamente a importância da aplicação de exercícios que estimulem sonoramente o estudante desde o início da formação uma vez que este é colocado em um estado de atenção e sensibilidade que contribuem para a criação de cenas a partir de sonoridades e vice versa.

Esse tipo de incentivo pode gerar no estudante uma ânsia por um maior entendimento das sonoridades que compõem a cena. Dessa forma ele pode vir a analisar cada vez menos as sonoridades de uma cena de forma desconexa, compreendendo por exemplo, a palavra como evento sonoro também. A partir dessa compreensão o aprendiz tem a possibilidade de entender os espaços de interpretação que existem entre o texto teatral e a palavra falada podendo tomar realidade de que suas entonações, timbres e ritmos tem o poder de alterar a dramaturgia de uma cena.

Ao utilizar desses conhecimentos para abrir seu leque de compreensão a respeito das sonoridades o estudante pode deixar o entendimento superficial de sonoridade como apenas música e o entendimento superficial de música como apenas escalas musicais em uma bonita harmonia alinhada a dinâmicas rítmicas.

A partir dessa desconstrução quanto às formas rasas de ver as sonoridades o ator pode evitar aquele hábito citado muito anteriormente na pesquisa que consistia numa vontade de utilizar sonoridades desalinhada à ânsia por compreendê-las. Um ator que se encontra desconstruído nesse nível pode tomar para si a responsabilidade sonora de uma peça entendendo o tempo e a atenção necessária para que essas sonoridades desta obra sejam desenvolvidas.

Dessa maneira evita-se que a responsabilidade musical de uma peça encontre aqueles atores do elenco que já tocam algum instrumento, não por uma escolha estética daquele instrumento por exemplo, mas pelo simples fato de saber tocá-lo e ser o único do elenco com essa aptidão. Evitar esse hábito é evitar uma trilha sonora que servirá apenas de adorno à visualidade presente na cena, que muito provavelmente foi trabalhada desde o início do processo, diferente da sonoridade que a acompanha

A conclusão do ator

Buscando uma desconstrução dos automatismos a respeito das sonoridades que compõem a cena, tentando assimilar estímulos sonoros com a mesma intensidade que comumente assimilamos estímulos visuais, atrevi-me a me colocar em um estado de atenção e sensibilidade para com os sons que me cercavam na busca de criar sonoridades em conjunto às visualidades das cenas que eram geradas por nós durante o processo de composição de Decadenta.

É de extrema importância para esse trabalho ressaltar que a criação das sonoridades pode se dar desde o início do processo criativo para que tanto os atores e atrizes que executam quanto os atores e atrizes que reagem a estas sonoridades estejam familiarizados com as mesmas.

Tendo esse nível de cautela para com o som é possível gerar uma maior coesão entre todos do elenco em relação às sonoridades da peça, ou seja, todos do elenco tem uma boa noção de como funcionam esses sons já que os escutam desde o começo do processo podendo inclusive serem surpreendidos por fatores externos aos desenvolvidos para/ na obra como sons não pré estabelecidos, por exemplo.

Ao longo dessa pesquisa discorre-se sobre o ator que busca se encontrar alerta e sensível o bastante para transformar um momento de falha, como o não funcionamento de algum equipamento sonoro ou uma intervenção drástica de um som não pré-estabelecido, no momento de maior virtude da cena, uma vez que, ao estar familiarizado com as sonoridades desde o início do processo, o ator gera cada vez mais possibilidades de jogo e até improvisos com esses sons, pois a segurança que o ator tem destas sonoridades lhe gera coragem para experimentar e perspicácia para improvisar.

Retornando a linha de raciocínio a respeito do processo criativo das sonoridades de Decadenta, ao assumir a responsabilidade sonora da peça e me propor a estar produzindo tais sonoridades desde o início do processo me tornei apto a enfrentar um desses dramáticos momentos de falha ou virtude. Após um longo semestre de criação da peça, ironicamente no dia da estreia no departamento de artes cênicas da Universidade de Brasília, este fatídico

momento aconteceu. A seguir irei relatar de forma mais pessoal a experiência vivida a fim de proporcionar ao leitor um pouco da sensação gerada por esse momento de falha e virtude.

Após a abertura da peça, cena esta que foi analisada neste trabalho, em uma época da montagem em que o violão ainda não era amplificado, ocorria tudo como ensaiado quando recebi na coxa a notícia de que havia acabado a energia do departamento, logo estávamos sem o teclado.

Ao me deparar com aquela situação em meio a rápidas trocas de roupa tive que pensar em como substituir as sonoridades do teclado por algo que coubesse dentro da estética da peça e cumprisse minimamente com as funções sonoras. Sem tempo para pensar volto para cena novamente para tocar uma paródia de *Panis et Circenses* no teclado sem energia enquanto todo o elenco esperava a melodia dada pelo teclado para cantarem a letra dentro do tom da música.

Foi então que nesse momento, em frente à plateia e aos meus colegas de cena que nem sabiam da falta de luz no prédio, me surgiu quase que subitamente a ideia de dublar todas as sonoridades do teclado com minha própria voz, afinal o show deve continuar e eu tinha decorado todos os sons da peça por ensaiá-los todos os dias desde que foram criados ao longo do processo.

Apoiado no fato de que tudo nesta obra, desde a sua visualidade até a sua sonoridade, gira em torno da decadência e no fato de ser uma estreia, logo ninguém conhecia por inteiro a peça, pude seguir até o fim do espetáculo improvisando os sons por meio de modulações no timbre da minha voz na busca de imitar os diferentes timbres utilizados pelo teclado no decorrer da peça.

Somente ao final do espetáculo a diretora Felícia Johansson expôs à plateia o fato de ter ocorrido uma queda de energia no início da apresentação, que ironicamente voltou a funcionar normalmente assim que finalizamos, e o que mais nos surpreendeu foi a plateia nos dizer que mal perceberam a falta de energia e acreditaram ter sido proposta estética da peça desde o princípio afinal, como eles diziam, "é decadente não é?".

A respeito do relato exposto acima, essa pesquisa defende que sem o preparo necessário para com as sonoridades de uma obra, o momento citado provavelmente permaneceria como uma falha técnica e dificilmente se tornaria uma virtude.

Por fim conclui-se com essa pesquisa que uma análise mais focada nas sonoridades de uma peça contribui para uma melhor compreensão da obra como um todo. Essa concepção

mais aprofundada é importante para o ator que busca se desvencilhar das formas do fazer artístico na atuação que se restringem apenas ao executar e ao representar. O ator que se desprende desse fazer artístico pode vir a compreender a composição de sonoridades pra cena como parte fundamental do processo de criação da obra.

Referências Bibliográficas

SCHAFER, Raymond Murray. A Afinação do Mundo. São Paulo: Unesp, 2001.

LIGNELLI, César. Sonoplastia: breve percurso de um conceito. Ouvirouver Uberlândia v. 10 n. 1 p. 142-150 jan.|jun. 2014

LIGNELLI, César. A paisagem sonora e as sonoridades da cena. Criação e Reflexão Crítica. V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós- Graduação em Artes Cênicas: Belo Horizonte, 2013. <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosterritorios.html>

LECOQ, Jacques O Corpo Poético - Uma pedagogia da criação teatral. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010. Título Original: Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale.

MED, Bohumil. Teoría da música - 4. ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.

DECADENTA. 2017. (52m39s). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Z6SpHR7iDuo&t=2184s>

CAMARGO, Roberto Gil. A Sonoplastia no Teatro, Rio de Janeiro, INAC, 1986

História do violão. **historia de tudo**, 2018. Disponível em:
<<https://www.historiadetudo.com/violao>>. Acesso em: 29 de Maio de 2018

MAFRA, Marilyn. Castanholas . **Flamenco Brasil**, 2009. Disponível em:
<<http://flamencobrasil.com.br/2009/04/castanholas/>>. Acesso em: 06 de Junho de 2018

A história do instrumento cajon. **Cajon do Giba**, 2010. Disponível em:
<<http://cajondogiba.blogspot.com/2010/07/historia-do-instrumento-cajon.html>>. Acesso em: 09 de Junho de 2018