



Universidade de Brasília – UNB

Instituto de Artes – IDA

Departamento de Artes Cênicas – CEN

**Sonoridades em trânsito: a Alquimia entre o Teatro e a Música
em *Os Mamutes* (2017)**

Brenno Da Costa Ricciardi

Brasília

Dezembro 2017



Universidade de Brasília – UNB

Instituto de Artes – IDA

Departamento de Artes Cênicas – CEN

**Sonoridades em trânsito: a Alquimia entre o Teatro e a Música
em *Os Mamutes* (2017)**

Trabalho de conclusão de curso de Artes Cênicas,
Bacharelado em Interpretação Teatral,
Departamento de Artes Cênicas
Instituto de Artes
Universidade de Brasília
Orientador: Professor Doutor Fernando Antônio
Pinheiro Villar de Queiroz

Brenno Da Costa Ricciardi

Brasília

Dezembro 2017

**Sonoridades em trânsito: a Alquimia entre o Teatro e a Música
em *Os Mamutes* (2017)**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade de Brasília como exigência parcial
para a obtenção do título de Bacharel em Artes
Cênicas.

Aprovado em: _/_/_

BANCA EXAMINADORA:

PROF. DR. FERNANDO ANTONIO PINHEIRO VILLAR DE QUEIROZ

PROFA. DRA. ROBERTA KUMASAKA MATSUMOTO

TÉCNICO GLAUCO FRANCISCO MACIEL DE ARAÚJO

Brasília

Dezembro 2017

The laughing heart

*Your life is your life
don't let it be clubbed into dank submission.
be on the watch.
there are ways out.
there is light somewhere.
it may not be much light but
it beats the darkness.
be on the watch.
the gods will offer you chances.
know them.
take them.
you can't beat death but
you can beat death in life, sometimes.
and the more often you learn to do it,
the more light there will be.
your life is your life.
know it while you have it.
you are marvelous
the gods wait to delight
in you.*

Charles Bukowski

Roll the Dice

If you're going to try, go all the way. Otherwise, don't even start. This could mean losing girlfriends, wives, relatives and maybe even your mind. It could mean not eating for three or four days. It could mean freezing on a park bench. It could mean jail. It could mean derision. It could mean mockery--isolation. Isolation is the gift. All the others are a test of your endurance, of how much you really want to do it. And, you'll do it, despite rejection and the worst odds. And it will be better than anything else you can imagine. If you're going to try, go all the way. There is no other feeling like that. You will be alone with the gods, and the nights will flame with fire. You will ride life straight to perfect laughter. It's the only good fight there is.

Charles Bukowski

Resumo

Este Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Interpretação Teatral tem como objetivo esmiuçar o processo de interdisciplinaridade entre o teatro e a música na montagem de diplomação *Os Mamutes* 2017 pela Universidade de Brasília (UnB). Veremos como meus trabalhos de ator, músico e sonoplasta se cruzaram neste encontro alquímico para dar origem à trilha sonora do espetáculo. As formas como as linguagens se comunicam é de incontável riqueza e se mostraram vitais no fazer artístico do espetáculo, em todas as etapas do processo e no seu desenvolvimento. Por meio dos conceitos de Nietzsche sobre os deuses Apolo e Dionísio, entrevistas com artistas referenciais na área da interdisciplinaridade na capital e, por fim, minha experiência na montagem da sonoplastia do citado espetáculo, entramos em contato com a interdisciplinaridade alquímica na Arte.

Palavras chave: 1. Interdisciplinaridade 2. Alquimia 3. Fronteiras 4. Linguagens artísticas 5. Sonoplastia

Abstract

This Bachelor's Degree Course in Performing Arts aims to talk about the interdisciplinary process between theatre and music in the under graduation production of *Os Mamutes* (2017), within the University of Brasília (UnB). We will see how my works of actor, musician and sound designer have crossed in this alchemical meeting to give origin to the play's soundtrack.

The ways how the languages dialogue with each other contains countless wealth and they showed themselves as vitals in the artistic work, in all stages of the process and its development. Through the concepts of Nietzsche about the gods Apollo and Dionysus, interviews with referencial artists in the area of interdisciplinarity in the capital, and, to finish, my experience in the assembly of the sound design of the mentioned play, we get in touch with the alchemical interdisciplinarity in Art.

Key Words: 1. Interdisciplinarity 2. Alchemy 3. Boundaries 4. Artistic Languages 5. Soundtrack

Agradecimentos

Agradeço antes de tudo aos meus pais Alexandre e Sandra por todo o apoio, consideração, respeito, sabedorias compartilhadas, reconhecimento, amor, lições, coragem, confiança, e fé depositadas em mim. Vocês são meus maiores exemplos de seres humanos íntegros, guerreiros e vencedores.

À minha tia Simone por me receber nesta reta final em minha cidade natal Niterói(RJ) para o verdadeiro salto quântico deste trabalho. Aquelas semanas de imersão trouxeram do abstrato para o concreto esta empreitada acadêmica.

Ao meu orientador Fernando Villar, pelas lições desde o Edmundo no meu primeiro semestre até este TCC onde concluo mais esta etapa em minha vida. Por tantos momentos elucidativos, conversas relevantes e pela proteção neste departamento pitoresco e perigoso.

Ao técnico e amigo Glauco Maciel, por tanto conhecimento compartilhado de forma humilde e coerente, pelas incontáveis horas no estúdio do departamento ouvindo Blues, Samba, Funk Soul, Clássica, Moderna, Contemporânea e pós-contemporânea. Entre Villa-Lobos, Cartola, Camisa De Vênus, Tim Maia, John Cage, Pink Floyd, The Meters, Three Cool Cats, Calouras Calourentas, Captain Blues, Minha Gata(My Girl), a trilha inteira de Mamutes(Compre um hambúrguer de Mamute, Lola Blair, Jerry e Wendy etc...) e aprendendo sobre equipamentos, edição de áudio, soldas, gravação, mixagem, e trazendo idéias à tona através dos sons.

À todos os amigos e amigas que tive o prazer de compartilhar tantos momentos artísticos e verdadeiros nesta jornada acadêmica. Veluma Lara(Alice Terra), Anna Carolina Marques, Amanda Moraes, Laysa Gladstone, Tatiana Moniz, Thais Veloso, Carla Nicolait, Luisa Ulhoa, Thais Sousa, Gabriela Lima, Cíntia Clara, Gabi Vieira, Nina Roberto, Samla Alves, Gabi Rabelo, Clara Sales(Don't Insult the Witch), Thamiris Lima, Renato Miguel, Gustavo "Gogó", Daniel Landim, Guilherme Mayer, Ricardo Ned, Cláudia Braga, Wanderly Pereira, Adriana, Sérgio e Carlos da portaria, e Zé, Maria, Terezinha e Nina da limpeza.

À minha adorada, idolatrada, venerada, salve, salve namorada Gabriela Cavalcanti pelo reencontro que certamente vem de outras encadernações. Você me mostrou que o amor é possível, provável, palpável e recíproco. Cada dia ao seu lado é uma dádiva, me mostrando que ter fé na vida e no amor é sim recompensador. Nos encontramos em Mentawai!

Sumário

Introdução.....	1
Capítulo 1 – Lista de Reagentes	
1.1 Interdisciplinaridade.....	6
1.2 Alquimia.....	11
1.3 Visão Nietzscheana.....	13
Capítulo 2 – Os doze processos	
2.1 Glauco Maciel.....	18
2.2 Zé Regino.....	21
2.3 Celso Araújo.....	24
2.4 Fernando Villar.....	25
2.5 Denver Moura.....	28
Capítulo 3 – Opus Magnum	
3.1 Sonoplastia.....	30
3.2 A sonoplastia de <i>Os Mamutes</i>	33
Considerações finais.....	41
Bibliografia.....	43

Introdução

A interdisciplinaridade entre o teatro e a música no processo de diplomação em Artes Cênicas do 2º/2017 pela UnB na peça *Os Mamutes* é o foco e fio condutor deste trabalho. Por meio desta pesquisa poderemos vislumbrar como meu trabalho de ator e músico influenciou no fazer artístico e o modo pelo qual as fronteiras entre as disciplinas oferecem uma interessante oportunidade para a experimentação e aprendizado das mesmas.

Estas tais fronteiras nem sempre são aparentes ou mesmo necessárias na busca da construção artística por motivo das muitas variáveis envolvidas, sem contar as múltiplas e plurais interpretações sobre o tema.

Todas estas questões, sobre interdisciplinaridade, Teatro, Música, linguagens e fronteiras devidamente ponderadas, nos levam a focalizar o âmbito desta pesquisa no intuito do aprofundamento mais localizado, e não buscando o mais abrangente, para auxiliar o fluxo de idéias devido ao espaço e tempo reduzido para a composição desta monografia.

Neste sentido, o desafiador cenário que é proposto é o de transformar este trabalho em uma busca por ferramentas facilitadoras para a compreensão e apreensão do tema, sugerindo ramificações por meio de exemplos, confronto de idéias, criação de paralelos teóricos e conexões dos hibridismos. Viso também com este esforço, a criação de um arsenal de conhecimentos que há de ser de grande valia ao final de minha jornada acadêmica, pois continuarei a consolidar meu trabalho e pesquisa na área da interdisciplinaridade artística.

Em se tratando do termo pesquisa há de se pormenorizar sua função e importância para a continuidade de nossa leitura. Segundo a historiadora e pesquisadora Tania Brandão, pesquisa é:

busca, investigação, indagação, exame de laboratório, mas sempre com um sentido de detalhamento, em especial com o fim de descobrir fatos ou estabelecer princípios relativos a um campo qualquer do conhecimento.

[...]a definição de pesquisa transparece, em todas as situações consideradas, como uma atividade que conduz à produção de um

saber, algo necessariamente novo, e que portanto este saber teria necessariamente um caráter de transformação. (2000, p.5-6)

No intuito de facilitar o entendimento do tema aqui abordado, a interdisciplinaridade entre o teatro e a música, sinto que o mais prudente a se fazer como primeiro movimento é destrinchar os termos mais importantes para este trabalho. Como elucidada Gadamer: “Compreender é operar uma mediação entre o presente e o passado, é desenvolver em si mesmo toda a série contínua de perspectivas na qual o passado se apresenta e se dirige a nós.”(Apud Brandão, 2000, p.11) e também:

a constatação de que o teatro é uma arte temporal, quer dizer, histórica; é uma arte que acontece essencialmente no tempo e esta condição determina que a pesquisa em teatro se dê em função dos estudos da temporalidade, ou mais objetivamente, em função da história. Portanto, a metodologia da pesquisa teatral é necessariamente a metodologia dos estudos históricos. (BRANDÃO. 2000, p.6)

A reconstrução da história da interdisciplinaridade nos traz um questionamento relevante suscitado pelo doutor em filosofia Ernani Chaves em seu livro *Introdução à tragédia de Sófocles* onde ele discorre sobre as aulas que Friedrich Nietzsche deu em seu início de carreira como professor de filologia da Universidade da Basileia: “a ligação entre o passado e o presente, a certeza prévia e necessária de que investigar o passado só se justifica tendo em vista o presente do investigador.” (CHAVES. 2006, p.8). Investigamos o passado para podermos compreender melhor como a construção das fronteiras disciplinares se deram, e como suas quebras e diálogos se formaram ao longo do tempo.

E devemos salientar também que existem vários termos para definir essa liquidez entre as disciplinas, inclusive me baseio claramente na tese de doutorado de meu orientador Fernando Villar neste esforço, que já foram cunhadas em decorrência das realidades que se transformam ininterruptamente, já que o fazer artístico tem por característica intrínseca a transmutação constante. Transdisciplinaridade, multidisciplinaridade, pluridisciplinaridade, disciplinaridade cruzada, anti-disciplina, pós-disciplinaridade, hibridismo são alguns termos usados na tentativa de definir e/ou se aproximar do que seriam essas intersecções entre as disciplinas. Acima de tudo, é fundamental ressaltar que estes termos apenas serão citados neste trabalho na intenção

de ilustrar a pesquisa. Aprofundarei mesmo toda a discussão em torno do termo interdisciplinaridade.

É imprescindível que vejamos também o outro lado, o que fomenta a manutenção das fronteiras entre as disciplinas. Como cita Brandão:

Não temos mantido, por acaso, uma separação bastante constante entre o teatro, o circo, a dança, a ópera, o ballet? E até que ponto cada uma destas artes têm representado efetivamente, hoje e sempre, uma dinâmica própria e irreduzível, a ponto de colocar sob suspeita a hipótese de uma pesquisa que a golpes de caneta pretenda confundilas todas em uma só materialidade? As aproximações recentes entre o teatro e a dança, o teatro e o circo não evidenciam precisamente a existência de um abismo? (BRANDÃO. 2000, p.5)

Para prosseguirmos com nosso estudo devo salientar de que a interdisciplinaridade nas artes prossegue num fluxo contínuo a se desdobrar em novas formas alquímicas de construção. Todavia há de se observar de que as disciplinas artísticas ainda possuem fronteiras técnicas que são vitais para sua execução. Não obstante vemos ainda hoje a separação dos departamentos artísticos em nossa Universidade, fato esse que vejo como fundamental no aprofundamento das linguagens. Porque para se falar em interdisciplinaridade deve-se primeiro falar em domínio das técnicas teórico-práticas necessárias para geri-la. Há de se ter conhecimento técnico musical e teatral para se construir intersecções competentes entre as supracitadas disciplinas.

O teatro é uma das formas de arte que consegue contemplar e englobar as outras com uma facilidade mais tangível. Música, artes visuais, dança estão em constante movimento dentro das artes cênicas. Como elucida o apresentador, ator e diretor Jô Soares falando das artes “São os dedos de uma mesma mão”. (<http://www.esquinamusical.com.br/5-cantadas-de-jo-soares>).

O que por um lado é de uma riqueza criativa incalculável, por outro se mostra uma grande armadilha no sentido do ator achar que pode utilizar de todas estas ferramentas sem possuir o devido domínio técnico das mesmas. As disciplinas existem em decorrência deste aprofundamento teórico/prático que possibilita a profissionalização em determinada área do conhecimento. Como bem exemplifica o

compositor estadunidense Richard Peaslee: “Há uma grande parte de trabalho intuitivo no teatro que não existe na música”

Vemos aqui um dos cerne da discussão sobre o tema, e quão pedregoso é o terreno que se adentra ao falarmos de interdisciplinaridade. Em teoria é de grande valia e de se esperar que estas fronteiras sejam demolidas ou ao menos esmiuçadas com outro olhar. No entanto, na prática esta abordagem se mostra muito mais complexa do que a simples junção das disciplinas de forma displicente.

Em contrapartida a interdisciplinaridade se mostra como um procedimento útil e uma grande possibilidade de experimentação do diálogo entre as várias formas de linguagens artísticas. Percebo uma certa dose de retroalimentação entre as disciplinas, principalmente no que se tange ao meio teatral. A música em específico me parece ser uma pouco mais direta, na maioria dos casos, no que diz respeito principalmente a evocar estados emocionais no público.

Neste aspecto vemos a musica como ferramenta valiosa no teatro para reforçar estados que a cena propõe. Claro que existem escolhas estéticas divergentes que tem o poder de reconstruir a música em determinada cena, ressignificando todo seu potencial, como por exemplo no filme *Laranja Mecânica* (1971) de Stanley Kubrick onde, em determinada cena, o personagem principal invade uma casa, e enquanto espanca o casal cantarola “Singing in the rain”(1952). Mas no geral, pela minha experiência, a música é usada prioritariamente como reforço e principalmente como atalho para a criação de um estado emocional no público.

No primeiro capítulo iremos entrar em contato com os termos da interdisciplinaridade, a Alquimia e a visão nietzschiana sobre os deuses Apolo e Dionísio e como suas energias influenciam no fazer artístico.

Continuando nossa divisão desta presente pesquisa, após o aprofundamento dos termos vitais para este trabalho, nos deparamos com o segundo estágio do mesmo: questionar e estimular através de entrevistas artistas da cidade que utilizam a fusão entre o teatro e a música em suas criações artísticas. Divido as entrevistas em três perguntas, que são: 1) Como a música influencia na sua criação artística? ;2) Qual o valor da música no universo teatral? ;3) Como a música retroalimenta o teatro e vice-versa?

Glauco Maciel notável sound designer e músico, Zé Regino, palhaço, diretor e professor, Celso Araújo, jornalista e diretor de Teatro, Fernando Villar, professor doutor da UnB, diretor e pensador de Teatro e Denver Moura, técnico do Clube do Choro, músico e diretor musical são as vozes que ouviremos sobre o tema da interdisciplinaridade artística.

A escolha por entrevistar artistas apenas de Brasília é um recorte estratégico para reduzir o espectro analisado dentro de minhas possibilidades, com o fim de facilitar a pesquisa e possibilitar o aprofundamento da mesma no contexto brasiliense. Todo este conhecimento empírico irá enriquecer a discussão acerca do tema da interdisciplinaridade, com os depoimentos pessoais e ímpares dos artistas e de como eles, dentro de suas particularidades, lidam e resolvem as questões que se apresentam quando se parte da escolha de trabalhar com as duas linguagens concomitantemente. A certificação das metodologias empregadas nos auxilia com o início da atividade artística e nos evidencia a formação de escolhas e atitudes que estimulam a criação.

Com as entrevistas em mãos partimos para o terceiro capítulo deste trabalho, que diz respeito ao meu trabalho de ator e músico no espetáculo *Os Mamutes* na montagem de diplomação 2º2017 da UnB com a ajuda providencial do técnico Glauco Maciel, do colega Guilherme Mayer e de alguns colegas da classe e do departamento. Logo então veremos as considerações finais desta jornada alquímica e interdisciplinar.

Capítulo 1 – Lista de Reagentes

1.1 interdisciplinaridade

Antes de adentrarmos no fértil e telúrico tema da intersecção alquímica entre o teatro e a música, antes mesmo de propor o casamento entre Tália, Melpômene e Euterpe, musas das supracitadas linguagens, enxergo com necessária urgência contextualizar este tão rico e complexo encontro.

Começo na gênese cultural da sociedade ocidental, a Grécia. Para auxiliar-me nesta missão através do tempo utilizar-me-ei prioritariamente de dois livros de Friedrich Nietzsche que nos elucidam de forma magistral sobre a interdisciplinaridade artística. São eles *A visão dionisíaca do mundo* (2005) e *Introdução à tragédia de Sófocles* (2006).

Vejo porém como intrinsecamente fundamental a necessidade de convocação dos nimbados termos essenciais citados neste trabalho, com o objetivo de familiarizarmos com os mesmos. Vamos começar pela interdisciplinaridade, já que ela permeará todo este discurso em busca do deslindar artístico.

No livro organizado por Ana Mae Barbosa e Lilian Amaral chamado *“Interterritorialidade: mídias, contextos e educação”* (2008) o primeiro capítulo escrito por Ana Mae Barbosa nos esclarece toda sua polimatia sobre esta questão. A ver:

Vivemos a era “inter”. Estamos vivendo um tempo em que a atenção está voltada para a internet, a interculturalidade, a interdisciplinaridade e a integração das artes e dos meios como modos de produção e significação desafiadores de limites, fronteiras e territórios. Entretanto, os arte-educadores têm dificuldades de entender a arte “inter” produzida hoje. Para os que foram educados nos princípios do alto modernismo, dentre eles, a defesa da especificidade das linguagens artísticas, torna-se difícil a decodificação e a valoração das interconexões de códigos culturais e da imbricação de meios de produção e de territórios artísticos que caracterizam a arte contemporânea. A colaboração entre as artes e os meios de produzi-la vem se intensificando.[...]

Agora , a arte contemporânea trata de interdisciplinarizar, isto é, pessoas com suas competências específicas interagem com outras

peças de diferentes competências e criam, transcendendo cada uma seus próprios limites ou simplesmente estabelecendo diálogos. São exemplos o happening, a performance, a bodyart, a arte ambiental, a vídeo art, a arte computacional, as instalações, a arte na web, etc. (2008, pp. 23-24)

Para deixar claro este entendimento de interdisciplinaridade, Roland Barthes diz:

Interdisciplinaridade não é a calmaria de uma segurança fácil; interdisciplinaridade começa efetivamente (oposta à mera expressão de um desejo forte) quando a solidariedade das velhas disciplinas é quebrada – talvez mesmo violentamente [...] – no interesse de um novo objeto e uma nova linguagem, nenhum dos quais tem um lugar no campo das ciências que seriam trazidas juntas pacificamente: é precisamente o desconforto com classificação que permite a diagnose de uma certa mutação (1977, 155 *apud* VILLAR, 2008 p.117).

Percebemos aqui de forma pujante a tendência inexpugnável da comunicação e troca entre as linguagens artísticas em nosso mundo contemporâneo. A globalização e toda a revolução da tecnologia das informações que vivemos nas últimas décadas nos levaram a uma superabundância de informações e estímulos gerida por uma supervelocidade dos conteúdos em nossas vidas. É uma era de ansiedade pois as informações não param de chegar e todo o acesso está ao alcance das mãos através dos celulares. Toda a massa disforme da internet se confunde pela quantidade de conteúdos que chegam até nós diariamente.

A aceleração do ímpeto interdisciplinar se mostra muito evidenciado nas sucessivas alquimias estéticas propostas pelas vanguardas históricas no final do século XIX e começo do século XX assim como nas vanguardas pós segunda guerra mundial.

Como cita Barbosa:

Os projetos europeus em direção à ‘arte total’ incorporavam pintura, poesia, música e dança e rejeitavam a separação das artes em instituições que as isolassem umas das outras, como museus e teatros. As vanguardas não só queriam transformar, mas principalmente totalizar a arte. (2008, p.27)

A célebre Semana de Arte Moderna de 1922 é um exemplo claro e nacional da mistura, hibridismos e junção das linguagens artísticas, influenciando gerações posteriores com seu bravo vanguardismo.

Para a elucidação do termo o site significados.com.br nos diz:

A vanguarda (do francês *avant-garde*) significa, literalmente, a guarda avançada ou a parte frontal de um exército. Seu uso metafórico data de inícios do século XX, se referindo a setores de maior pioneirismo, consciência ou combatividade dentro de um determinado movimento

social, político, científico ou artístico. Nas Artes, a vanguarda produz a ruptura de modelos preestabelecidos, defendendo formas antitradicionais de Arte e o novo nas fronteiras do experimentalismo. (siginificados.com.br)

Ainda assim, com todo essa difusão interdisciplinar ainda presenciamos uma separação das especialidades com pobre comunicação entre as mesmas dentro da universidade. Meu próprio trabalho alquímico interdisciplinar entre o teatro e a musica só se fez possível no curso de Artes Cênicas por eu já possuir conhecimento anterior em música. Pouco ou quase nenhum contato tive com instrumentos musicais durante o curso, tirando obviamente os que eu levava junto comigo pela cidade. Não fosse meu caráter extremamente melômano, não atingiria a tão desejada alquimia entre as linguagens que norteiam todos este trabalho. Como bem expõe Barbosa:

A maioria delas [as universidades] ainda não perceberam que os currículos engessados pelas especialidades já não respondem às interconexões, interpenetrações e sincretismos gerados por valores culturais mais democráticos e pelas novas tecnologias. (2008, p.24)

Para corroborar com esta idéia de que tanto a dimensão visual quanto a acústica são de vital importância para o fazer artístico contemporâneo, seleciono agora a frase de abertura do editorial da revista *VIS* do programa de pós-graduação em Arte da UnB intitulada “Som, Palavra e Performance”, escrita pela atriz, cantora e professora argentina Sílvia Davini:

A performance teatral situa-se na confluência das dimensões visual e acústica da cena. Esse cruzamento visual e sonoro é atravessado, por sua vez, por diversos tipos de estímulos, dos sinestésicos aos táteis, que contribuem para acentuar ou completar os processos de significação no palco. (2009 p.7)

Ora, se é tão evidente assim a magnitude e relevância do tema interdisciplinar no teatro, se é indissociável uma linguagem da outra, se há uma retroalimentação dependente entre elas, por que ela, a interdisciplinaridade, não é mais fomentada e estimulada durante o curso? Por que ao chegar na diplomação, derradeira disciplina do curso, apenas 3 alunos tinham alguma noção de música? Abordaremos esta questão no terceiro capítulo deste trabalho. Para tal empreendimento argumentativo utilizo-me da tese do professor Fernando Villar, onde ele investiga o grupo catalão La Fura Dels. Neste trecho ele nos elucida sobre o fazer interdisciplinar deste grupo:

A linguagem furero nos ajuda a compreender as quatro principais características ou um quádruplo conceito de teatro. Primeiro, os autores eram também designers, diretores, produtores, artistas, músicos e performers das produções, com poucos colaboradores como Ramón Rey (iluminação) ou Ian Britton (guitarrista). Segundo, a opção dos *fureros* por performar sua alquimia artística em locais ‘achados’ ou não-teatrais. Terceiro, a coexistência dos espectadores e performers na mesma área de performance. Quarto, o intercâmbio entre diferentes artes, como música, belas artes, performance art e dança. (QUEIROZ, 2001 p.49)

A procura pela linguagem teatral e seus limites no fazer artístico levando em consideração quais elementos usaremos em nossa alquimia é deslindada desta forma:

Na área da performance teatral, artistas de teatro desenvolvem suas linguagens por meio de distintos modos que eles irão desvendar e pesquisar. As procuradas fronteiras da linguagem teatral deve talvez ser considerada como aqueles limites que renovam tanto a busca como seu buscador, o ser humano. (QUEIROZ, 2001 p.26)

Por seu caráter subjetivo, a Arte sofre dificuldade na hora de ser categorizada e suas fronteiras se mostram muitas vezes borradas e/ou turvas na hora da análise. O pós-modernismo nos trouxe uma proposta de derrubar estas tão inexoráveis fronteiras entre as linguagens: “Artes pós-modernas são associadas com perspectivas de disciplinaridade cruzada e a abertura teatralizada dos limites do objeto da Arte, de sua materialidade, visibilidade, função e representação ou apresentação.” (QUEIROZ, 2001 p.26)

E também:

O cruzamento das fronteiras entre as disciplinas artísticas, o reconhecimento da incerteza e dúvida e sua conseqüente desconfiança das categorizações definitivas que podem reduzir a livre pluralidade de manifestações são chamadas de características pós-modernas. Mesmo assim, essas características podem ser encontradas em outros períodos históricos e no que pode ser reconhecido como uma tendência do século XX. (QUEIROZ, 2001 p.36)

Susanne K. Langer, grande filósofa da Arte, assume que “diversas Artes podem ser distinguidas assim como conectadas”(1953, p.24 *apud* QUEIROZ, 2001, P.71). Para ela, “Arte é uma forma perceptível que expressa a natureza dos sentimentos humanos” numa “objetificação da vida subjetiva, e assim é todo outro trabalho de Arte”(1957, p.6

apud QUEIROZ, 2001, P.71). Langer pergunta “se os trabalhos de Arte são todos parecidos neste termo fundamental, porque temos diversos e enormes domínios da Arte, como a pintura e música, poesia e dança? [...] Como a dança, por exemplo, difere da música ou arquitetura ou teatro?”: ela responde que a dança “tem relações com todos eles. Porém, não é nenhum deles”(1957, p.9 *apud* QUEIROZ, 2001, P.71). Para ela, a distinção ‘ encontra-se nas coisas que a imagem virtual, a forma expressive, é feita’ (1957, p.10 *apud* QUEIROZ, 2001, p.71)

O excessivo e por diversas vezes exclusivo compartimentalismo da Arte em linguagens e disciplinas específicas não atende às demandas do desenvolvimento social, tanto científico quanto artístico em nossa contemporaneidade, principalmente em seu caráter pós-moderno, também não levando em consideração a nossa sociedade e sua alta velocidade das mídias e trocas de informações.

A inelutável troca entre elementos teatrais e os musicais, das artes plásticas ou da dança tem incitado, mesmo quando estas acontecem de forma anárquica e aparentemente aleatória, a reinventar e rejuvenescer as Artes supracitadas através da história. Queiroz cita Augé neste sentido:

Augé, mesmo assim, reconhece a interdisciplinaridade tanto como uma estratégia necessária e um elemento positivo e constitutivo da história das disciplinas. O diálogo com outras Artes é também constitutivo da história do teatro; as Artes, história e antropologia são exemplos de disciplinas que não se isolam de um intercâmbio de informação e métodos. De forma similar, o teatro tem concordado pelo nova historiografia em recontar sua própria história e recompor seu todo disciplinar. (1999, p.2 *apud* QUEIROZ, 2001, p.72)

Um pouco mais de elucidação à cerca da interdisciplinaridade fazendo um paralelo da Arte com a ciência através das idéias do escritor James Gleick em seu *Chaos: Making a New Science* (1987):

Interdisciplinaridade pode assumir disfarces conceituais e nuances semânticas mas é uma atitude contra o isolamento positivista dos campos do conhecimento, que tiveram seu ápice no século XIX. Por isso, as Artes – como uma ‘indisciplina’, ‘antidisciplina’ ou ‘não-disciplina’ – podem ser consideradas ‘interdisciplinas’, enquanto elas operam nos objetivos de cruzar as fronteiras disciplinares e alcançar outros objetos. Procedimentos interdisciplinares recusam isolamentos compartimentalizados que obstruem as possibilidades de trocas e interações entre diferentes Artes e ciências. Gleick afirma que “a nova ciência surgirá de uma que atingiu um beco sem saída. Geralmente

uma revolução tem um caráter interdisciplinar – suas descobertas centrais [...] vêm de pessoas desviando das barreiras normais de suas especialidades”. (1987, p.37 *apud* QUEIROZ, 2001 p.87)

A transgressão das fronteiras disciplinares tem caracterizado as matizes de esforços dos artistas no escambo entre linguagens sempre em busca da alquimia que torne a Arte que é produzida mais relevante e coerente com o tempo em que ela se encontra. A interdisciplinaridade artística vem permeando toda a história das artes cênicas.

A crise da categorização tanto no domínio científico quanto no artístico vista em nosso tempo tem impellido uma reavaliação pungente sobre o tema pela comunidade acadêmica, artística e científica.

O avanço no território interdisciplinar entre as mais diversas artes, que continua a renovar e expandir as fronteiras das mesmas complica cada vez mais os discursos categóricos sobre o tema. Devemos sim respeitar as singularidades e celebrar as diferenças, pois são nelas que residem o verdadeiro crescimento, e nos esforçarmos cada vez mais na direção de enxergar com um olhar mais maleável a linguagem teatral, mutável por natureza.

1.2 Alquimia

Sigamos em frente com nosso esforço de contextualizar mais um termo primordial nesta argumentação intelectual: Alquimia. Cito em sequência oração de Nicolau Flamel, notório alquimista, extraído do livro *Historia da Alquimia* do Doutor em Química Robson Fernandes de Farias (2010, p.7):

É ela que é a senhora de todas as Artes celestes e ocultas, que possui a ciência e a inteligência de todas as coisas. Faz com que ela me acompanhe em todas as minhas obras que, por seu espírito, eu tenha a verdadeira inteligência, que eu proceda infalivelmente na nobre Arte à qual estou consagrado, na busca da miraculosa pedra dos sábios que ocultastes ao mundo, mas que tendes o hábito de descobrir ao menos a vossos eleitos.

Ainda nas palavras do filósofo chinês Lao-Tsé:

Trinta raios convergentes no centro tem uma roda. Mas somente os vácuos entre os raios é que facultam seu movimento. O oleiro faz um vaso, manipulando argila mas é o oco do vaso que lhe dá utilidade. Paredes são massas com portas e janelas, mas somente o vácuo entre as massas lhes dá utilidade. Assim são as coisas físicas, que parecem

ser o principal, mas seu valor está no metafísico.(FARIAS, 2010, p.12)

Enxerga-se claramente o caráter imaterial da alquimia. E por ser imaterial também se torna subjetivo. Na subjetividade a alquimia se assemelha à Arte na dificuldade de definição e nos mistérios que as circundam. Assim como a Arte:

A história da alquimia é muito obscura. É uma ciência sem raiz aparente. Os sábios e os filósofos misturam-se nela e nela se confundem com os alucinados, os mágicos, os charlatões e até as vezes os celerados, escroques, envenenadores e falsos moedeiros. (FARIAS, 2010, p.13)

Existem alquimistas charlatões no meio artístico, mas há também os verdadeiros alquimistas, estes sim são do nosso maior interesse. Vejamos mais um pouco em busca da claridade das idéias:

A alquimia, ou antes, o alquimista, dedicava-se, fundamentalmente, a dois propósitos, um de caráter exotérico e outro de caráter esotérico, a saber: a produção da pedra filosofal (capaz de transmutar metais menos nobres em ouro) e do elixir da longa vida(propósitos de caráter exotérico) e o aperfeiçoamento espiritual (propósito de caráter esotérico). A alquimia chinesa, sobretudo, visava bem mais aos propósitos de natureza esotérica, existindo mesmo o sentimento de que, apenas por meio do aperfeiçoamento interior, seria possível preparar a pedra filosofal, ou seja, não bastaria executar-se as operações químicas corretas: uma pessoa espiritualmente impura não conseguiria promover a transmutação de metais não nobres em ouro. Nesse sentido, o aperfeiçoamento de metais impuros, convertendo-os em ouro, era apenas uma metáfora para a purificação e aperfeiçoamento espirituais. (FARIAS, 2010, p.37)

Há certamente um ar feérico em torno da nobre arte alquímica. Mistura de ciência, arte mística e filosofia a alquimia se propunha a mistura e junção de vários elementos químicos num processo experimental de tentativa e erro muito similar ao encontrado no fazer artístico. Existem várias características em comum entre a Arte e alquimia. O tempo e a experiência nos trazem atalhos valiosos movidos pelo sequioso desejo de transmutar algo realmente nobre e de relevância suprema para o meio e para nós mesmos. A verdade nua e crua é que continuamos atirando no escuro, pois na área subjetiva em que estamos inseridos a variável situacional prevalece, além de certos mistérios envolvendo sorte, karma e sincronicidades finas.

1.3 Visão nietzschiana

Após esta breve introdução sobre os temas da interdisciplinaridade e da alquimia sigamos em frente, voltando finalmente para nosso deslindamento em torno do recorte das idéias de Friedrich Nietzsche.

Vamos explicar sobre dois conceitos de magnitude essencial ao lidarmos como a ideologia Nietzschiana: o conceito de Arte Apolínea e Arte Dionisíaca.

Para Nietzsche o Socratismo, e sua excessiva racionalidade na absorção e entendimento da realidade, foi o principal agente determinante da decadência de toda Arte grega, e conseqüentemente da civilização grega. Ele nega a todo racionalismo a possibilidade de tocar o cerne da força vital da humanidade grega.

Em sua *A Visão Dionisíaca do Mundo* (2005, p.5) ele nos diz:

Os gregos estabeleceram como dupla fonte de sua Arte duas divindades, Apolo e Dionísio. Esses nomes representam, no domínio da Arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma com a outra, e somente uma vez, no momento do florescimento da “Vontade” helênica, aparecem fundidas na obra de Arte da tragédia ática. O homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência, a saber, no sonho e na embriaguez.

Em seguida ele conceitua pormenorizadamente estes dois Deuses e seus valores intrínsecos:

Apolo - Deus da representação onírica. Ele é o “aparente” por completo: o Deus do sol e da luz, na raiz mais profunda, o Deus que se revela no brilho. A “beleza” é seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é o seu reino a bela aparência do mundo do sonho: a verdade mais elevada, a perfeição desses estados, em contraposição a realidade diurna lacunarmente inteligível, elevam-no a Deus vaticinador, mas tão certamente também a Deus artístico. O Deus da bela aparência precisa ser ao mesmo tempo o Deus do conhecimento verdadeiro. Tampouco pode faltar na essência de Apolo aquele tênue limite, que a imagem do sonho não pode ultrapassar, para não agir patologicamente- quando a aparência não só ilude mas engana: aquela delimitação comedida, aquela liberdade distante das agitações mais selvagens, aquela sabedoria e calma do Deus escultor. Seu olho precisa ser “solarmente” calmo: mesmo que se encolerize e olhe com arrelia, jaz sobre ele a consagração da bela aparência. [...]

Dionísio - A Arte Dionisíaca, por outro lado, repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebato. São dois os poderes que principalmente elevam o homem natural ingênuo até o esquecimento de si característico da embriaguez, a pulsão da primavera (em que a

força gerativa da Vontade na natureza se faz sentir sobremaneira) e a bebida narcótica. Seus efeitos estão simbolizados na figura de Dionísio. O principium individuationis é rompido em ambos os estados, o subjetivo desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal. As festas de Dionísio não firmam apenas a ligação entre os homens, elas também reconciliam homem e natureza. Voluntariamente a terra traz os seus dons, as bestas mais selvagens aproximam-se pacificamente: coroados de flores, o carro de Dionísio é puxado por panteras e tigres. Todas as delimitações e separações de casta que a necessidade (Not) e o arbítrio estabeleceram entre os homens, desaparecem: o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico. Em multidões sempre crescentes o evangelho da “Harmonia dos Mundos” dança em rodopios de lugar para lugar: cantando e dançando expressa-se o homem como membro de uma comunidade ideal mais elevada: ele desaprendeu a andar e a falar. Mais ainda: sente-se encantado e tornou-se realmente algo o diverso. Assim como as bestas falam e a terra dá leite e mel, também soa a partir dele algo sobrenatural. Ele se sente como Deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente em si mesmo. O que são para ele agora imagens e estatuas? O homem não é mais artista, tornou-se obra de Arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem. O poder artístico da natureza, não mais o de um homem, revela-se aqui: uma argila mais nobre é aqui modelada, um mármore mais precioso é aqui talhado: o homem. Este homem conformado pelo artista Dionísio, está par a natureza assim como a estátua está para o artista Apolíneo.

Ora, se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, então o criar do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez. Este estado deixa-se conceber somente alegoricamente, se não se o experimentou por si próprio: é alguma coisa de semelhante a quando se sonha e se vislumbra o sonho como sonho. Assim, o servidor de Dionísio precisa estar embriagado a ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação.

Na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorre de todas as escalas da alma, por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão de primavera, a natureza se expressa em sua força mais elevada: ela torna a unir os seres isolados e os deixa se sentirem como um único; de modo que o principium individuationis surge como um estado persistente de fraqueza da Vontade. Quanto mais a vontade está degradada, tanto mais egoísta e arbitrário é desenvolvido o indivíduo, tanto mais fraco é o organismo ao qual ele serve.

O canto e as mímicas das massas assim agitadas, nas quais a natureza foi dotada de voz e movimento, eram algo de completamente novo e inaudito para mundo greco-homérico. (NIETZSCHE, 2005, pp.7-10)

Vemos nestes trechos a antítese muito clara entre o fazer artístico nos moldes apolíneos e dionisíacos, e como eles são complementares em suas características contrárias. Também é flagrante segundo as idéias de Nietzsche que a linha dionisíaca é muito mais interdisciplinar por trazer dança, canto e um transe que de certa forma é

cênico para a criação artística. Vamos esmiuçar um pouco mais este lado extático com um trecho magistral do prólogo de *As Bacantes* de Eurípedes:

Um mensageiro conta que subira, no calor do meio-dia, ao pico das montanhas com os rebanhos: trata-se da hora e do local propício para se ver o que nunca foi visto; agora Pan dorme, agora o céu é um fundo imóvel de uma glória, agora floresce o dia. Sobre uma pastagem alpestre o mensageiro observa três coros de mulheres dispersas deitadas sobre o solo e em decente atitude: muitas mulheres se encostaram em troncos de pinheiros: o sono reina em toda a parte. Repentinamente a mãe de Penteu põe-se a jubilar, o sono é afugentado, todas se levantam de um salto, um modelo de nobres costumes; as jovens donzelas e as mulheres deixam cair os seus cachos de cabelo sobre os ombros, a pele de corço é posta em ordem, caso os seus atilhos e laços tenham se desfeito durante o sono. Elas se cingem com serpentes, que lambem familiarmente as suas faces, algumas mulheres tomam nos braços filhotes de lobos e de corços e os amamentam. Todas se enfeitam como coroas de hera e grinaldas, uma batida de tirso no rochedo e água jorra aos borbotões: um golpe com o bastão no solo e alteia-se uma fonte de vinho. Doce mel goteja dos ramos, se alguém toca o chão apenas a ponta dos dedos jorra leite branco como neve. (405 A.C. , p. 8)

Fica evidente todo o caráter alucinógeno em busca do transe extático do coro báquico. E também o impulso primaveril que propicia o religamento do ser humano com a natureza, retornando ao Uno primordial. Na visão Nietzscheana este seria o estado ideal para a criação da Arte, onde o ser humano não é mais artista mas sim instrumento para a glorificação da mesma. Vejamos um quadro explicativo que traz à luz o contraste entre as idéias alicerçadas das duas linhas divinas:

Quadro dos traços característicos	
Apolíneo	Dionisíaco
Pensamento	Sentimento
Autocontrole	Paixão
Racional, lógico	Irracional, instintivo
Ordenado	Caótico
Estado de sonho	Estado de intoxicação
Princípio de individuação	Totalidade da existência
Valor na ordem humana e cultural	Realismo bruto e absurdo
Celebração da aparência/ilusão	Celebração da natureza
Artes plásticas e visuais	Música
Ser humano como artista	Ser humano como glorificação da Arte

Nietzsche ainda nos ilustra em sua *Introdução à Tragédia de Sófocles* detalhes que nos levam a entender de onde surge o caráter de comunhão, não só de pessoas, mas também de linguagens na Arte dionisíaca:

Na arte apolínea, o indivíduo atinge um estímulo sublimado: um *andante* sacerdotal pleno de dignidade. Na dionisíaca, a massa atinge uma excitação extática: o instintivo se expressa imediatamente. Violência desmedida do *impulso primaveril*. Esquecimento da individualidade, aparentado da auto-renúncia ascética através da dor e do pavor. A natureza em sua força prodigiosa ata os indivíduos firmemente e os faz sentir como *um*, de tal modo que o princípio de individuação aparece, ao mesmo tempo, como um permanente estado de fraqueza da natureza. Quanto mais arruinada a natureza, mais tudo se esfacela em indivíduos isolados: quanto mais egoística e arbitrariamente o indivíduo se desenvolve, mais frágil é a natureza do povo. O estado extático nos festins dionisíacos primaveris é a cidade natal da música dionisíaca e dos ditirambos (a tragédia). (2006, p.46)

O ditirambo é o canto coral de louvor a Dionísio, constituída de uma parte narrativa que era recitada pelo cantor principal, também denominado de corifeu, e da resposta do coro, executada por pessoas caracterizadas como faunos e sátiros, e ainda como ninfas chamadas de mênades ou bacantes, ninfas frenéticas do séquito dionisíaco, considerados então companheiros do Deus do vinho.

Ditirambo quer dizer hino em uníssono, e consistia numa ode entusiástica e exuberante em louvor do Deus, sendo dançada e cantada por um coro de 50 pessoas. Foi evoluindo para o Drama, em sua forma teatral. As danças que a priori eram caóticas e de puro delírio descontrolado transmutaram-se em movimentos organizados. Ou seja, foram aos poucos domando o caos reinante, que cingia toda a Arte dionisíaca, retirando dela todo o seu potencial por ser instintiva em demasia. Isto ocorreu pelo crescimento vigente da racionalidade, característica apolínea, impulsionada principalmente pelo Socratismo, motivo apontado por Nietzsche como a verdadeira derrocada da Arte grega assim como de sua civilização. Ao negar Dionísio toda a cultura grega se perdeu por sectarizar a absorção da realidade através apenas do olhar de Apolo. Para toda ordem há de haver o caos! A interdisciplinaridade tem suas raízes muito mais no culto dionisíaco do que no apolíneo, pelo amalgamar de pessoas, sentimentos, do homem com a natureza e das linguagens artísticas entre si. Vejamos como Nietzsche nos demonstra a importância imperiosa do coro:

O coro transforma o mundo moderno comum em mundo poético antigo, porque torna inutilizável tudo que resiste à poesia e o impele

para o alto, para os motivos mais simples, mais originais, mais ingênuos. O palácio dos reis está agora fechado, os tribunais se mudaram para o interior das casas, a escrita sufocou a palavra viva, o povo, a viva massa sensível, se transformou em Estado, numa abstração, os deuses voltaram para dentro do peito humano. O poeta tem de abrir novamente os palácios, tem de trazer os tribunais de volta para céu aberto, tem de restabelecer os deuses, pôr de lado toda obra artificial malfeita *no* homem e *ao seu* redor. O coro realiza tudo isso. (NIETZSCHE, 2006 p.68)

Vimos neste capítulo introdutório conceitos que nos ajudarão a entender as idéias expostas nos subseqüentes capítulos deste trabalho. Interdisciplinaridade, Alquimia e a visão nietzschiana nos desvelaram o quanto as fronteiras entre as disciplinas artísticas não são assim tão bem delimitadas quando esmiuçadas a fundo, e o quanto existe de riqueza no intercâmbio entre elas. Veremos agora no segundo capítulo a visão empírica da interdisciplinaridade de artistas da cidade por meio de entrevistas.

CAPÍTULO 2 – Os doze processos

Neste capítulo de nossa jornada interdisciplinar, o alquimista que vos escreve ouvirá as vozes de profissionais experientes no meio teatral, esclarecendo tantas questões práticas e também teóricas sobre o fazer artístico na capital. Para tal empreendimento entrevistei as figuras supracitadas em busca do conhecimento empírico tão valioso em nosso meio. As entrevistas consistiam de três perguntas vitais para a compreensão do tema da interdisciplinaridade na contemporaneidade. São elas: 1) Como a música influencia na sua criação artística?; 2) Qual o valor da música no universo teatral?; 3) Como a música retroalimenta o teatro e vice-versa?

As entrevistas se deram de forma descontraída no estilo de uma conversação leve, ágil e dinâmica. Os depoimentos que foram colhidos são de extrema relevância para este trabalho, pois traduzem visões diferenciadas de artistas experientes na área.

Irei discorrer com associações livres para transcrever as entrevistas, dado o fato de que as respostas dos entrevistados não foram diretas e sim rizomáticas e em certos casos suscitaram mais perguntas do que respostas. Não irei então, desta forma, transcrever as respostas das perguntas 1, 2 e 3 mas sim amalgamar tudo que foi dito durante a entrevista com o intuito da criação de um panorama do entrevistado sobre as questões desencadeadas. Usarei as minhas palavras para descrever e reescrever o que foi dito nas entrevistas. Em última instância são as minhas palavras, influenciadas diretamente pelas falas dos entrevistados, que encontraremos a seguir.

2.1 Glauco Maciel

Glauco Francisco Maciel de Araújo é produtor Audiovisual Graduado pela UNIP, Músico Profissional e Técnico em áudio com larga experiência em Sonoplastia com DRT profissional. Atua na Produção de Foleys, Captação de som direto e ambientes para Teatro, Vídeo Documentários, Cinema e Rádio. Em Teatro já trabalhou com Hugo Rodas, Fernando Villar, Rita Castro, Marcus Motta, João Antônio, Gê Marthú e os Irmãos Guimarães. Nas Artes Plásticas com Gê Orthof, Bia Medeiros, Carlos Praude, Sandro Alves, Fátima Burgos e Suzete Venturelli. Na Música trabalhou com o compositor eletroacústico Conrado Silva, Maestro Jorge Antunes, Cachorros das

Cachorras e Orquestra de Senhoritas entre outros. Foi o responsável pelo registro e masterização de hinos oficiais da ABIN e da Cidade de Mombuca, Ceará. No Cinema e Vídeo fez curso de Som direto para cinema e vídeo com Toninho Murici da Renato Aragão Filmes, trabalhou com Juliano Serra, Marcelo Emanuel e Eliomar Araújo (premiados no Festival Guarnicê), Roger Madruga, Tony Martin (INOMI), Marcelo Fonteles (Agenda Cultural Brasília), Peterson Paim, Sérgio Neves e Rádio da UFJF. Atualmente, produz o programa diário Espaço Manancial na Rádio Sara Brasil FM com maior audiência no seguimento e contribui como instrutor na escola de cinema social Cine Brazza com Marcelo Emanuel desde 2013.

Aqui teremos contato com a visão mais técnica da sonoplastia, dada a experiência e o recorte do entrevistado. Segundo Glauco Maciel a música influencia de maneira pontual, no sentido de desenhar a cena como uma partitura (cita Eugenio Barba) seguindo as indicações do elenco e as rubricas do texto na hora de criar.

Há uma desconexão entre a musicalidade e a teatralidade por parte dos atores, que estão muito preocupados com o corpo e a voz/falas mas não se atentam, no geral, a musicalidade que ela pode ter. Não possuem sensibilidade ou dão importância para a sonoplastia e as ambiências sonoras que são criadas para as cenas. O ator esquece-se de vestir a música. Isso se deve principalmente por dois fatores: a falta de conhecimento musical básico e a pouca idade com que os adolescentes adentram o ambiente acadêmico. Muitos deles não sabem nem ler em voz alta, quanto mais trabalhar a musicalidade. É uma questão que vem desde a formação colegial dos pretensos atores e atrizes que se aventuram pelo departamento.

Outra questão fundamental para o entendimento da interdisciplinaridade no ambiente teatral é a falta de comunicação não só entre as linguagens artísticas, mas também entre as próprias frentes disciplinares dentro do curso (Voz, corpo, interpretação, sonoplastia, encenação), além da ostensiva falta de leitura e ignorância intelectual da grande maioria. O resultado disso é um ator Frankenstein, com conhecimentos cindidos e a incapacidade de conectá-los no momento do fazer artístico.

A importância do universo sonoro no teatro é de no mínimo 50%, visto que pouquíssimas obras teatrais abdicam dos sons, que também incluem as próprias falas que também possuem sua musicalidade. Os sons são capazes de evocar uma época, um local, um estado de espírito e assim por diante. Pela falta de valorização da sonoplastia no ambiente teatral ela é muitas vezes negligenciada durante os processos, deixando-a

desconectada do restante da obra. Isso ocorre também pela ínfima porção de profissionais capacitados com conhecimentos interdisciplinares capazes de gerir uma sonoplastia que dialogue diretamente com a cena. É de se entender. Um trabalho que exige muito conhecimento da práxis e que ao mesmo tempo não é valorizado. Quem vai querer trabalhar com isso? Só os realmente apaixonados e românticos, pois pragmaticamente não é em nenhum momento compensatório.

As possibilidades da sonoplastia são inúmeras: Quadrafonia, holofonia, espacialização, inversão de fases sonoras, soundscape, ambientação, infrassom, ultrassom, criação de climas, diálogos diretos com a iluminação, desenhos sonoros, podendo causar reações físicas no público como náuseas, rubores, arrepios, etc.

Tudo isso esbarra novamente em outro problema: falta de equipamentos. Fazer a própria sonoplastia dos *Mamutes*, em pleno Museu Vivo da Memória Candanga, um local aberto, com apenas uma mísera caixa de som é no mínimo uma vergonha e uma grande piada de mau gosto. Mesmo a peça tendo se configurado por meio do processo como um musical, pouquíssima importância foi dada aos equipamentos e aos estudos de música necessários para gerir as cenas. Amadorismo puro, no pior sentido da palavra amador. Não é aquele me ama o que faz, mas que mama nas benesses da universidade sem a menor preocupação com o produto que chegará a sociedade. Quem nos assiste afinal? Fazemos Arte para artistas, ou seja, o princípio de levar Arte para quem mais necessita não se afirma. É uma Arte que já nasce morta.

O intercâmbio de linguagens gera um aprimoramento sensorial por parte dos atores e do público. Como exemplo cito o espetáculo *Moby Dick* (1993) dirigido pelo palhaço e educador Zé Regino onde para emular o raio, havia um contra-regra nos bastidores trabalhando com uma máquina de solda sincronizado com a iluminação. Nas cenas de frio no oceano o ar-condicionado era ativado no máximo para trazer esta sensação aos espectadores.

A fusão do áudio com o visual é um processo inerente ao próprio fazer artístico, e quando dissociada nos dá a impressão de Arte desconexa e incompleta. Cinema sem música é fotografia em movimento. Teatro sem musicalidade é texto falado. O som tem a capacidade de evocar uma imagem e vice-versa. Como bem diz o músico e pesquisador Uibitu Smetak em sua dissertação *A trilha sonora no espetáculo de animação*:

Escutamos uma melodia, um ritmo, um som... E logo o ouvido nos faz criar uma imagem mental. No espetáculo de animação, o sonoro

reforça, complementa e enriquece a imagem, como se lhe desse a *anima*, a centelha que faltava. Muitas vezes, o personagem que a música descreve ainda não está em cena. (2013, p.34)

Para finalizar, percebo que nossa sociedade tão prisioneira da imagem nos leva à seguinte reflexão: a escravidão da visão leva ao esquecimento da audição?

2.2 Zé Regino

José Regino de Oliveira é palhaço, arte educador, bonequeiro, diretor e ator de Teatro, cenógrafo e figurinista, graduado pela Fundação Brasileira de Teatro e Mestre em Arte pela Universidade de Brasília (UnB), concluído com a dissertação “A Dramaturgia da Atuação Cômica - O Desempenho do Ator na Construção do Riso”. Instrutor em Yoga do Riso certificado pela Laughter Yoga International University. Em Brasília fundou o Grupo de Teatro Celeiro das Antas. Foi professor na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e professor de Direção Teatral no Departamento de Artes Cênicas da UnB, consultor técnico em Arte Educação da UNESCO atuando no Ministério do Meio Ambiente. Participou com seus trabalhos de festivais em vários estados do Brasil, Espanha, EUA, Portugal, Itália, Alemanha e Malta. Na sua formação de palhaço foi aluno de Carlos Tamanini.

Segundo Zé Regino no teatro é mais que justificável a utilização da música, o teatro pede. É pura necessidade. As oficinas básicas de música na faculdade demonstraram isso e também a sensibilização através da interdisciplinaridade.

Nos espetáculos de rua a música serve como eixo atrativo para o público transeunte, já que seu poder de atração parece maior do que só da cena. Neste sentido é melhor uma música meia boca executada ao vivo e com garra do que uma música complexa gravada, já que a gravação tem um quê de frieza que a execução ao vivo não tem. Inclusive no teatro não-verbal a música se faz presente substituindo as falas de certa forma.

A música pode vir como uma brincadeira na criação de cenas. Como um apito, um ritmo, uma batida. Encontrei na música indígena por exemplo uma linguagem potente e singela, ao mesmo tempo que complexa e misteriosa.

Sinto a música como se ela fosse o papel que embrulha o presente no teatro. É o adorno, o laço que envolve todo o conteúdo da obra teatral. Às vezes o presente nem é isso tudo, mas o pacote é tão bonito que encanta a todos.

As linguagens do teatro e da música são complementares, mas existem algumas diferenças em suas intersecções. Enxergo facilmente a música sem o teatro.

Mas é impossível vislumbrar o teatro sem a música. De certa forma a música está presente na vida de todos, é a Arte mais presente e inserida no cotidiano de artistas e não-artistas. Ela tem um maior poder de penetração na sociedade, na população em geral.

No processo criativo a música serve como suporte onde se colocará as cenas, uma espécie de válvula de escape quando a parte teatral se vê travada e sem ter aonde ir. A palavra com sua musicalidade é o gesto mais longo possível, pois alcança a última pessoa da platéia como bem cita Eugenio Barba. A música tem esse poder de chegar e comunicar muito mais diretamente. E não é o dever do artista antes de tudo comunicar?

A musicalidade das palavras tem a capacidade de evocar estados emocionais também, visto que um sussurro e um grito comunicam vibrações diferenciadas. Chegar gritando é interessante para ser notado e o sussurro serve como forma de criação de cumplicidade com certa figura do público. Vemos aí também a diferenciação do que é dito para todos e o que é particular. A música parece ir direto em nosso emocional, movendo certas energias mais instintivas, principalmente os tambores, que evocam a ancestralidade, o estado primitivo e o inconsciente. É uma linguagem muito antiga, talvez a mais velha forma de Arte. Uma espécie de Arte originária.

As sonoridades também tem a capacidade de evocar épocas da própria vida em formato de memórias vívidas, e também de períodos históricos.

Outra variável importante ao nos depararmos com o terreno musical é o silêncio. Mas será que ele é sempre igual? Pensemos nos vários tipos de silêncio como: na roça, no centro de Tóquio durante um apagão, na praia, numa caverna, no céu, etc. Assim como o silêncio o som também é modificado pelo espaço que o circunda. Como se o som fosse água e se adaptasse ao invólucro que lhe dá forma. O silêncio de certa forma é a base para toda a musicalidade existir.

Como bem elucidada o Doutor em Música Alberto Andrés Heller em sua tese *John Cage e a poética do silêncio*:

Falar sobre o silêncio é na verdade falar sobre *os* silêncios: o silêncio da falta e o da completude, da presença e da ausência, do vazio e do pleno, do não querer falar e do não poder falar, do bloqueio e do indizível, da mudez e da surdez, do calar (*tacerere / Schweigen*) e da quietude (*silere / Stille*) – enfim, infinitos silêncios que se cruzam e se entrecruzam. Pensamos o silêncio, falamos o silêncio (paradoxo?). Cage: “*O que queremos é o silêncio; mas o que o silêncio quer é que eu continue falando*”.¹ Mas ao continuar falando, para onde vai esse

silêncio? Em que se transforma? Como se relaciona com a fala? Há algo como uma fala do silêncio, ou uma fala silenciosa? Ou serão ambos mutuamente excludentes? (2008, p.11)

No que tange a questão interdisciplinar há uma grande diferença quando os profissionais das áreas específicas se aventuram pela gleba pedregosa do fazer artístico alquímico. Os atritos entre as linguagens se tornam visíveis quando músicos tentam atuar e atores tentam cantar ou tocar instrumentos. O teatro tem certo poder libertador de amarras, e por isso é procurado por músicos que têm o intuito de libertar a própria Arte. Contudo os mesmos músicos tendem a ser muito mais racionais na hora do intercâmbio lingüístico, enquanto os atores por seu caráter mais intuitivo e subjetivo têm bem menos critério na hora de avaliar se estão correspondendo a altura na parte musical. No geral os atores acham que estão tendo uma performance musical satisfatória, quando na realidade é sua ignorância que não deixa ver que está sofrível.

No quesito música autoral versus música já existente no universo teatral nos deparamos com uma grande questão a ser considerada ao fazermos nossas escolhas estéticas. As músicas existentes criam vínculo mais rapidamente com o público mas ao mesmo tempo a referência já existente cria uma certa cobrança subjetiva quanto ao conteúdo. A música original não tem tanta força de vínculo mas concede muito mais liberdade tanto pra quem faz quanto pra quem assiste.

Creio que as hierarquias entre as linguagens se mostram contraproducentes. Dou um exemplo neste sentido no espetáculo *Domingo sem Chuva* (2016) do grupo *Celeiro das Antas* onde a proposta é a sonoridade conduzir toda a cena. Certo dia em uma apresentação da peça a luz do teatro acabou e o elenco teve que lidar com este imprevisto de forma rápida e efetiva. Os atores continuaram a música daquele momento e toda a sonoridade conduziu a absorção da experiência artística. Neste momento o som era o único meio de comunicação entre o elenco e o público, e ele se mostrou suficiente para a conexão da mensagem e o sucesso da sua recepção.

As Artes em geral trazem e invocam liberdade na hora do fazer, contudo os próprios artistas acabam por engessá-las por vários motivos: criar algo vendável e/ou digerível, criar para determinado público, para caber no edital, etc. A verdadeira Arte é livre dessas amarras burocratizantes, e os verdadeiros gênios tem a capacidade de ignorar essas regras e subverte-las criando obras realmente relevantes e atemporais. Ao tentar se encaixar em padrões empobrece-se a Arte. Essas regras incluem muitas vezes perpetuar as barreiras entre as linguagens, que devem ser demolidas para o fazer

artístico realmente livre. Estes muro criados servem à preguiça dos artistas em absorver o aprendizado de outra disciplina, sendo muito mais fácil chamar alguém que tenha o domínio ao invés de se dedicar para alcançar o domínio técnico. Muito se fala da liberdade entre as linguagens, mas pouco se permite experimentá-las realmente.

O teatro tem por característica intrínseca a efemeridade. O acontecimento se restringe ao momento em que é executado. Gravar teatro é transformá-lo em uma outra coisa, menos potente e verdadeira. A música por sua vez consegue sobreviver mesmo sendo gravada.

2.3 Celso Araújo

Celso Araújo é jornalista da área cultural (repórter, crítico, editor e ainda publicitário, compositor, assessor de comunicação e várias funções em teatro, como autor, ator e diretor) Autor, diretor, ator e criador das trilhas sonoras de peças encenadas nos teatros de Brasília, desde 1976, como *Fantasia da Marmota*, *Antologia da Obsessão*, *A Morte do Pai*, *Laio*, *Um Lance de Dados*, *Sousândrade em Câmarardente*, *Romanceiro de Antígona*. Cantor e compositor tendo criado em 1985 em Brasília a banda de rock Akneton (1985-2000), na qual, com várias formações musicais, criou os shows: *Abyssurda Paysagem*, *Batman Blues*, *Tudo pro Inferno* e *Rockuarup*, veiculados em casas de espetáculos, bares e shows ao ar livre de várias cidades do DF e em projetos diversos.

Segundo Celso Araújo a música tem valor fundamental na criação e também na apreciação artística, estes valores são também construídos pelos autores, atores e diretores que decidirão a importância dela no fazer teatral. Ela tem o poder de disparar as próprias idéias das cenas, sendo muito vezes o fator germinal de toda criação. No espetáculo *Danação Malandra* (1997), dirigido por Celso, houve uma pesquisa aprofundada da musicalidade para contar a história do samba brasileiro das décadas de 1930, 1940 e 1950. Os grandes sambistas da época foram trazidos à luz através de cenas onde os atores cantavam os sambas e toda a parte cênica surgia da música. Outro exemplo clássico disso é a tragédia grega, completamente alicerçada na música para contar o drama, onde as falas eram como flechas musicais.

A sonoplastia especificamente tem muitas funções possíveis, a ver: criação de climas, ligação de cenas, realçar a beleza de uma cena, impactar o espectador, anunciar a chegada de um personagem, identificar um clima, uma atmosfera e principalmente a criação de estados emocionais.

A música traz uma força de um bailado, de um movimento, de diversos andamentos, onde ela é capaz até de ser a própria protagonista do espetáculo. Isso é muito comum no teatro dito pós-moderno onde a música está a frente de tudo, onde inúmeros espetáculos são montados à partir da trilha sonora.

As melhores peças sempre são dotadas de uma trilha sonora muito bem feita e executada com maestria, onde o intuito destas não é apenas contar uma história, um drama, mas trazer um mistério para a cena, algo de imaterial.

2.4 Fernando Villar

Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz (Petrópolis RJ 1959) é autor, encenador, diretor e professor universitário. O contato com Helena Barcellos e o teatro marca sua graduação em artes plásticas na Universidade de Brasília (Unb) (1979-1983). Em 1981 estreia como iluminador em *O Exercício*, de John Lewis Carlino, na remontagem de B. de Paiva. Em 1982, inicia carreira de ator em *Pequenos Burgueses*, dirigido também por B. de Paiva e na adaptação de Guilherme Reis de *Pedro e o Lobo*, assinando, com Márcia Sant'anna, os figurinos das duas montagens. Em 1983, espetáculos com Hugo Rodas, Lúcia Sander e o Udi Grudi complementam sua formação, antes de estreiar como autor, encenador e diretor em *Você tem uma caneta azul pra prova?*, com o Teatro dos Artistas Plásticos. A repercussão positiva de *Caneta azul* atrai diferentes artistas da dança, performance e teatro de Brasília que participam de sua segunda peça, *Vidas Erradas, ou Pode Vir Que Não Morde* (1984). O "fenômeno cultural brasiliense" muda o nome de Teatro dos Artistas Plásticos para Grupo Vidas Erradas, com montagens que surpreendem pelo "grande afluxo de espectadores e quase unanimidade de opiniões positivas" e que marca a década como "o mais atirado grupo de teatro da cidade." Na segunda metade da década, Fernando Villar tem aulas de teatro e dança com Hugo Rodas e mantém um grupo de contato-improvisação com Tica Lemos, Cláudia Trajano e Sérgio Ulhoa. Em 1990 Fernando segue para Inglaterra para especialização em direção no Drama Studio London. Trabalhou como professor visitante na University of Manchester, participou do Festival de Edimburgo com primeira montagem profissional inglesa de Nelson Rodrigues, *A Kiss in the Gutter (O beijo no asfalto)*. Doutor pela University of London (1996-2000). É professor da UnB tanto da graduação quanto da pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas até o presente momento.

Em sua tese, Fernando Villar cita Susanne K. Langer que nos diz que a música é a Arte que mais rápido nos leva ao campo virtual, no sentido de viajar, de dar um salto quântico alcançando o grande objetivo da Arte há milênios, que é o religare da percepção. Sobre a interdisciplinaridade ela nos elucidada:

Langer reconhece os nexos entre as Artes e respeita as diferenças de cada Arte. Contudo, ela afirmou em 1957 que ‘não há casamentos felizes na Arte – apenas estupros bem-sucedidos’ (1957, 86). O emprego de Langer da palavra ‘estupro’ implica uma negatividade na abordagem de outras práticas que expõe uma hibridização entre diferentes Artes. (LANGER, 1957, p. 96 *apud* QUEIROZ, 2001 p.71-72)

Acredito que é sim possível o casamento feliz e fértil entre as linguagens e que não necessariamente há de se ter estupros bem sucedidos para a criação alquímica artística. O teatro se faz com palavras, mas elas não tem a capacidade de expressão que a música tem. Neste sentido:

Langer relembra que ‘música é forma significativa, e essa significação é a de um símbolo, um altamente articulado e sensível objeto, que por virtude de sua estrutura dinâmica pode expressar as formas da experiência vital que a linguagem é peculiarmente incapaz de transmitir’ (1953, p.32). Isso também parece delinear uma proeminente razão para o emprego consistente da música no teatro. Goebbels por exemplo, combina teatro e música no sentido de ‘mais complexas formas de contar histórias, de narrativa, que respeitam todos os diferentes níveis da experiência e emoção’ de ambas as mídias (1996, p.58). Como postulado por ele, teatro musical não ‘concentra muito no primeiro nível das semânticas’, mas brinca com ‘tantos outros níveis de importância e experiência sobre o nível semântico que acredito que teatro-musical pode ser uma forma de definição mais democrática [...] e também mais profunda como experiência’ (1996, p.53 *apud* QUEIROZ,2001, p.280-281)

Antigamente na UnB a base curricular das opções de Música, Artes Cênicas e desenho do Instituto de Artes era muito mais interdisciplinar do que é hoje, pois era obrigatório fazer as oficinas de diferentes linguagens. Existiu a partir de 1989 essa maior flexibilidade. Isso enriquecia não só o fazer artístico mas também a sensibilidade dos artistas. Neste sentido da junção do áudio visual:

Maurice Merleau-Ponty afirma que espaços musicais e visuais ‘podem compertir entre si apenas porque ambos reivindicam serem um todo.

Eles são unidos no exato momento no qual se chocam' (1962, p.225
apud QUEIROZ, 2001, p.279)

No fazer da sonoplastia podemos decidir por usar músicas existentes ou criar uma trilha autoral. Na primeira opção vemos que as canções já carregam um significado intrínseco, já na segunda vemos uma maior capacidade de fazer o público viajar por onde se espera, pelo valor da novidade.

Não existem muitas regras na hora da alquimia interdisciplinar, e cada autor pode e deve usar de sua sensibilidade para fazer escolhas estéticas que lhe agradem, e também não se preocupar muito com as fronteiras entre as linguagens, já que muitas vezes elas são borradas e líquidas. Neste sentido:

Dick Higgins argumenta que os Happenings, ' se desenvolveram como um intermédio, uma terra desconhecida que existe entre a colagem, música e teatro. Não é governada por regras; cada trabalho determina seu próprio meio e forma de acordo com suas necessidades' (1978, p.17 *apud* QUEIROZ, 2001, p.116)

Entre as funções da sonoplastia para a cena vemos que ela pode trabalhar de várias maneiras como: contraste, diminuir ou aumentar um clima, sublimação, acentuar, dar peso ou leveza, reforçar e/ou enfraquecer etc. José Miguel Wisnik em seu livro *O som e o sentido uma outra história das músicas* nos diz:

A música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, de condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. Existe nela uma gesticulação fantasmática, que está como que modelando objetos interiores. (2002, p.29)

Existem alguns eixos fundamentais no fazer cênico, a ver: som, imagem, movimento, espaço e tempo. A música tem a capacidade de alterar o espaço e vice-versa, podendo também esculpir o próprio tempo. "O ritmo é um jogo de tensões", como bem delimita Langer. (1978, p.17 *apud* QUEIROZ, 2001, p.116)

O fazer alquímico é uma assemblage sônica sinestésica em movimento sensorial que altera percepções. Para Lehmann o teatro é político quando altera nossas percepções sobre algo. A música é ferramenta fundamental neste sentido.

Devemos perceber que o texto também é música, possibilitando a coreografia dos sons. Podemos emoldurar, atmosferizar as ações com a música. Barba afirma que a dramaturgia é sequência de ações organizadas, e uma dessas ações é certamente a música.

Ela facilita muito o religare, sendo usada desde os rituais antigos mais tribais para embalar o transe em situações espiritualmente e metafisicamente mais instigantes, já que o som comunica muito além das palavras, pois ele vibra, chegando em nós com uma outra qualidade, podendo mesmo quase que como nos bater e causar reações sensoriais. Talvez seja porque a audição é o primeiro sentido a se formar nos fetos.

2.5 Denver Moura

Denver Moura é graduando em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília e técnico de iluminação e áudio. Atua no Clube do Choro de Brasília e em eventos artísticos em geral. Também atua na área de direção musical com experiência em teatro musical e em grupos musicais.

Segundo Denver Moura a música me parece muito mais direta como linguagem, por seu poder de comunicação instantânea. Já a interpretação acaba tendo um resultado mais variável por causa da dialética. O trabalho de atuação é mistificado pela pluralidade de significados e interpretações. A música compõe a cena de uma forma mais tangível. As ressignificações são possíveis, mas geralmente a música vem como reforço, tendo um efeito mais garantido, expandindo ainda a experiência do público quando unida com a cena.

O teatro é a Arte completa por natureza, pelo fato de englobar a convergência das linguagens, tendo em vista que o espírito artístico é plural. É esse “bolo doido” a própria interdisciplinaridade, onde a visão líquida dos parâmetros nos leva a um terreno que se pergunta: o que é o que? Onde começa uma linguagem e termina outra? Em certo sentido as fronteiras disciplinares mais confundem do que ajudam a entender o fazer artístico.

Pela pluralidade da Arte, muitas vezes uma disciplina só não é o suficiente para comunicar da maneira como queremos. É daí que surge a necessidade de demolir as fronteiras disciplinares, para a busca de uma expansão muito maior e mais engrandecedora da Arte.

Na teoria tudo isso é lindo. Já na prática vemos atores com dificuldades de cantar e músicos com dificuldade de interpretar, de ter um entendimento cênico.

Logo vemos o porque da existência das disciplinas, já que são áreas de pesquisa e conhecimento distintas, logo necessitando de um aprofundamento teórico-prático condizente. A simbiose entre as disciplinas só se faz possível com o amparo das técnicas para geri-la, já que a naturalidade da integração disciplinar só aparece com o

conhecimento das disciplinas. A amálgama interdisciplinar é romantizada pois no trabalho cotidiano ela se mostra uma dificuldade pela falta de comunicação e arcabouço técnico inexistente dos fazedores de Arte.

Os elementos musicais devem dialogar com as suas contrapartes cênicas, de modo a dar maior unidade e significado ao discurso cênico. Sobre essa inter-relação de elementos, o professor Roberto Gill Camargo (2001, p.19) relata:

O que se sabe, de fato, é que o teatro é uma arte que utiliza vários recursos para se expressar e, que todos esses recursos, tanto os sonoros quanto os visuais (estes também advindos de outras artes, como a pintura, escultura e arquitetura) adquirem em cena uma outra configuração e requerem, do espectador, um novo olhar e uma nova escuta, não de quem vê a pintura, lê poesias ou ouve músicas numa sala de concerto, mas de quem vê e ouve teatro.

Na retroalimentação lingüística cito a nossa banda performática brasiliense Cantigas Boleráveis (2013) para elucidar os processos de criação de estéticas partindo de diversos elementos. Ao se partir de uma concepção latina e romântica muitas imagens vem através desta escolha estética. Batom, rosas, vinho, boleros, músicas românticas e sambas se misturam numa simbiose áudio-visual onde um elemento alimenta e gera outro. Um acorde pode gerar uma cena, um figurino uma canção e assim por diante.

Vimos neste capítulo toda a riqueza de conhecimentos compartilhados de forma generosa pelos entrevistados e podemos concluir o quão rica e fértil é a troca interdisciplinar no ambiente teatral. O quanto a música serve como ferramenta imprescindível na criação de estados emocionais. Sigamos em frente para *Os Mamutes*.

CAPÍTULO 3 – Opus Magnum

Neste terceiro e derradeiro capítulo, o alquimista que vos fala comprometer-se-á na missão de pormenorizar o processo criativo da sonoplastia imanente à disciplina de Diplomação em Artes Cênicas, onde escolhemos a montagem do texto *Os Mamutes* (1998) do dramaturgo carioca Jô Bilac.

Discorrerei brevemente sobre a escolha do texto pela turma. A inépcia e apatia de boa parte do grupo em saber o que querem, almejam ou simplesmente quem são atravancou sobremaneira todas as fases do processo. Na hora da escolha do texto não foi diferente. Tomei a dianteira no que tange o trabalho influenciador nos bastidores, angariando votos à causa mamuteana através de convencimento eloquente e entusiasmado. Em busca da aprovação do texto que, segundo minha forte intuição, abarcaria as idiossincrasias vigentes naquele grupo. Uma reunião de pessoas pérfidias com pouca ou nenhuma nobreza de caráter profissional clamava por um texto dramaturgicamente que evidenciasse o lado mais obscuro e insidioso do ser humano. *Os Mamutes* era perfeito para tal tarefa. Após dias de jogo social, onde alianças eram criadas na mesma velocidade em que as rivalidades se acirravam, conseguimos aprovar o texto de Jô Bilac. Estas duas lições levo para minha vida. Batalhas são vencidas com aliados e o trabalho de influência realizado tanto à luz do meio-dia como na plena escuridão te transporta para passos adiante na hora da discussão e deliberação coletiva cara-a-cara.

Sigamos em frente, elucidando finalmente o processo de criação da sonoplastia. Para tal esforço Roberto Gill Camargo em sua *Sonoplastia no Teatro* conceitua-a assim:

A sonoplastia é ao mesmo tempo uma técnica e um processo de criação. Como técnica, a sonoplastia é a parte encarregada da percussão dos efeitos sonoros durante o espetáculo. Envolve o uso de aparelhos eletrônicos, instrumentos, músicos, operadores de som. Como processo de criação, a sonoplastia envolve diversas etapas como: pesquisa sonora, seleção e ordenação de material, elaboração de trilha sonora, etc... O valor da sonoplastia é a adequação, a precisão, a clareza de propósito, a expressividade de um som, que justificam, antes de mais nada, a importância e o valor de uma sonoplastia. A beleza de uma melodia, adquire um valor único, em teatro, à medida em que se integra plenamente no conjunto do espetáculo, servindo a ele e não a si própria. (1986, p.9)

O crítico e teórico de cinema estadunidense Noel Burch também nos deslinda em seu livro *Práxis do Cinema*:

‘Sonoplastia’, isto é, a concepção e execução de toda a trilha sonora não apenas ao nível da montagem, mas também ao nível da filmagem, na medida em que estruturas sonoras pré-concebidas podem determinar certos componentes visuais. (2006, p. 123)

Com a ajuda providencial do nosso guru técnico Glauco Maciel, comecei a propor canções autorais que representassem as cenas de certa forma. Com uma abordagem multiestilística, me propus a encabeçar a sonoplastia criando músicas com base em diversos estilos musicais: *Blues, Funk, Rap, MPB, Jazz, Teatro musical, Swing, Sofrência, Pop* entre outros. Desta forma, a alquimia se fez muito mais arrojada e audaciosa, pois *a priori* os estilos, assim como as linguagens, são circundadas por barreiras ditas intransponíveis pelos mais tradicionalistas. Sempre aberto ao diálogo e às parcerias com os colegas de classe, tive a oportunidade de compor com quase todos do elenco, que traziam idéias de letra, batida, estilo e canto. Por minha dedicação em inserir quantas músicas fossem possíveis no espetáculo, este acabou por se transmutar em um musical, fato inesperado para a maioria nos momentos iniciais de criação. Por não fazer parte dos planos iniciais, e por termos pouquíssimos integrantes com habilidades musicais no elenco, decidimos focar mais na preparação vocal e na construção de coros para potencializar as cenas. Neste sentido da voz, vejo como imprescindível citar a definição do diretor Eugênio Barba em seu *Além das ilhas flutuantes*:

A voz é o prolongamento do corpo e nos dá a possibilidade de intervir concretamente também à distância. Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa desta ação. O corpo é a parte visível da voz e pode-se como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavra e som. A voz é corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade.(1991, p.56)

No próprio cerne do berço do teatro ocidental, a Grécia, vemos a música como indissociável e estímulo pungente, como cita César Lignelli em seu “A palavra em performance na Poética e nos problemas de Aristóteles”:

Tragédia, do grego *tragoedia*, significa canto ao bode e comédia, do grego *komedia*, significa canção ritual por ocasião do cortejo em homenagem a Dionísio. Assim, a tragédia e a comédia, constituem-se a partir de manifestações acústicas (Canto e Canção) (2009. p.22)

Ainda podemos ver em Platão: “A poesia exige que a educação se comece pela formação da alma, isto é, pela música” (LIGNELLI *apud* PLATÃO, 2006, p.64-5)

A música tem realmente um valor imensurável na comunicação artística, já que caracteriza-se por ser uma linguagem com maior capacidade de penetração emocional. Ela parece falar diretamente com nosso âmago, ultrapassando barreiras, sem obrigatoriamente necessitar de uma apreensão intelectual ou explicação coerente. É como se falasse diretamente com o nosso coração. Por isso, também, ela é ferramenta substancial no fazer artístico teatral. Discorrendo sobre esta união alquímica bem-sucedida cito Fernando Marques em seu *O sonho de Flávio: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970* (2006): “O uso do verso e o casamento feliz do teatro com a música popular, que se observam por varias vezes nessa fase onde espetáculos nos quais a música assume papel estrutural no casamento bem-sucedido de teatro e canções.” (2009, p.38)

Marques também nos explana sobre as quatro formas de organização alquímica entre as duas linguagens neste período glorioso de nossa Arte:

Classificamos as peças, a partir das diferentes maneiras como se organizam, em quatro categorias ou famílias estéticas. São elas: o texto-colagem, em forma de show ou de recital, como *Opinião* ou *Liberdade, Liberdade*(de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, com estréia em 1965), elaborado à drama *Dr. Getúlio*, que baseia a sua estrutura nos enredos das escolas de samba; o texto épico de matriz brechtiana(inspirados não só em Bertolt Brecht, mas também em Erwin Piscator e em fontes brasileiras), com fortes elementos narrativos, caso de *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*(este, de 1967), ambos de Boal e Guarnieri. Por fim, temos o texto inspirado na forma da comédia musical(inclusive na importante variante norte-americana), de que são exemplos o drama *Gota D'Água* e as comédias *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque(1978), e o citado *O Rei de Ramos*. (2009. p.37)

Meu diligente desejo foi o de exortar o grupo a perscrutar o nosso fazer ao mesmo tempo em que almejávamos produzir uma obra de Arte relevante para nós e para o público. Infelizmente, e num truísmo feroz, nossas noções e valores do que era esta tão inquirida obra não se mostraram similares. Muito pelo contrário, o esforço hercúleo de encontrar um denominador comum que representasse o grupo como um todo parecia sempre em vão. Eis aí outra ilusão que este processo nos traz: achar que através de um discurso vazio de falta de hierarquia e horizontalidade no tratar interpessoal é possível

amalgamar um grupo, como que por milagre, num organismo potente e cooperativo. Bem, sinto-lhes informar caros leitores, mas na minha experiência, não é possível e passa bem longe mesmo do provável. Onde não há liderança e hierarquia só impera o caos e a intransigência. E não, por mais que me romantizem de forma chula e superficial, a Arte não nasce desse caos insípido, dessa colagem mal feita de egos inflados e falta de leitura, dessa ignorância servil que consome ideologias enlatadas sem nem ao mesmo questionar seu lugar no mundo ou quem as criou, com a inocência provinciana de crer que foram feitas para o bem maior. Se a ignorância é uma benção, precisamos amaldiçoar o mundo inteiro com conhecimento. Barbosa nos esclarece nesse sentido mutacional do fazer artístico:

Assim, a anterior tarefa da estética de entender e definir a natureza universal ou a essência/imanência da arte modifica-se para o entendimento da arte como um produto mutável e circunstancial e no qual também são flexíveis as noções de arte, valores e experiências estéticas.(2008, p.14)

E Marques:

Especialmente importante em Lukács é a noção de que as obras de arte se habilitam a influir e permanecer, para além do tempo em que foram criadas, quando se mostram capazes de flagrar estruturas duradouras, de natureza econômica e política, que compõem o ambiente no qual vivem diversas gerações. (2009. p.38)

Neste sentido creio que não somente estruturas econômicas e políticas têm o poder de permanência no tempo. Estruturas sociais e humanas também o são e conseguem a façanha de dialogar com gerações distintas através da história. Veja o amor por exemplo, tema inesgotável para a criação artística, pois as pessoas vão continuar se amando independente do contexto, local e momento histórico.

3.1 Sonoplastia

Voltando especificamente para a sonoplastia, decidimos eu e Glauco, que seria mais interessante usarmos uma abordagem mista: utilizar tanto sons gravados anteriormente como executar canções ao vivo. Ao fazer isso pluralizamos a execução da trilha sonora, utilizando das mais variadas potencialidades que as duas abordagens podem proporcionar. A sonoplastia gravada concede uma maior praticidade como diz Camargo:

A sonoplastia gravada é mais prática, mais econômica, mas, nem por isso, menos complexa. Envolve diversas etapas de trabalho e participação de pessoas especializadas: o material é pesquisado, faz-se a triagem, elabora-se uma seqüência de entrada de cada item, etc.; em seguida, tudo isso é encaminhado a um estúdio ou laboratório especializado, que se encarrega de fazer a montagem final da trilha sonora. Quando a trilha está pronta, encerra-se o trabalho de pesquisa e elaboração e passa-se para a última etapa da sonoplastia: a percussão na hora do espetáculo. Esta tarefa fica sob a responsabilidade do operador d som, que controlará as intervenções de acordo com as deixas e as marcações pré-estabelecidas pelo diretor. (1986 p.10)

Já citando a sonoplastia executada ao vivo, ele diz:

No caso da percussão ao vivo, existe, primeiramente, um processo de elaboração do material a ser apresentado (criação original e/ou aproveitamento de material já existente) e uma segunda etapa que consiste na execução do som durante o espetáculo. Os sonoplastas, neste caso, são os próprios instrumentistas, percussionistas ou músicos de uma maneira geral, encarregados de tocar e criar os demais sons durante o espetáculo, obedecendo às marcações previstas nos ensaios... ... a sonoplastia ao vivo ainda é a forma ideal, a mais perfeita, por se ajustar plenamente à natureza do teatro, que é uma arte que se realiza ao vivo, na presença do espectador. A percussão ao vivo se integra plenamente na constituição material do espetáculo, ao contrário da gravação, que soa sempre como um recurso artificial, ainda que possa ter seus méritos. Os instrumentos musicais e os recursos vocais se harmonizam naturalmente como elementos que provêm diretamente de suas fontes e são realizados naquele instante, diante do público. (1986 p.10-11)

O desafio se fez maior, mas estávamos prontos e motivados para suprir as demandas, mesmo com a conspícua falta de valorização implacável para com nosso trabalho. Passamos, eu e Glauco, incontáveis horas imersos no estúdio, pensando, dialogando, trocando referências, forjando as idéias e gravando as vozes e as canções. O trabalho imersivo consegue proporcionar certos devaneios delirantes altamente enriquecedores, dado à amizade que se faz com as horas que passam. Chega um momento em que estamos há tanto tempo mergulhados naquela experiência sinestésico-sensorial de elaboração de Arte, que as musas parecem compadecer-se, uma a uma, com nossa missão, vindo ao nosso auxílio.

Há inúmeras etapas no trabalho de criação de uma trilha sonora autoral. Como por exemplo, segundo Camargo:

A sonoplastia toma como ponto de partida um levantamento prévio de todos os elementos sonoros que serão colocados no espetáculo. Este levantamento é feito com base nas rubricas do autor ou com base nas

marcações e inserções de efeitos sonoros estabelecidos pelo diretor do espetáculo. (1986 p.13)

Em nosso caso foi diferente. Por assumir a direção musical do espetáculo, me dei a liberdade de aceitar ou não idéias do grupo. O texto nos oferecia pouquíssimas rubricas sobre os sons e a diretora, Rita de Almeida Castro, nos confiou a responsabilidade de decidir o que seria feito no âmbito sonoro. Aliado à falta de iniciativa de grande parte do elenco, que burocratizou todo o processo com frases do tipo: “tô aqui só pra me formar” e “Foda-se a Arte, eu quero é meu diploma” todo o âmbito sonoro de nossa montagem foi ganhando corpo e transmutando-se em cenas e propostas. Este cenário proporcionou uma fruição crescente de toda a esfera musical e sonora, e da descoberta das diversas formas que todo o repertório sonoro poderia agir, tanto para criação dentro do elenco, como para atingir o emocional do público.

Camargo nos diz mais:

Os recursos sonoros tem o objetivo de reforçar cenas, ampliar significações e acrescentar informações pertinentes à peça. O som, como se sabe, além de ser um recurso meramente ilustrativo, é um poderoso elemento de sugestão, capaz de veicular uma série de significações, capaz de alterar o sentido da mensagem, dependendo da maneira como é inserido no espetáculo. O som deixa de ser um constituinte isolado, inserido por determinações de rubrica, para tornar-se um elemento de sentido mais amplo e arraigado à própria estrutura do espetáculo e ao modo como as cenas se articulam, se arranjam entre si. A revisão da importância do elemento sonoro é fundamental e necessária, principalmente quando se pretende uma linguagem sonora que transponha as limitações do texto, concentrando-se mais na própria órbita do espetáculo. É necessário pesquisar e testar novas possibilidades fazendo uso do grande poder de comunicação do som no teatro. (1986 p.14)

Nosso trabalho era pensar sobre os porquês. O porquê do som no espetáculo, em dada cena, em certo contexto, etc. Como as músicas serviriam para motivar o elenco a se doar mais, pois no momento em que seu personagem tem um tema musical para acompanhá-lo de forma representativa, é natural vermos o tédio narcísico se transformar em potencialidade de atuação, dada à importância hiperbolizada pelo contexto. A música realmente tem um poder imenso no que tange movimentar o ser humano. No teatro, o elemento sonoro é utilizado com a finalidade de comunicar, transmitindo mensagens ao público. Novamente Camargo:

A sonoplastia existe em função de sons e ruídos previamente estabelecidos, que intervêm dentro do espetáculo, com finalidade dramática. Estes elementos sonoros podem desempenhar as mais variadas funções no espetáculo, desde a simples função informativa a respeito de algo, até o realce, a ampliação e o simbolismo das mensagens. Servem para informar, para expressar melhor, para simbolizar. (1986 p.21)

O uso de trilhas sonoras em espetáculos teatrais é fato registrado desde a Antiguidade, como cita o compositor e saxofonista Livio Tragtenberg (1999, p.17):

E importante ter em mente que hoje a chamada música aplicada ou trilha sonora, que designo genericamente como música de cena, e o resultado de uma tradição que remonta aos primórdios da expressão artística humana. Ela se insere numa tradição que no ocidente, já mesmo antes dos dramas gregos, dramatizava temas retirados do Antigo Testamento.

A interdisciplinaridade artística entre as linguagens inclui a ressignificação da música em favor da alquimia que proporcione um novo produto, que é a música para a cena, que age de forma integrada ao espetáculo, utilizando-se de referências textuais e de outras sortes, como elucida:

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

Temos a tendência de pensar trilha sonora e música cênica como sinônimos, e, às vezes, dar um ponto final por aí. É preciso lembrar que o teatro é uma obra audiovisual e refletir mais sobre os signos sonoros. Em questões iniciais sobre semiótica teatral, apesar de ultrapassadas ou aprimoradas em outros momentos, podemos pegar alguns pontos para reflexão como os treze sistemas de signos, segundo o historiador lituano Tadeusz Kowzan:

palavra, tom, mímica, gesto, movimento, maquiagem, penteado, vestuário, acessório, cenário, iluminação, música e ruído. O autor escreve que outra classificação permite fazer a distinção entre signos auditivos e signos visuais, nessa abordagem “palavra, tom, música, ruído – englobam signos auditivos (ou sonoros, ou acústicos),

enquanto que todos os outros reúnem signos visuais (ou ópticos).” (2003, p. 115).

Podemos pensar em trilha sonora como os signos auditivos do teatro, e, talvez aí, termos um suporte melhor para observar o som na cena. (CHAVES, 2011 p.3)

A música de cena é um poderoso meio de narrativa, resultado de um repertório específico desenvolvido a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual. De início, podemos reconhecer a sua dupla identidade como veículo de símbolos abstratos e referenciais, ação que encontra na abstração e na associação os seus espaços de imaginação sensorial. (TRAGTENBERG, 1999, p.21)

Vemos claramente que esta explicação nos infere que toda a parte musical da cena encontra sua estrutura através do contato entre sons e o texto dramático, que representaria o verbal, e a interpretação dos atores, que seria o gestual. Através desta alquimia entre o áudio e o visual, especificamente no teatro, é que vemos o desabrochar deste repertório de sons que dialogam e vinculam-se diretamente com a imagem e a ação. As sonoridades construídas como imagens auditivas possibilitam a criação de imagens visuais no público a partir dos estímulos sonoros, num bailado extremamente subjetivo e intuitivo, já que a natureza da música é metafórica, onírica e imaterial, sendo assim, não obrigatoriamente irá criar correspondências óbvias como no caso da imagem visual. As imagens que vêm à mente subjetivamente a partir do estímulo sonoro são pessoais e intransferíveis. O espectador ouve, aviva-se um sentimento ou sensação dentro dele, criando uma visão interna que vem da música. Em paralelo, o ouvido pede a confirmação visual do que absorve em forma de som, revelando assim na audição, um âmagio de visualidade, já que os sentidos estão interconectados entre si. Com um arsenal de melodias, harmonias, ritmos, timbres, efeitos, instrumentos e sonoridades o sonoplasta deve criar no intuito de afetar referencialmente o imaginário do público. Tanto a música pode influenciar e até ditar o gestual como as formas corporais podem suscitar frases melódicas e/ou ritmos que adaptam-se ao conteúdo e significado da cena. Essa é uma das grandes diferenças entre a música feita para o teatro, onde o diálogo interdisciplinar se faz imprescindível, e a música como linguagem independente, onde ela se bastaria por si só.

3.2 A sonoplastia de *Os Mamutes*

Em vários momentos a trilha sonora é utilizada apenas de maneira ornamental, seja como paisagem sonora ou como atmosfera. Também serve como disparador emocional, como quando elevamos o volume da música em busca de aumentar a carga dramática, ou inserindo uma dissonância sonora para incomodar e/ou angustiar o público (vide a cena clássica de *Psicose* (1960) de Hitchcock). Ela pode também contar a história em consonância com a cena, o que foi meu fio condutor na hora de criar as canções para os personagens em *Os Mamutes*. Simbolizar o personagem e/ou a situação como acontece na ópera através do *Leitmotif* (motivo condutor) usado como gancho de conexão entre a cena e a música em momentos chave do espetáculo. Minha escolha foi justamente no sentido da exploração da função dramática da trilha, já que minha formação anterior ao teatro é musical, e enxergo muito o potencial de convencimento e narração da música, além de servir de fio condutor emocional, e não apenas considerá-la como mero elemento ornamental da cena. Essa função dramática se faz presente quando a música incorpora e representa o personagem, seus aspectos psicológicos, as significações dele em cena, o *Leitmotif*. É usando esta função que a música insurge como capaz de falar através do personagem, onde a interdisciplinaridade se faz indissociável e simbiótica. O esforço se faz no sentido de traduzir em sons as imagens contidas nas cenas, e também na aceção reversa, estimulando o espectador a criar imagens que partem da música.

Tragtenberg pondera sobre a música como instrumento dramático:

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

Percebemos que o papel do dramaturgo do som é a responsabilidade de criar atmosferas acústicas que sirvam à cena. Tragtenberg (1999, p.26) sugere que “[...] é preciso então, desde o início, localizar e conceituar *tempo*, *espaço* e *função* que o som e a música irão desempenhar na encenação [...]”.

Além do trabalho de compositor acabei acumulando funções pelo simples fato de falta de mão de obra especializada. Fui intérprete ao vivo de canções que ao meu ver

necessitavam dessa organicidade que a gravação não proporciona, operador de som em várias cenas, além de *sound designer*, onde temos que pensar, operar e adaptar toda a trilha sonora ao espetáculo. É uma vergonha, não há outro termo, a falta de conhecimento teórico-prático, e principalmente de interesse, num curso com *status quo* quase nulo socialmente. Há de se esperar no mínimo que os formandos, chegando ao final de uma jornada acadêmica altamente enriquecedora e cheia de estímulos, façam o trabalho de forma fervorosa e apaixonada. Infelizmente não é o que aconteceu. Negligência, preguiça, desinteresse e tédio foram as palavras tônicas de uma turma que posso afirmar, a maioria passará bem longe do trabalho artístico em suas vidas pós universidade.

Falando mais especificamente sobre meu trabalho na sonoplastia e minhas escolhas estéticas em *Os Mamutes*, optei por vários estilos musicais para a peça, praticamente um diferente em cada cena, para evidenciar a falta de conexão do grupo, onde não havia comunicação. A colcha de retalhos sonora foi a metáfora mais precisa para evidenciar as relações durante o processo. Há o valor intrínseco da miscigenação sonora, já que como brasileiros viemos de *backgrounds* muito diversos, inclusive no que tange a educação, valores, moral e costumes. Há de se levar em consideração o contexto histórico, étnico e geográfico tanto do texto como dos envolvidos na montagem, para se criar um trabalho mais coeso e coerente. Fiz de uma dificuldade um estímulo para a criação, pois o darwinismo social nos impele à adaptação forçada das situações da melhor maneira possível. Era o estado de espírito do grupo. Sobre isso o maestro e pianista argentino Daniel Barenboim, ao discorrer acerca de seu trabalho com a ópera *Tristão e Isolda*(1859) de Richard Wagner, diz:

Quem tem sensibilidade para música frequentemente encontra nela um reflexo do próprio estado de espírito. Por isso quando se fala de música, na verdade estamos falando do modo como cada um a recebe. Ainda que, muitas vezes, seja a música que produza um estado de espírito. (BARENBOIM, 2010, p. 139 *apud* SMETAK 2013, p.29).

Decidi criar um tema para cada personagem. Uma bandeira que apresentasse e servisse de representação e referência durante a cena para o público. As canções

serviam como um teaser para o personagem e a cena, com o intuito de fisgar o interesse do público para os diálogos que viriam a seguir.

A música traduz o estado de espírito e o caráter de um personagem, como observa o maestro e pianista Barenboim:

Em Wagner a música descreve não apenas quem é o personagem ou o que está prestes a dizer, como também os sentimentos que está experimentando. A música dá uma ideia muito clara do seu estado de espírito. [...] a orquestra transmite o estado de espírito do personagem antes que ele comece a falar, ainda que depois diga o contrário. (2010, p.138 *apud* SMETAK, 2013, p.32)

Neste tema de adaptação da dramaturgia sonora às demandas subjetivas de um processo, sinto que ela tem o dever de estar alinhada esteticamente e metafisicamente com os padrões da montagem. Com relação à música de cena, Tragtenberg afirma:

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

Minhas escolhas de ritmos, estilos, cadências e todo o arcabouço subjetivo foram fruto do gosto pessoal e do que me proporcionava prazer na hora da criação, como diz Jourdain (1998, p.397) “[...] de uma forma ou de outra, todos buscam prazer em algum tipo de música e rejeitam a música que não o proporciona”. Em nosso trabalho altamente pessoal e intransferível, um dos alicerces centrais para mim é o deleite do fazer artístico, que proporciona a possibilidade de união alquímica entre elementos inesperados e às vezes até mesmo distantes entre si, mas que através do gosto e da admiração são unidos em prol de um produto final com mais referências e de riqueza superior. A Arte é feita de camadas e quando conseguimos adentrar em mais de uma no momento do fazer isso demonstra refinamento da práxis que envolve as técnicas e as linguagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar este trabalho, quero descortinar um atributo essencial na minha concepção da Arte, sobretudo da música. Ela tem um poder de trazer à tona o inconsciente e o espírito, por conseguir acessar com muito mais facilidade nosso mundo interior. Tendo isto em mente, é vital pensar uma sonoplastia para teatro como um meio evocador de estados internos, quase como que um cavucar da alma. Neste sentido José Miguel Wisnik (1999, p.28) argumenta:

A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareição, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado.

Há também além da relação espiritual com o som, uma fina sintonia com a vida social e político da sociedade, viés muito presente no texto *Os Mamutes*. Minha escolha foi a de na maior parte do tempo criar um contraponto com as músicas, geralmente belas e bem trabalhadas, com a encenação e o texto, impregnado dos vícios, defeitos e horrores da sociedade e do ser humano. Era uma forma de confundir o espectador e de certo modo, uma zombaria irônica.

Tragtenberg (1999, p.34) explica muito bem essa relação sócio-político na música:

O gênero musical como expressão cultural reúne aspectos do imaginário social, emocional e político da sociedade. Reflete desde valores mais ou menos abstratos desse imaginário até aspectos bem determinados do seu universo simbólico e utilitário. Dessa forma, certos gêneros e estilos musicais – inclui-se aí desde seus elementos básicos formais (melodia, harmonia e ritmo), até a instrumentação e a forma de tocar – relacionam-se a classes sociais, grupos raciais e práticas sociais.

Concluo que a música tem esse poder de nos ser muito mais direta no sentido de acessar o mundo das emoções, por de certa forma sobrepujar as barreiras criadas por nós, ao mesmo tempo em que o teatro tem um poder agregador muito grande, aonde

todas as disciplinas tem livre acesso e diálogo. Em *Os Mamutes*, especificamente, toda a obra cênica se fez permear pela musicalidade por meio de sons, canções e temas que transformaram sobremaneira tanto o processo como o resultado final. Foi indissociável a relação entre o Teatro e a Música nessa montagem, e por diversas vezes as canções salvaram cenas que pareciam perdidas e/ou pouco valorizadas. A interdisciplinaridade se mostrou imprescindível no fazer artístico, pois as linguagens quando se encontram, e são bem executadas, potencializam toda a experiência tanto para o público quanto para os artistas. As canções serviam de estímulo durante o processo e todo o elenco parecia se divertir e se entregar muito mais quando as cenas eram feitas com música, seja ela gravada ou executada ao vivo. Sem a interdisciplinaridade certamente o espetáculo não teria se configurado como a obra potente que foi.

Venho da Música antes de adentrar o ambiente do Teatro. Com isso em mente, é impossível escolher uma das áreas para trabalhar isoladamente, pois pra mim toda a Arte que faço vem sempre dessas duas fontes. Para o futuro vislumbro uma volta para o Rio de Janeiro para continuar minha jornada alquímica na interdisciplinaridade e ter um pouco de paz.

Bibliografia:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4º Edição. São Paulo. Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, Ana Mae e AMARAL, Lilian. *Interterritorialidade mídias, contextos e educação*. São Paulo, Senac, 2008.

BRANDÃO, Tania. “Metodologia nas pesquisas em Artes Cênicas no Brasil.” *Urdimento* 3/2000, pp. 5-14

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 2015

CAMARGO, Roberto Gill. *A Sonoplastia no Teatro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986

CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. Sorocaba(SP): TCM Comunicação, 2001.

CHAVES, Marcos. *Trilha sonora ou não: eis a questão*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)- UFRGS, Porto Alegre, 2011.

EURÍPEDES. *As bacantes*. 405 A.C. São Paulo, Perspectiva, 2003

FARIAS, Robson. *História da Alquimia Campinas*, Átomo, 2010

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – UFSC, Florianópolis, 2008

LIGNELLI, César. *A palavra em performance na Poética e nos Problemas de Aristóteles*. VIS – Revista do programa de pós-graduação em Arte da UnB – V.8 n°2, julho/dezembro, Brasília, 2009

MARQUES, Fernando. *O sonho de Flávio: Teatro Musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970*. VIS – Revista do programa de pós-graduação em Arte da UnB – V.8 n°2, julho/dezembro, Brasília, 2009

NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006

NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo, Martins Fontes, 2005

PEASLEE, Richard and SILVERMAN, Stanley. “Dialogue: Music and Theatre”. *Performing Arts Journal*, Vol. 1, No. 1 (Spring, 1976), pp. 40-50

QUEIROZ, Fernando. *Artistic interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – University of London, Queen Mary College, 2001

SMETAK, Uibitu. A trilha sonora no teatro de animação: o caso do espetáculo o pássaro do sol do grupo a roda de teatro de bonecos. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – UFBA, Salvador, 2013

TRAGTENBERG, Lívio. *Música de cena*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

VILLAR, Fernando. “*Visões da Ilha: apontamentos sobre teatro e educação*”. São Luís, UFMA, 2003, pp. 115-20.

VIS - Revista do programa de pós-graduação em Arte da UnB V.8 n°2 julho/dezembro 2009 Som, palavra e performance

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.