**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
GRADUAÇÃO EM TEATRO - BACHARELADO**

MARÍLIA CRISTINA ABREU DE SOUZA

SENTIRE:

A paisagem sonora como elemento propiciador da concepção cênica

BELO HORIZONTE

2018

MARÍLIA CRISTINA ABREU DE SOUZA

SENTIRE:

A paisagem sonora como elemento propiciador da concepção cênica

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Teatro, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal Minas Gerais, como parte das exigências para a obtenção do título de bacharelado em interpretação teatral.

Orientador: Prof. Dr. Eugênio Tadeu Pereira

BELO HORIZONTE

2018

RESUMO

No presente artigo abordo o processo da concepção cênica de uma peça que surgiu a partir de duas provocações: a primeira foi impulsionada pelo verbo italiano *sentire* que pode significar: ouvir e/ou sentir; a segunda foi um convite que Shakespeare traz no prólogo de *Henrique V*: “Imaginai!”. Durante o processo utilizei exercícios de percepção da paisagem sonora; jogos e brincadeiras tradicionais; jogos de improvisação sonora, focalizando a musicalidade do ator e a linguagem radiofônica como geradora de cenas. Como meio de provocar a escuta e a imaginação, usei exercícios que evocavam a presença e a ausência da imagem visual concreta. Nesse conjunto de atividades surgiu o espetáculo *Sons de Outono*, trabalho de conclusão de curso que me levou a perceber a importância do desenvolvimento de uma escuta mais sensível; a necessária presença da musicalidade no cerne da cena e, sobretudo, a forma como a paisagem sonora é condutora da concepção cênica nesse tipo de trabalho.

Palavras chaves: Paisagem sonora; Rádio; Imaginação; Brincadeiras; Escutar.

SOMMARIO

Nel presente articolo affronto il processo della concezione scenica di un'opera, nata da due provocazioni: la prima è stata il verbo *sentire*, inteso come sinonimo di: ascoltare e/o percepire; la seconda invece, un invito che Shakespeare (1960) porta nel prologo dell'*Enrico V*: "Immaginate!". Durante il processo ho sono utilizzati esercizi di percezione del paesaggio sonoro; giochi tradizionali per la formazione dell'attore e giochi di improvvisazione sonora; focando la musicalità dell'attore e il linguaggio radiofonico come elementi generatori della scena. Al fine di provocare l'ascolto e l'immaginazione, ho usato esercizi che evocano la presenza e l'assenza di un'immagine visiva concreta. Così nasce l'opera scenica *Sons de Outono*, progetto finale del corso di laurea in Teatro, che mi ha fatto capire l'importanza di sviluppare un ascolto più sensibile, la necessità della presenza di musicalità al centro della scena, e soprattutto il ruolo conduttore del paesaggio sonoro nella concezione scenica di questo tipo di lavoro.

Parole chiave: Paesaggio sonoro; Radio; immaginazione; giochi; Ascoltare.

ABSTRACT

The present article I approach the scenic conception process of a play that emerged from two provocations : the first was driven by the expression *sentire*, verb in Italian that can mean: to hear and/or to feel; the second was an invitation that Shakespeare (1960) brings in *Henry V* prologue's: "Imagine!". During the process I used exercises of soundscape perception; games and traditional playing activities; sound improvisation games, focusing on the actor's musicality and the radio language as a scene generator. As a means of provoking the listening and imagination, I used exercises that evoked the presence and absence of the concrete visual image. In this activities set came the spectacle *Sons de Outono (Sounds of Autumn)*, undergraduate thesis that led me to realize the importance to develop a more sensitive listening; the necessary presence of musicality at the heart of the scene, and above all, the way soundscape is conducive to the scenic conception in this type of work.

Keywords: soundscape; Radio; imagination; games; To listen.

INTRODUÇÃO

Eu e o Teatro, o teatro em mim:

Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...
e vivo escolhendo o dia inteiro!
Não sei se brinco, não sei se estudo,
se saio correndo ou fico tranqüilo.
Mas não consegui entender ainda qual é melhor:
se é isto ou aquilo. (MEIRELES, Cecília. 1990, p 36)

Meu percurso acadêmico assemelha-se ao poema de Cecília Meireles, um jogo de escolhas e de adivinhas, em que o brincante, às cegas, precisa escolher e acertar na escolha. Primeira chance de escolha: No ano de 2006, tentei o vestibular em Teatro na UFMG. Reprovada, fui cursar Jornalismo no Centro Universitário Estácio de Sá. Mas não era curso certo para mim. Por isso, em 2009, mudei de curso, iniciando a graduação em Educação Física - Bacharelado na Universidade Salgado de Oliveira – Universo. Ainda faltava algo, sendo assim, posteriormente mudei de faculdade e de habilidade, de Bacharelado para Licenciatura e ingressei no Centro Universitário Claretiano. Na Educação Física, as áreas que mais me interessavam eram *Recreação e Lazer e Atividades Rítmicas e Expressivas*. Por fim, voltei ao primeiro desejo e, em 2013, pensei em mudar de curso novamente, tentei vestibular e

ingressei no curso de graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG. Mesmo tendo iniciado esse curso, continuei com os estudos na Educação Física. Em 2015, formei-me finalmente, com o projeto de pesquisa: *A teatralidade nas aulas de Educação Física*¹ (SOUZA, 2015), trabalho que abordava a utilização de técnicas e fundamentos teatrais nas aulas de Educação Física. Nesse texto, propus a transdisciplinaridade entre o Teatro e a Educação Física no âmbito escolar para colaborar com o desenvolvimento da consciência e expressividade corpórea do estudante.

Antes de entrar no curso de Teatro, eu não tinha experiência nessa área. Havia, apenas, vivenciado uma oficina de Teatro aos meus 12 anos, oferecida na Escola Municipal Amílcar Martins, ministrada pela atriz e professora de Arte – Patrícia de Castro, no ano de 2000. Mesmo depois da minha entrada nessa graduação, havia dúvidas sobre qual seria meu percurso acadêmico. No ano de 2014, conheci o Serelepe: Brinquedorias sonoras e cênicas², por meio de uma oficina na disciplina Seminário do Ensino de Teatro, do referido curso na UFMG. Meu vínculo com o Serelepe se deu em 2015, na disciplina *Programa de Rádio Serelepe*. A partir das vivências nas diversas atividades do Serelepe, despertei o interesse pela música, pelos jogos e brincadeiras tradicionais, também pelo universo radiofônico e suas tantas possibilidades.

Dessa experiência junto ao Serelepe, surgiu o desejo de pesquisar e realizar uma peça no formato de roteiro de rádio, explorando o onírico, por meio das possibilidades da ação vocal e da improvisação sonora para composição cênica. No estúdio de rádio há muitas formas de criar e reinventar, pois somos direcionados pelos sons das palavras, músicas e efeitos sonoros. No rádio estamos sob o efeito dos sons e ligados à imaginação, o que torna a linguagem radiofônica tão rica.

O coordenador do Serelepe, professor Eugênio Tadeu,³ traz para o Teatro o termo “acordo ficcional” a partir de Umberto Eco. Este o define como o pacto da relação entre o leitor e a ficção literária. Para Pereira (2012), esse acordo também se dá por meio da

¹ SOUZA, Marília Cristina Abreu de. *A teatralidade nas aulas de Educação Física*. Belo Horizonte. Centro Universitário Claretiano. 2015. Não publicado.

² O Serelepe é um projeto de extensão que surgiu em 2005 na Rádio UFMG em parceria com a Escola de Belas Artes da UFMG. Inicialmente, o projeto foi chamado de *Serelepe uma pitada de música infantil* e, em 2016, devido às ampliações de suas ações nos âmbitos da Extensão, do Ensino e da Pesquisa, seu nome foi alterado para Serelepe: Brinquedorias Sonoras e Cênicas. O Serelepe é, sobretudo, um espaço de experiências artísticas e de formação profissional, abordando o multiverso das infâncias nas formas de disciplina, grupo de estudo, programa de rádio, espetáculos cênicos-musicais, CD, CD-DVD-Livro, artigos, ensaios, oficinas de música, teatro, jogos e brincadeiras.

³ Professor no Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes/UFMG; integrante do Duo Rodapião, do Grupo Serelepe – EBA/UFMG, do Movimento da Canção Infantil Latino-Americana e do Caribe e da ABRACE – Associação Brasileira de Pós-Graduação e Pesquisa. (Fonte: Portal ABRACE)

representação, entre os envolvidos, seja no jogo, ou no teatro. Considero o acordo ficcional, como uma possível manifestação do fenômeno teatral e também da teatralidade. Segundo Evreinov.

O homem possui um instinto inesgotável de vitalidade, sobre o qual nem os historiadores, nem os psicólogos, nem os estetas jamais disseram a menor palavra até agora. Refiro-me ao instinto de transfiguração, o instinto de opor as imagens recebidas de fora, as imagens arbitrariamente criadas de dentro; o instinto de transmutar as aparências oferecidas pela natureza em algo distinto. Em resumo, um instinto cuja essência se revela no que eu chamaria de ‘teatralidade’ (EVREINOV.- Apud. ROZON, 2008, p.45).

A relação estabelecida entre leitor-autor; brincante-brincante; ator-espectador e até mesmo ouvinte-locutor, acontece por um pacto, um convite para o ato de imaginar, tal qual ao convite à imaginação que Shakespeare nos faz no prólogo de *Henrique V*.

Se de uma musa de fogo eu dispusesse para escalar o céu mais deslumbrante da invenção! Um reino por palco, príncipes como atores, e reis para a cena sublime contemplarem! Então viria o próprio Henrique, tal como um novo Marte, e atrelados a ele, os galgos, a miséria, a espada e o fogo, rastejando pedindo emprego. Mas meus amáveis espectadores, perdoai os mesquinhos espíritos que ousaram, neste humilde tablado apresentar os vastos campos da França... Peço perdão! Mas já que um zero pode atestar um milhão em pouco espaço, Deixem que nós, as cifras desta conta, acionemos a sua força imaginária. Imaginai, portanto, que reunidos, contemplais neste recinto, dois impérios, cujas fronteiras confinantes e altivas, separadas se encontram pelo oceano estreito e inçando de perigos. Com o pensamento curem nossas falhas; em mil partes dividam cada homem, E criem um exército imaginário. Quando falarmos em cavalos, imaginem eles imprimindo na terra suas pegadas: Pois suas mentes vestem nossos reis, carregando-os, por terras e por tempos, juntando o que acontece em muitos anos, em uma hora [...] (SHAKESPEARE, 1960, apud. PORTAS, s/d, p. 1)

Como nos lembra Shakespeare (1960), o palco tem recursos limitados em relação à infinidade de possibilidades que a imaginação pode alcançar. Contudo, no palco, os atores “cifras desta conta” colaboram com o espectador, que com sua imaginação pode “atestar um zero em um milhão”. Foi esse convite shakespeariano para imaginar, a paixão pela radionovela e a vivência com o Programa Serelepe que fortaleceram o meu desejo de investigar como objeto de pesquisa um exercício cênico, cuja concepção partisse da sonoridade que, assim como uma radionovela, não necessitasse ser vista, mas sentida, ouvida e, desta forma, compreendida. Mas como fazê-la? Portanto, comecei a pesquisar sobre a mídia rádio, buscando conhecer o que o torna, desde seu advento presente em nosso cotidiano, até os dias de hoje. Como acontece no radioteatro e na radionovela o *acordo ficcional*? Como é a linguagem do rádio? Quais elementos o teatro radiofônico e a radionovela usam para que o ouvinte, com sua imaginação, “veja” a história? Como o som pode ser imagético? Como o som pode

“transportar” o ouvinte para o espaço dramático? Se o teatro não tivesse a representação concreta da imagem, deixaria de ser teatro? Como criar um espetáculo com as mesmas potencialidades radiofônicas, sem utilizar a mídia do rádio?

Fiz inicialmente uma revisão sistemática, pesquisando no acervo da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE textos que tivessem como palavras chaves “rádio, sonoridade na cena, música ou cegos”. Para que dessa forma, eu encontrasse textos que abordariam ou se aproximaram do tema pretendido.

Neste artigo, procuro evidenciar as áreas que mais me despertaram interesse na graduação. Começamos do princípio, quando fui buscar referenciais teóricos para tentar responder como o rádio, a linguagem radiofônica, a sonoridade na cena, jogos e brincadeiras, somados à minha experiência no Serelepe, poderiam contribuir para a feitura de um exercício cênico para o Trabalho de Conclusão de Curso.

Rádio e os sons de *imaginar*:

A expressão reta não sonha.
 Não use o traço acostumado.
 A força de um artista vem das suas derrotas.
 Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
 formato de pássaro. Arte não tem pensa:
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação
 transvê. É preciso transver o mundo. (BARROS,
 1996, p.75)

Manoel de Barros, nesse singelo trecho de um de seus poemas, traduz a inquietude do artista que se refaz, pois é alimentado pelo desejo de criar, transformar e imaginar. Uma mídia que desde sua criação brinca com imaginário do ouvinte é o rádio. Segundo Bachelard (1985, apud. CHAVES, 2007, p.9) “O rádio está verdadeiramente de posse de extraordinários sonhos acordados.” No Brasil, o rádio teve seu auge nos anos de 1940 a 1960 devido à sua relevância e utilidade. Em sua programação diária havia programas de auditório, de jornalismo, de humor, de teatro radiofônico e principalmente, as radionovelas, que fizeram muito sucesso na naquela época. Nessas radionovelas havia, segundo Chaves (2007), um encantamento, uma magia que podia alcançar e aguçar nossa imaginação. Para esse autor,

as radionovelas ganham destaque, pois sua fórmula logo agradou e formou um grande público que acompanhava as aventuras e desavenças amorosas dos heróis e heroínas das novelas, incrementadas com efeitos sonoros que ressaltavam a magia das narrativas, e estimulavam a imaginação. Muitos dos ouvintes guardam, até hoje, na memória, as emoções produzidas pelas transmissões das novelas, e falam com entusiasmo das peripécias e enredos mirabolantes (CHAVES, 2007, p. 9).

Para Sena e Preira (2014), o que envolve e encanta os ouvintes no rádio é a sua

linguagem simples, clara, objetiva, expressiva, fluida, coloquial e vívida. Para alcançar este envolvimento, segundo Cabello (1994, apud. SENA e PREIRA, 2014, p.3), a linguagem no rádio precisa ser dinâmica como em uma conversa, e não dito como se fosse uma leitura, pois o texto é para ser “degustado”, para ser ouvido. Para Spritzner (2014) e Salinas (1940) a magia do rádio está justamente na ausência de imagens. A chave desse portal para o imaginário está na sonoridade. Esse poder de instigar o ouvinte a imaginar, utilizando os sons, seja na palavra (na fala, na ação vocal), seja nos efeitos sonoros. De acordo com Salinas,

O rádio é o único meio de comunicação de massa que se utiliza apenas do som em sua expressão. O rádio possui a exclusividade da magia sagrada do som. Atribui-se seu poder justamente à ausência da imagem, poder este que reside na sua capacidade de criar imagens mentais que correspondem ao som (SALINAS, 1940, apud. SENA; PREIRA; 2014, p. 3.).

Segundo Spritzner (2009), o rádio cria, com seus aspectos sonoros, meios para que o ouvinte se identifique com o texto, que ele imagine as cenas, que ele *veja* o cenário que ele acesse e compartilhe da criação do artista. Nos programas de rádio, por exemplo, temos o *background*, também conhecido como música de fundo, que consiste em sons que ambientam e colaboram com a dramaturgia da locução.

No Teatro, como nos lembra Maletta⁴ (2010), a música também pode contribuir para a composição do imaginário, da dramaturgia e até do cenário. Para ele, discurso musical afeta o espectador sugerindo imagens e podendo ressignificar os espaços cênicos. Da mesma maneira, Souza (2005) afirma que a música não apenas contribui para o imaginário do ouvinte, espectador, mas pode também direcionar e até influenciar em suas sensações. Segundo Souza⁵,

uma cena, por exemplo, em que se configure uma situação de expectativas ou conflitos aparentemente complicados e difíceis entre as personagens, associada a uma música de pulsação rítmica acentuada e marcada, como se fosse o ponteiro de um relógio que marcasse os segundos sonoramente, sempre mantendo o mesmo tempo, com ou sem variações de altura — sons graves e sons agudos —, pode induzir o espectador a experimentar, acentuadamente, sensações ou reações emocionais de tensão, agitação, ansiedade ou suspense. Essa mesma cena vinculada a uma música com uma melodia que se interrompe antes de se resolver (no sentido tonal) e torna a se repetir, novamente sem se resolver, algumas vezes pode também contribuir para uma experiência sensorial do espectador de suspense ou expectativa aflitiva. Geralmente, características musicais como essas ou semelhantes, podem ser de grande auxílio para levar o espectador a se sentir tenso ou incomodado ou para proporcionar estados de instabilidade, ansiedade e suspensão, ao espectador (SOUZA, 2005, p. 2).

⁴ Professor no Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes/UFMG. Doutor em educação, cuja pesquisa tem como tema a vocalidade e a musicalidade da polifonia cênica.

⁵ Professor no Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes/UFMG. Diretor e pesquisador teatral com estudos sobre Direção Teatral e Sonoplastia e sobre a articulação da Teoria do Alvo de Donnellan e a Ação Física de Stanislavski.

O som pode provocar a imaginação e nos levar à fantasia. A imaginação, o sonho e a fantasia são elementos essenciais para a nossa sensibilidade (DUARTE JR, 2001), pois por meio deles, podemos melhor sentir, interpretar e compreender o mundo no qual existimos. Em soma, o processo da percepção do sentimento, da imaginação, da memória e do sonho, podem ser elementos para construção de um novo saber, o *saber sensível*.

A percepção do som, além de colaborar com a sapiência e provocar a imaginação do espectador, pode colaborar com o desenvolvimento do *saber sensível*. A consciência sonora também é essencial para o artista, pois, segundo Maletta (2010), colabora para que ator possa desenvolver o conhecimento e domínio sobre sua própria sonoridade. Essa consciência sonora pode ser aprimorada a partir da escuta, uma escuta mais sensível, uma escuta ativa. Para Muniz⁶ (2015), A escuta ativa é a percepção do ator/improvisador atenta a tudo o que acontece ao seu redor, e também da capacidade em ser desenvolvido o suficiente para reagir propositivamente na cena.

Nesse contexto considere, primeiramente, criar uma radionovela como conclusão de curso para que eu pudesse levar os artistas e os ouvintes, pelo menos na duração do espetáculo, a *sentire*. Contudo, a mídia rádio depende de um estúdio de gravação, dos trabalhos técnicos de edição, elementos que poderiam limitar ou impedir essa ação. A partir dessa dificuldade, surgiu o tema da sonoridade como agente provocador da imaginação na concepção cênica. E outras questões, por exemplo: como realizar a concepção de um espetáculo, a partir de sons, usando a linguagem radiofônica? Assim, começou a segunda parte da pesquisa, entender a sonoridade na cena, iniciando por sua nomenclatura.

A cena, os sons e os conceitos de sonoridade

Os principais conceitos que encontrei foram: sonoplastia; trilha sonora; música de cena; música cênica e paisagem sonora. Para Tragtenberg (1999. Apud LIGNELLI, 2007) *sonoplastia* é o som que quando reproduzido na cena teatral, não abrange interferências ou mudanças contextuais durante a sua execução, ou seja, é pensada e executada para “ilustrar a cena”. Para Chaves (2010, p.1) a *sonoplastia* corresponde à “parte sonora do espetáculo, que abrange no ‘inconsciente coletivo’ dos artistas teatrais os sons feitos para ambientações: sons de sinos de igrejas, batidas de portas, balas de canhões, chuva, e uma infinidade de exemplos similares”.

⁶ Mariana de Lima e Muniz é professora no Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes/UFMG, cujo os estudos são voltados principalmente para atuando principalmente nos seguintes temas: Improvisação e Dramaturgia, Relação ator-público, Relação Teatro e Internet no teatro contemporâneo e no ensino de teatro.

Há também quem os considere com outras nomenclaturas como, por exemplo: pesquisa sonora, repertório, paisagem, desenho de som, ambientação, paisagem sonora e trilha sonora. Segundo Chaves (2010), no Brasil se usa o termo *trilha sonora*. Conceito emprestado do cinema para as premiações referentes às sonoridades em cena – prêmio de “melhor trilha” ou “melhor trilha sonora”.

Chaves(2010) aponta que, para alguns pesquisadores, o termo ideal deveria ser *música de cena* ou *música cênica*, que são os sons pensados para composição cênica. Já para Tragtenberg (1999. apud LIGNELLI,2013), todo evento sonoro na cena, pode ser chamado de “música de cena”, sejam esses sons musicais ou ruídos de qualquer espécie”.

Existe também o conceito de paisagem sonora referente à sonoridade na cena. De acordo com Schafer (2011), paisagem sonora ou *soundscape* é o ambiente sonoro, ou seja, qualquer sonoridade percebida em um local ou espaço cênico. Para o autor, a paisagem sonora é

tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente (SCHAFFER, 2011, p.366).

Lignelli (2013) problematiza o uso frequente e generalizado do termo, originado do canadense Schafer, por apresentar uma definição muito ampla. Contudo, mesmo reconhecendo a abrangência do termo e conhecendo outras possibilidades de nomenclaturas apresentadas por outros pensadores, opto por utilizar o termo *paisagem sonora*, primeiramente pelo jogo imagético que o termo pode instigar a paisagem do som e, o mais importante, escolho o termo justamente por sua amplitude. A *paisagem sonora* abrange todos os sons de um ambiente, seja ele cênico ou não. Ela também inclui os sons involuntários, como ruídos, interferências como: cadeira rangendo, tosses, respirações ofegantes, risos e toda intervenção pensada e não pensada que o público possa fazer ou ouvir, considerando também a interferência do próprio ambiente na paisagem sonora, como por exemplo, o som do ar condicionado, pessoas passeando na rua, carros, helicópteros, etc.

No exercício cênico, que originou a peça *A comédia dos Erros*, apresentada pelos alunos do 4º período do curso de graduação em Teatro da UFMG, em 2015, o professor-diretor, Ernani Maletta provocou os atores a considerarem todos os sons que surgissem no ambiente para compor a cena. Sendo assim, no meio de uma cena, a freada de um carro ou o som de um helicóptero eram percebidos e inseridos na composição cênica pelo elenco. Essa provocação é demasiadamente relevante, pois propõe ao ator a busca por uma escuta ativa,

sensível, transformando e utilizando os sons do espaço cênico para a composição do espaço dramático (PAVIS 1999), ou seja, perceber e jogar com os novos elementos cênicos.

Ver ou não ver eis a questão?

Eis o meu segredo. É muito simples: só se vê bem com o coração. O essencial é invisível aos olhos. (SAINT-EXUPÉRY, 1945, p 54).

Diante da pesquisa sobre o rádio e sobre a paisagem sonora, percebi que o essencial, mesmo no teatro, pode ser invisível. Dessa forma, conhecendo a potência da linguagem radiofônica, a paisagem sonora como propiciador do desenvolvimento da escuta sensível, desejei utilizar esses elementos para composição de cenas não visuais. Desta maneira, escolhi criar uma peça em que a *imagem visual* do espetáculo estivesse presente mesmo na ausência, ou seja, haveria figurinos, cenário, etc., sem que eles aparecessem. Posteriormente optamos por mostrar algumas cenas, mas através do espelho, para que, mesmo sendo vistas, as imagens não estariam no foco do trabalho.

Perante esse desejo, um questionamento surgiu: Um espetáculo no escuro ainda é teatro? A palavra teatro em sua etimologia significa o lugar de onde se vê algo, mas o que é ver? Se uma pessoa com deficiência visual⁷, fosse ao teatro assistir a uma peça juntamente com pessoas videntes, a peça deixaria de ser teatro, sendo que vai ser ouvida, sentida ou descrita para ela? Como chamar esse trabalho que, independentemente de ser visto, tem algo a mostrar?

Nesta pesquisa, deparei-me com vários termos para teatros não visuais, como: *Teatro Cego* – aquele feito pelo público ou para o público de pessoas cegas; *Teatro no Escuro* – são espetáculos que utilizam a imagem sonora. Em todo espetáculo ou em boa parte do tempo, os atores estão no escuro ou a plateia é vedada; *Teatro Inclusivo* ou *Teatro Acessível* – são peças que utilizam recursos tecnológicos ou não para acessibilidade, como legenda, áudio descrição, interprete de libras, etc. O *Teatro dos Sentidos* – são peças, muitas vezes no escuro, que utilizam recursos sensoriais. Há também o *Jogo Rádio* (Guerra, 2009) – proposta que mais me interessou que são peças radiofônicas, ou seja, não visíveis, que não utilizam a mídia rádio, mas potencialidades dele e da paisagem sonora, para construção de cenas, em que o público fica de costas ou é vedado.

Guerra (2009) propõe, em sua pesquisa para o ensino de Teatro, a percepção e a utilização da linguagem radiofônica e da paisagem sonora como elementos que podem

⁷ “Deficiência visual abrange desde a cegueira à visão subnormal” (ALMEIDA, 2012, p.8).

colaborar na apropriação e desenvolvimento dos recursos vocais dos estudantes. Ao me deparar com esses termos e seus recursos, o jogo rádio é a proposta que mais se aproxima do meu desejo de elaborar o trabalho prático. Busco no espetáculo *Sons de Outono*, um falar que, mais que compreensivo, possa ser um tipo de conexão, compartilhamento entre artistas e o espectador/ouvinte, assim como apresenta Setti (2007, p. 31). Para ela,

a linguagem se realiza no momento em que o “entre” se constitui: este campo, esta dimensão que se abre entre aquele que fala e aquele que escuta, entre aquele que propõe as imagens e aquele que as deixa ecoar em si produzindo significados. O espaço poético não pertence a nenhum dos jogadores. Instaura-se. É energia que conecta. É compartilhamento.

Por que fazer um espetáculo em que o som seja o foco? Para despertar ou desenvolver a escuta ativa ou sensível do artista. Pois, para Carlson (1997), a poesia, representada pela palavra, pode conduzir à compreensão, enquanto a música pode direcionar à emoção. O artista que consegue reuni-las alcança a expressão total do próprio ser. Segundo Guerra,

para o campo da sonoridade no teatro a condição da escuta como um dado da criação (e não apenas recepção) sonoro/musical, ou seja, para haver composição é necessário escuta, mas não qualquer escuta: tem que se dispor a uma percepção atenta ao universo sonoro, para então captá-lo e a partir desta seleção, criar, compor. Não é suficiente emitir sons, é preciso um arranjo, uma organização no tempo e no espaço da produção sonora, seja esta de cunho vocal/textual ou de sonoplastia. Tal organização só é possível pelo viés da escuta (GUERRA, 2011, p.4).

Assim como Guerra afirma que o som para ouvidos atentos contribui para a criatividade do ator, para Barthes (1990, apud GUERRA, p1. 2009), “escutar é um exercício de inteligência”. De acordo com Spritzner (2009), os sons que percebemos são colecionados na nossa memória e esse acervo sonoro contribui para o processo criativo do ator, além de também instigar à imaginação do ouvinte. Sendo assim, a *escuta sensível* além de colaborar para criação do artista e instigar à imaginação daquele que ouve, ainda pode cooperar com a saúde auditiva. Segundo Schafer (2011), o ato de ouvir pode precaver uma perda auditiva futura. A poluição sonora é um problema que atinge o mundo e sua última consequência pode ser uma surdez universal. Conforme afirma o canadense, a poluição sonora ocorre quando o homem não escuta cuidadosamente. Assim, ele aprende a ignorar os barulhos e, sem percebê-los, eles ganham cada vez mais volume, ou seja, o combate contra a poluição sonora é a percepção sonora.

SONS DE OUTONO E O PROCESSO DE MONTAGEM

Sons de outono é manhã de sonho, cor, riso, dor, amar é...?
Venta, inventa. Imagina, menina.

Nem tudo aqui a gente vê
Até no escuro, onde surge um mundo.
Imagina⁸

Uma das coisas que mais me instigam em um trabalho artístico são as associações do artista, o *pra que* de cada coisa, suas referências, sua rede de pensamento e criação. Sendo assim, haverá neste tópico muitos *pra quês*. Separei essa parte do texto em tópicos para uma melhor compreensão. Contudo, no processo cênico, muitas vezes os tópicos aqui apresentados aconteciam concomitantemente.

A escolha do elenco

Escolhi para o elenco alunos que têm proximidade comigo. Dos atores, três cursam o Bacharelado e dois cursam a Licenciatura em Teatro na UFMG. A maioria já havia passado pela disciplina Programa de Rádio Serelepe, exceto uma atriz. No entanto, essa colega pesquisa e utiliza jogos e brincadeiras para ministrar oficinas de Teatro. Para a direção do trabalho prático, chamei o professor Eugênio Tadeu, coordenador do Serelepe.

No final do primeiro semestre de 2018, no mês de julho, reuni-me com o elenco e o possível diretor, na Sala Francisco de Paula Lima. Nessa reunião, apresentei parte do meu projeto de pesquisa, minhas ideias e meus desejos. Tudo estava bem abstrato para quem ouvia e sinceramente, para mim, parecia impossível de se executar. Depois de apresentá-la, percebi que a proposta era tão minha que precisava ser dirigida por mim. Diante desse contexto, assumi esse papel, mas contando com o apoio dos colegas de aventura cênica e com o auxílio do professor. Mas como diz, em outras palavras, o também professor Ernani Maletta, a ideia está pronta, mas quando vem para o plano da realização se separa em um grande mosaico e cabe a nós, artistas, reunir as peças desse imenso quebra-cabeça. Imagino que a Ana Sena, a Clara Ernest, a Júlia de Castro, o Léo Heytor, a Malu Mayer e eu devíamos ter montado muitos quebra-cabeças na infância. Eis que surgiu uma proposta cênica a partir da escuta, da percepção da paisagem sonora, de brincadeiras, de improvisos, de memórias, de desejos e, sobretudo, de experimentação em um contexto de pesquisa dentro da universidade.

Cronograma de vivências

Feito a escolha do elenco, utilizei o período das férias de julho para planejar um cronograma bem detalhado com as atividades e vivências, que, a meu ver, poderiam contribuir para o desenvolvimento da *escuta sensível* do ator, para inspirar e colaborar na concepção

⁸ Canção criada por Clara Ernest, para a peça Sons de Outono.

cênica e construção da dramaturgia do espetáculo. Nos meses de agosto e setembro fizemos treinamentos para aprimorar a escuta nos atores da peça Sons de Outono. Dentre várias propostas e exercícios, dois temas sempre estavam presentes: a meditação e a brincadeira. Já

CRONOGRAMA DE VIVÊNCIAS - AGOSTO										
Horário	6 de Agosto	10 de agosto	13 de agosto	17 de agosto	20 de agosto	20 de agosto	24 de agosto	27 de SILENCIO	31 de agosto	Legenda: Amarelo sala de aula; verde fora de sala; rosa proibido falar.
9h às 9h20	Entrega dos materiais e conversa	Meditação e percepção da Paisagem sonora	Meditação e percepção da Paisagem sonora	Meditação e percepção da Paisagem sonora	Meditação e percepção da Paisagem sonora	Meditação e percepção da Paisagem sonora	Meditação e percepção da Paisagem sonora	Meditação e percepção da Paisagem sonora	Meditação e percepção da Paisagem sonora	
9h20 às 9h30	Aquecimento	Registro no caderno	Registro no caderno	Alongamento	Aquecimento	Aquecimento	Registro no caderno	Alongamento	Registro no caderno	
9h30 às 10h30	Jogos	Jogos	Jogos	Jogos	Uai Sir - Shakespeare e o pão de queijo	Uai Sir - desenhando		A paisagem sonora de UFMG	Jogos	
10h30 às 10h50	Meu corpo meu som	Brincando com sons da voz	Passarinho que som é esse?	Compondo com corpo	Jogos	Jogos	Retornar a paisagem sonora da manhã	Meu corpo, meu som, neste espaço	Olvir um Programa Seselepe	
Intervalo	Intervalo	Intervalo	Intervalo	Intervalo	Intervalo	Intervalo	Intervalo	Intervalo	Intervalo	
11h às 11h30	Momento infância: Qual foi a paisagem sonora dela? Qual é a de hoje?	Momento infância: Uma música, uma lembrança um conto	Improvisando com instrumentos não convencionais	Passarinho que som é esse?	Uai Sir - Sons do pão de queijo instrumentos	Uai Sir - sons do desenho com instrumentos	Compondo a paisagem sonora	Compor música	Olvir um episódio de uma rádio novela	
11h40 às 12h	Escrever no caderno, sensações, lembranças	Registro no caderno e entrega.	Registro no caderno	Registro no caderno e entrega.	Registro no caderno	Registro no caderno e entrega.	Registro no caderno.	Registro no caderno e entrega.	Registro no caderno	

para o mês de outubro, não fiz o cronograma, pois esperava trabalhar na peça em si, com ensaios e menos vivências dessa natureza.

Vou descrever o primeiro dia de ensaio e relacioná-lo a outros dias de processo para o entendimento de como essas atividades reverberaram ao longo do percurso da criação cênica. Alguns desses exercícios foram inspirados no livro *O ouvido pensante* (Schafer, 2011). Outros foram criados a partir das propostas do francês Pierre Schaeffer que pesquisou, o objeto sonoro, “entendemos por objeto sonoro o próprio som, considerado em sua natureza sonora e não como objeto material (instrumento ou qualquer dispositivo) do qual provem” (SHAEFFER, 1966, apud OBICI, 2006, p 23). Para Shaeffer, a musicalidade está no mundo, por isso, ele criava a partir de ruídos e até de barulhos indesejáveis, a música concreta e até concertos. Obici comenta que,

em 18 de março de 1950, a música concreta ocupou a sala de concertos com o ‘Primeiro Concerto de Música Concreta’, inaugurando no domínio próprio da música o que havia surgido no rádio. Neste concerto, não existiam músicos no palco, nada a ser visto, a música apresentada continha sonoridades de diversas origens e situações improváveis: trem e combinações rítmicas, brinquedo infantil, e piano como mecanismos distintos, vozes repetidas, todos combinados de maneira ritmada entre si (OBICI, 2006,p.21).

No processo, a influência de Schafer e Schaeffer se deu na percepção da paisagem sonora das manhãs no campus da UFMG – Pampulha e, respectivamente, eleger um som que ouvimos e tentar reproduzi-lo com nosso corpo-voz. Depois da seleção, reuníamos os sons em jogos de improvisação sonora, repetíamos, gravávamos e analisávamos cada composição. Essas composições improvisadas inspiraram várias músicas, cenas e, inclusive, influenciaram na dramaturgia do espetáculo.

Primeiro dia de ensaio e sua reverberação:

As vivências foram criadas a partir do meu percurso acadêmico na UFMG. Como referências, cito as aulas com os professores Eugênio Tadeu e Ernani Maletta que envolviam a sonoridade, a disciplina e laboratório de palhaçaria com a professora Rita Gusmão e também a observação e escrita dramaturgical, aprendidas com a professora Marina Machado. Também utilizei exercícios advindos do livro *O ouvido pensante* (SCHAFER, 2011), principalmente os que estão descritos no capítulo *A musa inspiradora*. A partir dessas vivências, elaborei os meus exercícios, porém, ao transmitir tais conhecimentos, pautei na minha interpretação na forma de apresentá-los. Tentei fazer um movimento de *antropofagia cultural*⁹, conforme a metáfora de Oswald de Andrade.

Iniciei o primeiro dia de vivência com a entrega do *caderno de itinerância*¹⁰ para os atores, entrega da cópia do projeto de pesquisa e breve conversa do pra quê, por quê, como e quando usar o caderno de itinerância.

Vivência - Aquecimento no silêncio

Instrução: aquecer em silêncio, *pra quê?* Iniciar a percepção da paisagem sonora daquela segunda-feira de manhã, no Espaço Laranja. Fizemos um aquecimento sem música de fundo. No princípio, o silêncio provocou nos atores, até os mais calados, uma ansiedade em preencher o espaço com sons. E todos começaram a falar excessivamente e, em seguida, rir. Parecia que o dito inicial era não deixar que o silêncio “soasse”. Sabemos que o silêncio absoluto não existe, que é uma convenção, como sugere Lignelli. Contudo, foi um combinado que inicialmente os atores apresentaram muita dificuldade em cumprir.

O silêncio que nesse primeiro dia foi um “inimigo”, no penúltimo dia de vivência de

⁹ Antropofagia é a **ação de comer carne humana**, ritual antigo indígena em que se comia o guerreiro inimigo mais forte para obter as qualidades. Oswald de Andrade usou este termo sobre a necessidade de incorporar as qualidades culturais, no Movimento Modernista.

¹⁰ Inspirado no termo diário de itinerância do francês René Barbier, o professor Eugênio Tadeu adota, nas disciplinas que ministra, um caderno no qual o intuito é registrar ideias, impressões, associações, conexões com a disciplina e/ou com os temas debatidos nas aulas. O professor adota o termo caderno de itinerância por entender que os alunos não fazem relatos diários como sugere o pesquisador francês.

agosto foi um “amigo”. No dia 27 de agosto, ficamos exatamente duas horas em silêncio e, depois do intervalo, compusemos uma música. Para essa composição, cada um selecionava um som que mais lhe chamou sua atenção durante o período de silêncio e de escuta.

Vivência - *A meditação e a percepção da paisagem sonora.*

Embora eu tenha denominado como *meditação* ou *meditasom*, como brincamos ao longo do processo, era simplesmente um movimento de escuta e de percepção da paisagem sonora em seus diversos aspectos. Um exercício semelhante foi transmitido pelo ator e palhaço José Regino, em sua estadia em Belo Horizonte, em abril de 2018. Em sua oficina, ele trouxe elementos de meditação para colaborar no processo criativo do ator.

Nas vivências de *meditasom* fizemos exercícios de escuta. Primeiro, no gramado da UFMG, bem próximo à movimentada Avenida Presidente Antônio Carlos, na cidade de Belo Horizonte. O desafio consistia em ficar em silêncio por vinte minutos. Propus que ouvíssemos os sons da avenida, ou seja, dos carros, ônibus, passos de pessoas, freadas, acelerações, sons de dentro da UFMG, pessoas conversando, pássaros cantando, folhas caindo e juntamente aos sons que nosso corpo produzia, seja na respiração, no som do coração etc.

A vivência era pautada em ouvir e perceber todos os sons, sem que nenhum tivesse mais atenção que o outro. Embora estivessem em planos diferentes, pedi aos parceiros de trabalho que tentassem igualar a importância e a escuta de cada um. Evidentemente que quando houvesse algum som com maior intensidade, ele seria percebido imediatamente e se destacaria. Por exemplo, a proposta era ouvir as pessoas conversando, mas não ouvir sobre o que conversavam, ou seja, perceber o som, mas não detalhando-os diante das outras manifestações sonoras. Os atores chamaram essa vivência de *meditasom urbana*. Posteriormente, no Espaço Laranja, fizemos a *meditadansom*, que era o mesmo princípio de percepção sonora inicial, mas agora com estímulo musical para movimentação do corpo, dançar a partir do estímulo sonoro. Para isto, ouvimos a música: *Driving Norh*¹¹. A intenção era perceber os estímulos sonoros dentro e fora da sala e movimentar o corpo, deixando que os sons e as nuances da música, influenciassem e direcionassem os movimentos, a velocidade, a forma, a intensidade do movimento etc.

Por fim, destaco uma vivência de meditação bem especial, ouvimos a música *Lithuanian Rhapsody op.11* de Mieczysław Karłowicz. O compositor “conta” sobre sua infância na Lituânia e todos os atores perceberam na forma que os instrumentos executavam a música, o sentimento de saudosismo, de invenção, de imaginação, dos medos, dos estímulos e

¹¹ Música *Driving Norh* é trilha do filme *Dying Young*, executada por Kenny G e James Newton Howard.

desafios que a infância pode experimentar. Em um dia de vivência, levei a música *Jacqueline's Tears* de Jacques Offenbach. Apresentei aos colegas de trabalho, a estrutura da música, como ela repete uma base e vai criando novos elementos, pequenas variações daquela base. Podendo assim, gerar a sensação que a música direciona o ouvinte para o ápice daquela música, tal qual a uma dramaturgia pode direcionar o público. Sendo assim, começamos a buscar a dramaturgia sonora de nossas improvisações musicais.

É importante ressaltar que, em todos os dias de cada vivência, tínhamos um momento de composição sonora, baseadas na escuta, nas brincadeiras, etc. Depois dessa vivência em especial, buscamos inventar histórias e temas que as músicas que compuséssemos pudessem contar. E assim, muitas músicas improvisadas surgiram dos jogos de improvisação sonora. Sempre conversávamos sobre qual história aquela composição contava. Por exemplo: briga de casal; solidão; morte; brincadeiras, etc. Dessa forma, surgiram elementos para a dramaturgia do espetáculo *Sons de Outono*.

Vivência - Jogos e Brincadeiras Tradicionais

Fizemos, inicialmente, a brincadeira “Eu também/ eu gosto”¹², este jogo foi proposto para podermos nos conhecermos, evidenciar o que temos em comum, conectarmo-nos uns aos outros. Esse conectar-se com o outro é uma das características que mais me chama atenção e me atrai no jogo ou na brincadeira, pois desde sua etimologia, brincar é criar laços. Segundo Pereira,

o verbo “brincar”, além de carregar os mesmos significados no âmbito do termo “brincadeira”, é uma determinada ação e o modo de agir do sujeito em relação a alguma materialidade. Etimologicamente, a palavra vem de brinco + ar; “brinco” vem do latim vinculu/vinculum, que quer dizer “laço”, “ligação”, através das formas vinclu, vincru, vrinco (PEREIRA, 2014, p 2).

Vou citar todas as brincadeiras vivenciadas durante o processo de montagem, são elas: *Batatinha frita 1,2,3; Mamãezinha eu posso; Pobre da Peregrina; Objeto; Verdade, Consequencia, Nota ou Ilusão; Serpente; Da Noruega distante; Tzinga; Pretinho d'Angola; Eculei; Passará Passará; Víbora della mar; Go go Hlomela; Ntchengo Ntchengo; Quaquadela; Pedro Paulo; Roseira; Tzinga; Objeto; Serpente; Ntchengo ntchengo; Borbolentinha; Os guerreiro de Nagô; Galinha e o ovo; Passa palma; Brincadeira da cor; Zipzap; Joaquim que faz assim; Pedra, Papel e Tesoura; Jogo da velocidade; Abre a Roda*

¹² Semelhante à brincadeira *Coelhinho sai da toca*, monta-se um círculo com chinelos, cada jogador fica atrás de um chinelo que delimita o lugar, a toca. Um jogador fica sem toca e diz “eu gosto de alguma coisa” ou “hoje eu comi pão” quem gosta da mesma coisa, ou fez a mesma coisa que o jogador, responde eu também e sai do seu chinelo, não podendo ir para os chinelos “vizinhos” da esquerda e da direita.

*desanda roda; Merequeté; Tango Tango*¹³; Essas brincadeiras, além de servirem para nos conectarmos, eram dadas como preparação corporal. Após os jogos, percebemos nos atores maior disposição e presença cênica. Alguns ensaios, no mês de outubro, não havia vivência com brincadeiras, contudo os próprios atores sentiram necessidade da continuidade com os jogos. Sem os jogos, os ensaios não rendiam como antes, as composições diminuíram, por fim, vimos a necessidade de retornar com dos jogos, desde então, tentamos em todos os encontros brincar.

Vivência - *Meu corpo, meu som*

Compor uma música com os sons do corpo. Jogos de improvisação sonora em que os atores propunham movimentos sonoros e, juntando com os demais atores, faziam uma composição.

Vivência – *O que é música?*

Foi discutido o parecer de cada um sobre o que é música e também foi apresentado aos atores o parecer de Schafer¹⁴. O objetivo não era um julgamento de certo e errado, apenas entender o que cada ator considera por música.

Eu - o que é Música?

Ator 4 – “É uma dinâmica, uma organização, sabe?” Tal dizer, mais se aproximou do conceito do autor canadense.

Ator 5 – “Música seria algo ritmado? Uma fala pode ser música, se quisermos”.

Ator 2 – “Música é afeto”. É interessante este apontamento, pois segundo Buelow (2001, apud. ALVARENGA, 2017, p 18) a música barroca, era composta sob o viés das “abstrações emocionais chamadas Afetos. Um afeto (‘Affekt’, em alemão, ‘pathos’, em grego, e ‘affectus’ em latim) consiste em um estado emocional racionalizado ou paixão.” Ainda de acordo com Buelow,

Durante o período barroco, o compositor deveria, assim como um orador, suscitar estados emocionais no ouvinte – tristeza, ódio, amor, alegria, raiva, dúvida, entre outros – e todos os aspectos da composição musical refletiam este propósito afetivo. Se, por um lado, era mais fácil apreciar isso na música associada a texto, o objetivo da música instrumental era o mesmo. Porém, é necessário sublinhar que o ato de compor música com uma unidade estilística e expressiva baseada em um afeto era um conceito racional e objetivo, e não uma prática composicional análoga àquela do século dezanove, que buscava suscitar no público reações emocionais espontâneas. (BUELOW 2001, apud. ALVARENGA, 2017, p 18)

¹³ Essas brincadeiras foram transmitidas pela disciplina Jogos Tradicionais no Teatro, que é uma vertente do Projeto de Extensão Serelepe: Brinquedorias Sonoras e Cênicas. O como se brinca de algumas dessas brincadeiras está descrito no blog www.programaserelepe.blogspot.com.

¹⁴ “Música é uma organização de sons (ritmo, melodia, etc.) com a intenção de ser ouvida” (SCHAFER, 2011, p.23).

Será que o compositor, em todos os gêneros musicais, ainda considera o afeto na composição tal qual o artista barroco? E se atualmente ou em algum outro movimento de arte, este modo de composição se perdeu, a obra sonora não poderá ser considerada música porque não advém ou causa o afeto? Bom, são questionamentos para outra pesquisa.

Ator 1 e 3 – “Música para mim é movimento!” Esse dizer foi o que mais me chamou a atenção, pois Lignelli (s/d, p1), explica que há “inicialmente dois princípios acústicos. Primeiro: sem movimento não pode haver som. Segundo: todo movimento produz som, sejam estes percebidos ou não por nosso ouvido”.

Outro fato interessante relacionada a resposta dos atores, sobre o que é música. Aconteceu na semana seguinte da vivência, quando foi ofertado aos alunos de Teatro 20 vagas para o curso de *Dimensão Gestual e Espacial da Ação Vocal*. Desses 20 estudantes, 3 eram atores da peça. O curso foi ministrado pela italiana Francesca Della Mônica. No segundo dia de atividade, a professora italiana disse “eu estou pedindo a vocês um movimento físico e não vocal”. Nesse momento, até os alunos que apresentavam maior dificuldade ao cantar, fizeram o movimento físico que era abrir os braços conforme o movimento do som das vogais e assim alcançaram o objetivo proposto. Essa oficina, além de colaborar com a espacialização vocal dos atores, nos fez entender que o som está ligado ao movimento.

A Concepção visual de Sons de Outono

Na primeira vez em que tivemos acesso ao Espaço Preto do prédio do Teatro foi em uma manhã de sexta-feira, no final de setembro. Nesse dia, começamos a pensar a concepção visual do espetáculo. Optamos pela escuridão total da sala. A luz que entrava pelas frestas das janelas cerradas, desenhavam folhas no chão. Ao vermos essa projeção e também ao lermos os comentários nos cadernos de itinerância, decidimos que o cenário seria constituído de folhas secas e uma escada que simbolizaria a casa na árvore de uma das atrizes.

Quando nós vimos a escada com as folhas, nos apaixonamos, e queríamos que todas as cenas fossem vistas. Entretanto, após a escuta e estudo sobre as radionovelas e o programa Serelepe, acordamos em fazer cenas no escuro e cenas que pudessem ser vistas, mas que a imagem não tivesse o foco de uma presença concreta e absoluta na cena. Dessa forma, optamos que as cenas visíveis fossem vistas através do espelho. A partir dessa observação, começamos a criar minuciosamente a concepção de luz mais adequada ao espetáculo. Embora nenhum de nós tivesse experiência suficiente com a iluminação, lembrei-me de algo que

aprendi com o professor Luiz Renato¹⁵ em suas aulas: “a luz precisa estar presente na cena desde sua gênese”. Como o som já estava inserido no cerne do trabalho, a partir daí começamos a pensar e conceber a luz do espetáculo, mesmo com pouca experiência como iluminadores.

A dramaturgia

No primeiro dia de vivência, perguntei para os atores qual foi a paisagem sonora da infância deles e qual é a do momento presente, o que tem de diferente, o que permaneceu. Alguns relataram que na infância havia menos barulho de carros, ouviam o cair das folhas, o vento assobiando, as cigarras, as músicas sertanejas que os avós ouviam; os barulhos de panelas; que escutavam crianças brincando em escolas próximas ou nas ruas; a avó rezando o terço; o som de giz da lousa; a sirene de escola; as chamadas das novelas de tarde; os adultos discutindo; etc. A partir dessas referências, o tema infância ficou nos rondando, talvez porque pensamos na paisagem sonora de nossas infâncias; pela experiência com o Serelepe, pela presença de atores da Licenciatura ou pela vivência nas aulas de Fenomenologia da Infância¹⁶.

Durante a disciplina, fomos orientados a observar as crianças. Segundo Merleau-Ponty (1971 apud. OCIBI, 2006), o filósofo da fenomenologia, o mundo é o que vemos dele, porém, precisamos aprender a vê-lo. E nesse treinamento para ver o mundo, começamos a observar as crianças do nosso convívio ou em lugares públicos e como cada uma delas agia, estando sozinhas, com outras crianças ou perto de adultos. Além desse estudo, fazíamos roteiros dramaturgicos a partir das observações. Essa experiência colaborou para a composição dos personagens e também para as escolhas das situações dramaturgicas da peça.

Ainda decidindo sobre a temática infância, outra solicitação foi feita: escrever uma lembrança boa e ruim na infância e que sons nos marcaram nessas lembranças. A partir desse compartilhamento, transcritos em cada caderno de itinerância surgiram, então, algumas situações: briga dos pais; *bullying*; ouvir música com os pais; brincadeiras com amigos; amigos imaginários; morte dos avós. Quando compartilhamos nossas lembranças foi sugerido por uma atriz, o livro *Arvorada*, uma releitura dos quadrinhos de Maurício de Sousa, feita pelo quadrinista Orlandeli. No quadrinho, a estória contada é referente à conexão do Chico Bento com sua avó e o Ipê Amarelo. Uma das atrizes relatou em seu caderno de itinerância sobre a conexão que tinha com sua avó, sua casa com quintal, casa na árvore e como foi

¹⁵ O prof. Luiz Renato foi professor substituto na área de Iluminação na graduação em Teatro da EBA-UFMG durante os anos de 2015 a 2016.

¹⁶ Durante o processo de montagem de *Sons de Outono*, quatro, dos seis atores, participaram da disciplina Fenomenologia da Infância, ministrada pela professora Marina Machado.

quando recebeu a notícia que a avó havia falecido. Com a autorização da atriz, reproduzimos praticamente com fidelidade a mesma cena.

Para construção da dramaturgia, ouvimos o Programa Serelepe – Relação de Gênis e a Radionovela Nosso Lar - Capítulo 2. Percebemos, a partir da escuta, a estrutura de um roteiro para rádio. Identificamos o modo que a fala e a ação vocal do ator são atrativas para aquele que o escuta. Sendo assim, começamos a escrita da dramaturgia, conforme as nossas experiências na escrita de roteiros de rádio para o Programa Serelepe. A experiência nesse projeto de extensão foi essencial para este processo, pois

o Serelepe oferece uma experiência dramática vocal, na medida em que cria roteiros sonoros, histórias, modelos de dramaturgia que, embora não sejam encenados no palco, são encenados no estúdio. Para os alunos é sempre uma surpresa entrar em um estúdio de rádio pela primeira vez, ouvir sua própria voz nos fones de ouvido (como quem se ouve "de fora"), saber que seus programas irão ao ar e que ele tem a possibilidade de colocar suas ideias em prática, explorar seu potencial dramático e expressivo. Participar do programa permite a eles desenvolver seus potenciais e interesses artísticos e muitos deles se sentem despertados para um universo que eles, até então, não conheciam ou não tinham ainda se interessado – como dedicar-se à licenciatura ou mesmo à criação teatral para o público infantil (LIMA e PEREIRA, 2015, p 119).

Outro desafio da peça era usar a linguagem do rádio, utilizando a paisagem sonora para concepção cênica, usando, além disso, cenas no escuro e cenas vistas no espelho. Porém, o mais desafiador foi fazer uma dramaturgia voltada à infância, trabalhando todos esses elementos, deixando-os interessantes para as crianças. Sobre isso, somente saberemos após as apresentações, a partir da recepção do público que for assistir ao espetáculo.

Outras Investigações:

Sabendo do meu desejo de usar instrumentos não convencionais, devido minha admiração, e também uma pequena homenagem ao trabalho do Duo Rodapião e do Serelepe EBA-UFMG, o professor Eugênio Tadeu ministrou uma oficina para o elenco. Nessa oficina, foram-nos apresentados alguns instrumentos feitos a partir de sucatas, objetos sonoros, brinquedos sonoros e instrumentos de outros países da América Latina. O professor nos ensinou a criar alguns desses instrumentos e como manuseá-los. A partir daí, passamos a usar esses instrumentos para os jogos de improvisações sonoras, explorando, então, a sonoridade nos objetos e também o diálogo com os sons da cena e os sons fora da cena.

O mais interessante dessa prática foi que primeiro iniciamos com instrumentos convencionais e não deu certo. A ansiedade de saber tocar os instrumentos como músicos profissionais nos tirava o prazer e o encanto da descoberta de possibilidades daqueles

instrumentos. Ao depararmos com os instrumentos não convencionais, conseguimos nos libertar da expectativa de querer tocar como músicos. Os instrumentos não convencionais não nos exigiam uma habilidade específica, todos podiam tocá-los, embora cada instrumento apresentasse uma forma de fazê-lo soar.

Por meio do uso dos instrumentos convencionais e não convencionais, fizemos as legendas de cada personagem. Como inicialmente toda peça seria feita no escuro, era importante que o público identificasse os personagens, pois cada ator representava dois papéis. Mesmo explorando o timbre vocal, considerei necessário que os personagens tivessem uma legenda para cada um. Sendo assim, os atores receberam a tarefa de pensar e compor uma legenda para seus personagens. O que chamei de legenda é na verdade o *leitmotiv* de Richard Wagner, ou seja, um trecho ou ideia musical que represente o personagem, sabendo que sua estrutura melódica sofre modificações conforme a trajetória do personagem no decorrer da peça (OBICI,2006). Essa atividade colaborou com o nosso fazer artístico. Descobrimos que a integração desses instrumentos fazia sentido na composição da paisagem sonora de nosso trabalho, e, além disso, também fazíamos música.

CONSIDERAÇÕES

Essa pesquisa me despertou para outra questão que espero poder investigar futuramente. Percebi uma correlação entre a fenomenologia e a paisagem sonora, um atrelamento entre o observador e o objeto observado, pois na percepção da paisagem sonora, nos propomos à escuta de sons que estão soando naquele ambiente e, ao mesmo tempo, mesmo em silêncio, também emitimos sons como: nossa respiração, nosso batimento cardíaco, etc. Ou seja, também compomos a paisagem sonora do ambiente, mesmo enquanto observadores do fenômeno.

Neste artigo, apresentei minha trajetória acadêmica, o relato do processo de criação do espetáculo *Sons de Outono* e o uso da percepção da paisagem sonora para direcionar todo o trabalho. Há muitas formas de realizar a concepção cênica de um espetáculo. Alguns artistas, por exemplo, podem considerar e inserir a música, a sonoplastia, a paisagem sonora, apenas no fim do processo criativo. Considero necessário pensar na sonoridade, já na gênese das cenas.

Vimos, nesta pesquisa, como a música pode construir cenários no imaginário do ouvinte/espectador, como ela pode influenciar a sensação do mesmo e, principalmente, como a escuta da paisagem sonora pode inspirar, conduzir e elaborar a concepção cênica de um

espetáculo. Além disso, a percepção da sonoridade pode desenvolver essa escuta sensível no trabalho do ator, podendo, assim, levá-lo a reconhecer nos mecanismos corpóreos as suas potencialidades sonoras.

Esse processo teve como pilar a sonoridade na cena e a construção da dramaturgia teatral a partir de jogos de improvisações musicais. Considero necessário pensarmos a sonoridade cênica desde seu cerne, ou seja, os criadores de uma peça teatral devem estar abertos e disponíveis a uma trajetória de vivências a partir da escuta. Para Baitello Jr

O ouvir nos permite gerar imagens, nossas próprias imagens, e essas imagens são geradas por nexos, sentidos e não são imagens oferecidas prontas de maneira a cercear a capacidade imaginativa. Imaginação vem de imagem. Mas é a geração de imagens e esta geração de imagens é provavelmente mais fértil no tempo do ouvir do que no tempo de ver (BAITELLO. 1999, apud HAUSSEN, s/d, p. 5).

A experiência nesse processo e o exercício de conduzir as vivências com os atores, me levaram ao desejo de ministrar aulas de Teatro, algo que até então não havia sido despertado em mim durante a graduação. Pretendo entrar no Mestrado ou fazer novo vestibular para Licenciatura para que eu possa ministrar aulas de Teatro em escolas, transmitindo os conhecimentos obtidos ao longo da minha trajetória acadêmica.

Uma das maiores dificuldades que tive nesse processo foi separar a atriz e pesquisadora da professora ou condutora das vivências. Eu sempre tive maior facilidade em ensinar, escrever, cantar do que em atuar. Na verdade, sempre me senti insegura, no quesito atuação e sentia muito desconforto ao atuar. Contudo, a forma que se encaminhou o espetáculo por meio da paisagem sonora, jogos e brincadeiras, a presença de amigos, etc., tudo isso contribuiu para que eu me sentisse à vontade em atuar. A cada dia de ensaio, era um verdadeiro prazer. Por isso, pretendo realizar outras apresentações de *Sons de Outono*, fora do âmbito da universidade. Penso em manter sua estrutura, mas poder levá-lo e adaptá-lo a outros espaços cênicos.

Aspiro participar de um grupo teatral que sinta interesse na pesquisa da sonoridade e a partir desse conhecimento possamos criar outros trabalhos. Espero igualmente poder desenvolver melhor e mais profundamente a pesquisa sobre o teatro para pessoas com deficiência visual, para oferecer-lhes – e também aos videntes –, uma nova perspectiva de “ver” por meio da paisagem sonora. Que os futuros trabalhos sejam, sobretudo, um convite para que o público possa aprimorar sua percepção e escuta, desenhando, assim, o cenário, o figurino, a maquiagem, a iluminação, a história etc. por meio da imaginação, inspirada pela paisagem sonora.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Ana Cristina Santos. *Escuta Afetada De Uma Partitura Sonoro-Literária Em Pascal Quignard*. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-AY5PNN/tese_ana_cristina_santos_alvarenga.pdf?sequence=1 Acesso dia 20/11/2018.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre o nada*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ed. Record 1996.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: Unesp, 1997.

CHAVES, Glenda Rose Gonçalves. *A Radionovela No Brasil: Um Estudo De Odette Machado Alamy (1913-1999)*. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-6ZGFWX/dissertacaoodettedepositodefinitivoentregue.pdf?sequence=1> Acesso em 12/10/2018.

CHAVES, Marcos. *Trilha Sonora ou Não, eis a questão*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Marcos%20Chaves%20-%20Trilha%20sonora%20ou%20n%20%20eis%20a%20quest%E3o.pdf> Acesso em: 13/10/2018.

DUARTE Jr., João Francisco. *O sentido dos sentidos. A educação do sensível*. Curitiba: Criar, 2001.

EXUPÉRY, Antoine, Saint. *O pequeno príncipe*. Ed. Miguilim, 2015.

GUERRA, Raquel. *A paisagem sonora em práticas teatrais na escola: voz e escuta*. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pedagogia/Raquel_Guerra_-_A_paisagem_sonora_em_praticas teatrais_na_escola_voz_e_escuta.pdf Acesso em: 13 de maio 2018.

. *O Espaço sonoro na cena teatral I* . Disponível em: http://www.portalabrace.org/vireuniao/pedagogia/80.%20Raquel_Guerra.pdf Acesso em: 20 de maio de 2018.

HAUSSEN, Doris Fagundes. *Bachelard e o rádio: o direito de sonhar*. Acesso em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/106230417657043940448866084577328405749.pdf> Último acesso 03 de junho 2018.

LIGNELLI, César. *A Paisagem Sonora e as sonoridades da cena*. Acesso em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2840/2977>. Último acesso 13 de outubro de 2018.

_____. *Considerações sobre a dimensão acústica nas aulas de teatro em contextos escolares*. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pedagogia/Cesar_Lignelli-consideracoes_sobre_a_dimensao_acustica_nas_aulas_de_teatro_em_contextos_escolares.pdf Acesso em: 14 de outubro de 2018.

_____. *Sonoplastia e/ou entorno acústico: seu lugar na cena teatral*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Cesar%20Lignelli%20-%20Sonoplastia%20e-ou%20entorno%20acustico%20seu%20lugar%20na%20cena%20teatral.pdf> Acesso em 03/11/2018.

LIMA, Cristiane da Silveira; PEREIRA, Eugênio Tadeu. *Algumas notas sobre Rádio Comunicação e Educação: Serelepe*. Revista Mídia e Cotidiano. Art, nº 7. 2015.

MACHADO, Marina Marcondes. *Infância em cena: Fenomenologia de Merleau-Ponty, descrição, análise e criação teatral*. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pedagogia/Marina_Marcondes_Machado_-_Fenomenologia_de_Merleau-Ponty_descricao.pdf Acesso dia 20/11/2018.

MALETTA, Ernani. *Imagens sonoras: A música no grupo Galpão como criadora de espaços Cênico-dramáticos*. In: *História e Imagens. Textos Visuais e Práticas de Leituras*. 1. ed. Mercado das Letras, 2010.

MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*, Editora Nova Fronteira, 1990 - Rio de Janeiro, Brasil

MUNIZ, Mariana de Lima; MAIA, Hortência Campos. O Sistema Impro na sala de aula: escutando as crianças sobre essa prática do teatro. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/1414573103302017056/7364>. Acesso dia 10 de julho de 2019.

OBICI, Giuliano. *Condição da Escuta. Mídias e territórios sonoros*. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/giuliano/condicaoescutagiuliano.pdf> Acesso 15/11/2018.

PAVIS, Patrice - *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Eugênio Tadeu. *Do jogo à paisagem vocal: práticas formativas em teatro*. 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vcongresso/pedagogia/Eugenio%20Tadeu%20-%20Do%20jogo%20a%20p--aisagem%20vocal.pdf> Acesso em: 10 de outubro 2018.

_____. Situação lúdica. In ALVES de SOUZA, João Valdir et GUERRA, Rosângela (Org.). *Dicionário crítico da Educação*. Belo Horizonte: Dimensão, 2014 p. 248-251

PORTAS, Renata. *Dramaturgos e demiurgos – uma linha quase invisível*. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11376.pdf> Acesso em: 04/11/2018.

ROZON, Évellin Michele. *Entre o desejo e a realidade: o percurso estético de A Dança Final*. Disponível em: <https://posgraduacao.ufms.br/portal/trabalho-arquivos/download/2124>. Acesso dia 11/11/2018.

SANTOS, Fábio dos. *Som na Cena: Duas questões sobre a música dentro do palco*. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/232/223> Acesso em: 03/11/2018.

SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. 2.ed. São Paulo: Ed.UNESP, 2011.

_____. *O ouvido pensante*. 2.ed. São Paulo: Ed.UNESP, 2011.

SENA, Geane Cássia Alves; PREIRA, Wilma Maria *Nas ondas do rádio: um estudo sobre a linguagem, classificação e construção dos gêneros textuais radiofônico*. 2014. Disponível em: <http://doczz.com.br/doc/747140/nas-ondas-do-r%C3%A1dio--um-estudo-sobre-a-linguagem>. Acesso em: dia 13 de outubro de 2018.

SETTI, Isabel. *O corpo da palavra não é fixo, deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços*. In: Sala Preta, n.7. São Paulo: ECA/USP, 2007, pp. 25-31.

SHAKESPEARE, William. *Henrique V. in: Shakespeare's The Complete Works*. London & Glasgow, 1960.

SOUSA, Maurício de, ORLANDELI. *Arvorada. Chico Bento*. Graphic MPS. 2017.

SOUZA, Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de; VENDRAMINI, José Eduardo. *A música e os efeitos sonoros na cena teatral: reflexões sobre uma estética*. Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=.+A+m%C3%BA+e+os+efeitos+sonoros+na+cena+teatral%3A+reflex%C3%B5es+sobre+uma+est%C3%A9tica.&rlz=1C1VFKB_enBR714BR714&oq=.+A+m%C3%BA+e+os+efeitos+sonoros+na+cena+teatral%3A+reflex%C3%B5es+sobre+uma+est%C3%A9tica.&aqs=chrome..69i57.346j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Acesso 14/11/2018.

SOUZA, Marília Cristiana Abreu. *A teatralidade nas aulas de Educação Física*. [Monografia de Graduação]. Belo Horizonte: Centro Universitário Claretiano, 2015.

SPRITZER, Mirna. *Silêncio, escuta e a performance da palavra*. In. V Reunião Científica da Abrace, 2009. São Paulo. Memória Abrace Digital, 2009.

_____. *Sobre o ator e o exercício radiofônico*. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/530/476> Acesso em: 20 de maio de 2018.