

AS RESSONÂNCIAS EM CRIA

Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discorrer sobre a musicalidade do espetáculo *CRIA*. A peça foi criada por mim, Nara Faria, Ana Flávia Garcia, Gabriela Muñoz e Décio Gorini, respectivamente: atrizes e diretoras; compositor das músicas. Essa análise utilizou vários aspectos estéticos enfrentados na relação assimétrica entre som e imagem, apoiando-se no pressuposto musical da ressonância, como princípio para a criação, assim exposto por Bachelard (1978,1988).

Palavras-chaves: Dramaturgia musical. Processo criativo. Musicalidade. Ressonâncias. CRIA.

ABSTRACT

The aim of this paper is to discuss about the musicality of the theatrical play *CRIA*. The play was created by me, Nara Faria, Ana Flávia Garcia, Gabriela Muñoz and Décio Gorini, respectively: actresses and directors; music composer. This analysis considered several aesthetic aspects confronted by the asymmetric relationship between sound and image, supported by the musical assumption of resonance, as a principle for creation, as presented by Bachelard (1978, 1988)

Keywords: Musical dramaturgy. Creative Process. Musicality. Resonances.

¹ Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB).

1 INTRODUÇÃO

Este artigo tem o objetivo discorrer sobre a dramaturgia musical a partir de um processo coletivo de criação teatral. Optei por trabalhar com um fenômeno teatral que vivenciei e, assim, refletir sobre a experiência de criação do espetáculo CRIA, realizado em 2017, a partir do encontro ocorrido entre mim, a atriz Nara Faria, as diretoras Gabriela Muñoz, Ana Flávia Garcia e o músico Décio Gorini.² Discorro, portanto, sobre a ideia de ressonância como princípio para a criação e sobre os desdobramentos gerados desse procedimento na construção da dramaturgia musical desse espetáculo.²

Antes de discorrer sobre as ressonâncias e o processo criativo de CRIA considero essencial sublinhar a minha escolha metodológica para o desenvolvimento deste estudo, pois, além da tentativa de organizar um conhecimento adquirido na prática que me levou a uma auto-observação no fazer teatral, essa escolha metodológica representa, também, a busca por um caminho de pesquisa que pudesse abarcar não só a minha experiência, como também a reflexão sobre a experiência.

Essa experiência a que me refiro trata-se da ideia que Bondía (2002, p. 21) coloca. Para o autor a experiência é algo “que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” Afinal, entendo que a percepção de um fenômeno criativo não se encontra na experiência de criação do espetáculo ou na reflexão sobre essa criação, isoladamente, mas surge, também, da relação que se estabelece entre a reflexão e a experiência e essa relação pode trazer a percepção mais complexa dos fenômenos criativos.

Além disso, me apoio em James (2003) que ao buscar novos modelos de pesquisa em artes afirma que, ao longo dos tempos, os artistas pouco refletiam sobre seus processos de criação; que produziam e deixavam para os espectadores, críticos, musicólogos e historiadores de arte, a interpretação e a investigação sobre os seus processos criativos.

Metodologicamente, James (2003) se vale da *art based research* e afirma ser esse um modelo que encoraja artistas a fornecer evidências e documentação de fontes primárias para futuras gerações de pesquisadores em arte. Segundo James:

² Tanto o espetáculo como essa pesquisa contaram com o patrocínio do FAC – Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal. O vídeo completo do espetáculo está no link: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=2962&v=AUvW5FzpOqs> e outras informações sobre o espetáculo estão disponíveis no site: <www.espetaculocria.com>.

Os conceitos tradicionais de metodologia de pesquisa parecem estranhos a muitos artistas. Assim, um dos desafios iniciais é a utilização da reflexão sobre o processo para estruturar um quadro metodológico próprio. Um método em que os alunos refletem sobre seu progresso (JAMES, 2003, p. 19. Tradução da autora).

Nesse sentido, a fenomenologia da percepção apresentada por Merleau-Ponty (1999) também possibilita um olhar investigativo interessante na reflexão sobre um processo criativo. Pois, para esse autor, a fenomenologia é a busca de apreensão da história em estado nascente, a essência das coisas vividas e a tentativa da descrição pelo fluxo das experiências. Assim, o fenômeno teatral é a matéria vivenciada da qual extraímos nossa experiência.

Portanto, as minhas memórias, observações e reflexões sobre o meu corpo em criação também podem ser matérias relevantes em um processo de pesquisa científico. O meu corpo, sendo o sujeito da percepção de um fenômeno criativo, valida uma análise feita sob o ponto de vista da intimidade da criação, pois me possibilita falar não só sobre como a matéria-prima privada migra para o espaço público da cena, como também dos deslumbramentos, da recriação das memórias, das aberturas poéticas, das paixões marcadas pelas singularidades de cada componente e das nossas buscas pessoais como artistas.

Merleau-Ponty (1999) também recusava a separação entre sujeito e objeto e essa dicotomia clássica é ultrapassada pela união entre o corpo que pesquisa e o corpo que é pesquisado. Portanto, sob esse ponto de vista, o sujeito e objeto se fundem, pois, o objeto é parte de uma experiência vivenciada por mim – sujeito –, que abarca o meu exercício como atriz – criadora e pesquisadora.

Além de esclarecer minhas escolhas metodológicas, também considero importante ressaltar que discorrerei sobre a musicalidade de CRIA, como um conceito interdisciplinar que não se limita apenas à execução de uma técnica musical ou à aprendizagem e ao treinamento de requisitos técnicos da música, mas sim como uma ação em rede em que cada elemento estético explorado opera em conjunto com os outros elementos que constituíram o espetáculo, como aos aspectos sonoros da linguagem, às estruturas rítmicas do movimento ou ao desencadeamento intrínseco da cena, por exemplo.

Portanto, a reflexão sobre como ocorreram as relações entre som e imagem em CRIA me levaram ao entendimento de que a ressonância foi um princípio de criação importante utilizada por nós durante esse processo, pois foi um princípio poético e metodológico que possibilitou a criação da musicalidade e da dramaturgia em questão.

2 RESSONÂNCIAS NO PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO CRIA

CRIA é um espetáculo destinado aos adultos cujo enredo apresenta os percursos de duas mulheres que, por um infortúnio do destino molecular e das mutações das dimensões físicas, se deparam com a transitoriedade do espaço/tempo e transitam e migram entre lugares e formas diferentes.

As personagens passeiam por sete lócus diferentes: uma mesa de jantar, um abismo, um zoológico humano, o alto de um arranha-céu abandonado, dentro do corpo humano, um palanque para debate político e, por último, um espaço etéreo de imaginação, sonho e criação, em que as personagens são movidas por uma espécie de devaneio. Portanto, o espetáculo é dividido nas seguintes locus/cenas conforme ilustra figura 1:

Figura 1 – Cenário CRIA



Fonte: arquivo CRIA. Desenho de Caísa Tibúrcio.

O primeiro lócus é antecedido por um prólogo musical³ que procurar mostrar o aspecto transicional, a locomoção das personagens por esses sete lócus. Em todos os momentos de transição entre os lócus, a musicalidade também conduz o deslocamento das cenas e as mudanças das personagens. A dramaturgia musical, portanto, permite que haja uma conexão entre cenas e lugares aparentemente distantes. Utilizamos ruídos, músicas com sentido cômico, textos com voz em distorção conjugada com as imagens.

Os lócus não são completamente desenhados na encenação; são construídos, aos poucos, pelos espectadores, a partir das relações entre o som e as imagens criadas. O nome CRIA, dado ao espetáculo, veio, então, da vontade de provocar a audiência, de solicitá-la a criar as próprias imagens a partir de uma dramaturgia que oferece lacunas e espaços para tal.

A encenação coloca as duas personagens em uma espécie de vazio e o cenário consiste apenas em uma gangorra de cinco metros que, além de subir e descer, também executa movimentos de rotação e translação do acento no qual nós duas ficamos sentadas durante todo o espetáculo, conforme ilustra a figura 2.

Figura 2 – Cenário CRIA



Fonte: arquivo CRIA. Foto de Diego Bresani.

A musicalidade do espetáculo foi criada conjuntamente por todos nós e as músicas são de autoria do músico e compositor Décio Gorini. Exploramos os ruídos de diversas maneiras e fazemos referência às ambiências e aos efeitos sonoros da linguagem audiovisual.

³ A primeira música disponível no link: <https://soundcloud.com/d-cio-gorini/prologo-cria>

Nesse sentido, exploramos o conjunto de aspectos estéticos enfrentados na relação assimétrica entre som e imagem e, justamente, a tessitura desse jogo é fundamental para estabelecer as combinações do que é sugerido por nós e as possibilidades a serem criadas pelos espectadores.

As personagens sempre descobrem de maneira diferente e muitas vezes com o público o lócus em que foram “ jogadas”. Assim, durante o desenrolar da cena, muitas possibilidades são levantadas pelas personagens e pela audiência. Por vezes a musicalidade dá dicas, por outras, busca uma sensação de múltiplas possibilidades. A musicalidade nos auxiliou na busca de não fechar em menos de uma possibilidade.

Na fase de definição do cenário e do figurino procuramos caminhar pelo espaço que fica entre essas possibilidades dramáticas, sem reduzir as ressonâncias em nós e na audiência. A fim de manter os vários acessos abertos, buscamos um caminho polifônico, policênico e de poliestesias.⁴

A construção do espetáculo CRIA iniciou-se a partir de um intercâmbio com a artista e palhaça mexicana Gabriela Muñoz que se dedica à investigação do silêncio como um recurso cênico capaz de gerar uma comunicação universal. Durante a primeira etapa desta pesquisa, nos meses de setembro, outubro, novembro e dezembro de 2016, investigamos a poética do silêncio e, também, recursos de iluminação para a criação de imagens e, principalmente, a produção de conteúdo teóricos e imagéticos resultantes das nossas inquietações como intérpretes.

Durante o processo criativo foi intensa a procura de ordenar as nossas indagações, refletir sobre o fazer teatral e as nossas motivações. Assim, CRIA é fruto dos seguintes questionamentos: o que nos move a fazer teatro? Sobre o que precisamos ou queremos falar e refletir? O que nos toca? O que do mundo ressoa em nós? O que nos move a criar?

Movidas por essas perguntas, recolhemos diversos materiais e assuntos dos quais gostaríamos de falar, poetizar. Entendo que essa opção de devanear sobre as nossas experiências e as ressonâncias do mundo em nós desencadeou a criação de poéticas específicas, a concepção de um cenário abstrato, a escolha das estéticas utilizadas, a busca por explorar movimentações minimalistas e, dessa forma, desenhou uma dramaturgia aberta aos vazios e indagações, às explorações dos ruídos e às ambiências sonoras na musicalidade.

⁴ Aqui a palavra policênico é tomada num jogo com as palavras polifônico e policênico. Policênico é um neologismo criado para falar sobre a multiplicidade de sentidos que a cena evoca.

Ostroewer (1990) afirma que o ato de criar é uma necessidade do ser humano de se fazer compreender; pois os conteúdos criativos vêm essencialmente das relações vivenciais e existências, pois a fonte da criatividade artística, assim como de qualquer experiência criativa, é o próprio viver. Para Ostrower (1990) o artista no ato de criar:

Precisa ordenar os fenômenos e avaliar o sentido das formas ordenadas, precisa comunicá-lo a outros seres humanos através de novas formas ordenadas. Movido por necessidades sempre novas, o potencial criador do home surge na história como um fator de realização e transformação que afeta a própria condição humana. Criar é um agir integrado, criar e viver se interagem. Todo ato de criação é um ato de compreensão que redimensiona a universo humano (OSTROWER, 1990, p. 217).

Nesse sentido, criar é dar forma aos fenômenos que são relacionados a nós e o próprio ato de criação consiste em um processo de ressonância do artista e do espectador. Propomos então que o espetáculo materializasse essas motivações e que as estendêssemos aos espectadores nos momentos em que os convocássemos a CRIAR, conosco, os lócus narrados, o contexto das ações, o sentido da encenação e da própria vida.

Criou-se, assim, um repertório temático, com acervo de referências textuais, de imagens decorrentes de nossas inquietações, desejos e dúvidas; um catálogo de provocações que dariam origem à montagem. Ao final do período de maturação desse material, Nara Faria e eu convidamos a artista brasileira Ana Flavia Garcia para participar desse processo e fazer, além da direção teatral, a dramaturgia do espetáculo, a partir do nosso acervo.

Para tanto, utilizamos diversas formas de armazenar e trocar as informações e as referências coletadas. Cada uma de nós tinha um diário de bordo com as anotações pessoais; também compartilhamos, entre nós, imagens, obras de artistas, músicas, referências teóricas, pesquisas científicas, vídeos, filmes, textos de filósofos e poesias em um grupo fechado no *facebook*. Dessa forma, o processo criativo se tornou um percurso sensível de coleta, de escuta e abertura para aquilo que, de alguma maneira, ressoou em nós.

CRIA traz uma proposta de encenação que busca os alargamentos poéticos, os fluxos de encantamento, as sensações de rupturas, de vazio e completude presentes nas questões motivadoras e nesse material inicialmente coletado nós. Portanto, entendo que as ressonâncias desse material, ocorridas em nós, configuraram-se como um caminho criativo quando, no início do processo, definimos que o espetáculo partiria desses ecos, do que encontrássemos de similitudes, empatias e semelhança em nossas frequências.

Bachelard (1988) é considerado uma referência importante quando se trata da ressonância com princípio para a criação, pois sua obra fornece material consistente para uma

reflexão sobre a experiência criativa, a criação teatral e a percepção pela imaginação. O autor, com sua ideia de “estado do ser em devaneio” afirma que somos seres permeáveis, capazes de ressoar e que, por isso também, somos capazes de criar.

Bachelard, (1988, p. 1) trabalhou com a fenomenologia da imaginação criadora, e buscou uma comunicação com a “consciência criante” para se referir à imaginação criativa, se interessava pelos instantes em que os leitores estavam envolvidos por um objeto artístico e afirmava que esses momentos são decorrentes do processo de ressonância, classificando essa ressonância como o estado do ser em devaneio; o estado de poesia; o olhar do artista; o olhar da criação.

Ele também afirma, em outra obra, que as maneiras arrebatadoras em que somos tomados por uma imagem poética são decorrentes dos fenômenos de ressonância e nos despertam para a criação poética. Segundo o autor:

Nesse ponto que deve ser observada com sensibilidade a duplicidade fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo... A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade do ser, da repercussão (BACHELARD, 1978, p. 187).

As imagens, os sons, as palavras poéticas, a que somos submetidos, ressoam, enraízam-se em nós e transformam-se em novas criações, em um novo ser com novas referências estéticas e se manifestam como uma nova expressão criadora. A partir da identificação do receptor com o objeto artístico ou até com a manifestação da poética da vida, ocorre a multiplicidade de ressonâncias que se desdobram em nós ou em outra criação artística.

Ou seja, a ressonância é também um caminho de reflexão sobre uma experiência e, o efeito do mundo sobre nós, pode ser um mote poético. No livro “A poética do devaneio” Bachelard (1988) fala sobre como as ressonâncias sucedem por diferentes níveis em um resultado poético:

Quando se toma um poema como instrumento de análise para medir suas ressonâncias em diferentes níveis de profundidade, com frequência se conseguirá avivar devaneios abolidos, lembranças esquecidas. Com uma imagem que não é nossa, com uma imagem por vezes bastante singular, somos chamados a sonhar com profundidade. O poeta tocou no ponto certo. Sua emoção nos emociona, seu entusiasmo nos reergue (BACHELARD, 1988, p. 120).

Nessa mesma direção, Freitas (2012) realizou um estudo comparativo entre diferentes linguagens artísticas e afirma que as ressonâncias nas criações estão diretamente relacionadas com o conceito de simpatia. A simpatia, ou a associação emocional, vai sempre comportar uma ressonância entre diferentes elementos e poéticas teatrais que se aproximam, harmonizam e suscitam um movimento interior de reação que faz com que se assemelhem e ressoem no receptor de maneira similar.

Assim, em um processo criativo as ressonâncias podem surgir desse contato virtual entre objetos artísticos, entre artistas e a partir de uma reflexão sobre procedimentos criativos, métodos, linguagem e sobre a própria vida.

Esse aspecto também é comentado por Kandinsky (1996, p. 56) ao considerar que a ressonância é o “som fundamental interior”; é quando o objeto artístico consegue ser a transposição da intimidade do artista e ressoa em forma, movimento, som, sensação. O autor parte da ideia de que o ser humano tem o “princípio da necessidade interior”: uma necessidade de criação, um princípio de ressonância que depende da personalidade do artista, da sua cultura e da conexão com os elementos universais e atemporais da arte.

Por sua vez, para a física, a ressonância é um fenômeno que acontece quando um corpo recebe energia com a frequência igual a uma de suas frequências naturais de vibração. Em sua investigação de acústica musical Henrique (2002, p. 19) afirma: “A ressonância consiste na geração de vibrações de grande amplitude num sistema pela aplicação de uma força periódica cuja frequência é igual ou próxima da frequência própria do sistema.”

Ou seja, a similitude física da frequência, ou a chamada simpatia de Freitas (2012) é necessária para que aconteça a ressonância. Sob esse ponto de vista fica notável que ressonância é quando a mesma frequência soa novamente, quando ressoa por semelhança em nós.

Em música, a ressonância é um parâmetro fundamental para a produção de um som contínuo e varia de acordo com a forma, tamanho e material do corpo que recebe a onda sonora. Um instrumento musical é, por exemplo, formado pela corda, que gera a onda sonora e pela caixa onde essa onda ressoa por simpatia, similitude.

Portanto, o som vive e morre por meio da ressonância e desse modo, o som é um movimento de onda que faz vibrar os corpos e, para que uma onda sonora dure bastante tempo, é necessário que haja uma boa caixa de ressonância.

Teorias musicais procuram explicar os sistemas vibratórios dos instrumentos e a maneira como as vibrações produzem diferentes timbres a partir da caixa de ressonância

desses instrumentos musicais ou do nosso corpo. As ressonâncias, então, se definem também como a maneira em que um corpo transmite ondas sonoras e como ocorre uma espécie de reação ao som produzido.

Assim, apoio-me no pressuposto musical da ressonância e proponho uma ampliação metafórica desse conceito com um caminho poético e metodológico de fundamental importância para a criação. Portanto, o uso da ressonância aqui se estabelece na interseção entre seus sentidos gerais ora apresentados e a partir da reflexão sobre o procedimento criativo utilizado durante a montagem de CRIA.

É notável que, do ponto de vista fenomenológico, a ressonância como princípio criativo pode ser considerada inevitável em qualquer processo artístico, pois é óbvio que isso ocorre a partir do reconhecimento de que somos seres permeáveis e que nosso modo de viver e atuar está impregnado de nossas experiências, de como percebemos os fenômenos e de como o mundo ressoa em nós.

Contudo, mesmo a ressonância podendo ser um *modus operandi* inevitável em uma criação, trato aqui da consciência de explorar a ressonância como mote para criação, da busca de poetizar o efeito do mundo em nós, espectadores e artistas.

Nesse sentido, acredito que o uso da ressonância direcionou, principalmente, a exploração de ambiências sonoras, a combinação de diferentes camadas e qualidades de ruídos e alguns elementos fundamentais da linguagem audiovisual.

3 DRAMATURGIA ABERTA ÀS RESSONÂNCIAS

Uns dos recursos usados na encenação de um espetáculo é de não revelar imediatamente os lócus em que as personagens estão e, nesse caso, a musicalidade entra como um artifício para intensificar a busca do espectador pelo reconhecimento desses lócus. Contudo, a dramaturgia musical, necessariamente, não busca dar uma resposta ao espectador, mas sim alargar as possibilidades poéticas de confrontar a narrativa imagética e sonora.

Segundo o diretor musical de CRIA, Décio Gorini (2017), “a importância da música na construção da dramaturgia é que o som foi a principal narrativa paralela criada para comentar, brincar, surpreender, dar espaço para o improvável e criar polissemia.”

Durante os ensaios usávamos frequentemente metáforas sonoras e referências musicais para descrever os diferentes jogos, texturas e ambiências dos lócus e testamos várias combinações sonoras e imagéticas antes de chegar no resultado final. Essas experiências influenciavam as qualidades rítmicas das cenas e as diferentes imagens criadas; conduziam a

ligação de uma cena para outra e ampliavam os espaços inacabados abertos ao espectador, considerando os aspectos formais e estruturais da narrativa.

Gorbman (1987) fala sobre o uso da música no cinema narrativo clássico, analisa como pode ser seu impacto narrativo e afirma que muitas vezes a música traz um comentário que nem um outro elemento pode trazer, pois possibilita o uso de um artifício muito peculiar: criar a diegese e a não diegese, com efeitos narrativos bem diferentes⁵.

Há certas peculiaridades no tratamento da musicalidade de CRIA que são fatores estruturais das diferenças que se dão entre a condução e combinação da música diegética e da não diegética.

Em algumas cenas usamos a música não diegética, ou a melodia inaudível como comenta Gorbman (1987), uma música que não é tanto para ser notada conscientemente pelo espectador, mas sim para provocá-lo emocionalmente. Já em outras cenas procuramos brincar com os efeitos da mistura de diegese e da não diegese, fundindo o que é da cena com o que não é da cena e assim, a dramaturgia musical anuncia, contradiz, amplia ou reforça as ações.

Durante a etapa em que experimentávamos as sonoridades dos lócus, nos inspiramos, principalmente, na linguagem musical cinematográfica e chegamos à combinação de diversas qualidades de ruídos, com as paisagens sonoras e as inserções musicais. Para tanto, utilizamos timbres diferentes como os sons da natureza; os artificiais e eletrônicos; a minha voz e da Nara Faria, com um alto grau de distorção; referências estéticas de música eletrônica e orquestral e a mistura de altas frequências no limite do espectro auditivo humano em que é possível sentir a vibração e o tremor do som no corpo.

A opção de usar frequências que ficam no limite da audibilidade foi mais bem explorada na primeira música do prólogo em que há ruídos de 20 Hetz⁶. São sonoridades bastante abstratas, muito graves e/ou muito agudas e, com as quais, não são possíveis reconhecer sonoridade similar no cotidiano.

Percebemos que a exploração dessas sonoridades, quando usada dentro de uma sala fechada, afeta e transforma a percepção da imagem com bastante intensidade, pois

⁵ “A música não diegética são as sonoridades que se amalgama na narrativa, tal qual um narrador externo, pois não pertence à “realidade” do espetáculo. Atualmente a música não diegética é tão explorada que muitas vezes parece natural no mundo ter música de fundo. A música diegética, por outro lado, seria aquela que se manifesta na própria cena: atores que cantam ou tocam, rádio ou televisão ligados, a trilha de um filme ao qual os personagens assistem. Trata-se de um tipo de inserção musical que se faz notar de modo mais literal, óbvio”. (GORINI, 2004, p. 35)

⁶ A música do prólogo está disponível no link: <https://soundcloud.com/d-cio-gorini/prologo-cria>

possibilita criar uma musicalidade que não percebemos tão claramente, mas que sentimos e que nos influencia muito. As distorções e a forma com que surgem faz com que esses sons sejam quase que subliminares, mas eficientes em seus objetivos narratológicos.

A exploração das ambiências e ruídos em CRIA coaduna com o projeto de paisagem sonora de Schafer (1997).⁷ Ele afirma que a paisagem sonora pode se referir tanto a ambientes reais como a construções abstratas, artísticas e trabalha com uma ampla variedade de sons capazes de serem percebidos pela audição humana e, portanto, passível de ser utilizado artisticamente. Esse autor traça a história da paisagem sonora e aponta que a revolução industrial trouxe grandes modificações nesse ambiente sonoro e uma delas foi a reflexão sobre o ruído.

Cotidianamente, o ruído pode ter vários sentidos ainda que subjetivos: um som indesejado, um som não musical, qualquer som forte ou um barulho. Os ruídos são esses pequenos sons que pertencem ao irrelevante, ao corriqueiro, ao imperceptível, ao não musical.

A situação teatral, porém, empresta um novo sentido a esses sons, pois a arte pode ampliar e contextualizar o ruído e a fricção sonora. Kendrick e Roesner (2011), também propõem a alteração da compreensão do que é ruído e afirmam que este serve para a música e, portanto, serve para fazer arte.

Atualmente, na música moderna, vários músicos trabalharam nesse sentido. Pat Matheny, Harry Partch e Hermeto Pascoal, por exemplo, investigam o ruído de fazer música e ainda jogam com a audiência ao tornarem aparentes, na cena, a elaboração física, técnica e material de produção de som.

Wisnik (1989) afirma que a partir do século XX acontece uma mudança no campo sonoro porque os barulhos e ruídos de todos os tipos passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical. O som é um traço entre o silêncio e o ruído e, nesse limiar, acontece a música. O autor afirma:

A música, em sua história, é uma longa conversa entre o som (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). O som e o ruído não se opõem absolutamente na natureza, trata-se de um *contínua*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias (a música contemporânea é talvez aquela em que se tornou mais frágil e indefinível o limiar desta distinção) (WISNIK, 1989, p. 30).

⁷ O termo paisagem sonora foi criado por Schafer (1997) para designar qualquer evento acústico que compõe um ambiente.

Para Wisnik (1989), a utilização dos ruídos nos libera para uma infinidade de materiais sonoros. Assim, o ruído sendo uma característica da vida urbana moderna vem renovando a linguagem musical, teatral e cinematográfica.

Na última música do espetáculo CRIA também exploramos os ruídos junto a uma música que tem uma melodia e uma harmonia muito simples, mas não obstante também tem várias camadas de ruídos e sobreposições; vozes distorcidas e ecos ressoando em espaços gigantescos.⁸

Nos dez minutos finais dessa música, há uma reverberação de doze segundos de uma orquestra gigantesca, como se estivéssemos em um espaço muito grande. As frequências se misturam e, tecnicamente, gera o resultado de um som embaralhado, com muitas frequências sobrepostas que traz essa sensação de ruído. Na figura 3 é possível visualizar a quantidade de canais utilizadas na música. A coluna a direita mostra as linhas das vozes e instrumentações:

Figura 3 – Cenário CRIA

⁸ Essa música está disponível no link: <https://soundcloud.com/d-cio-gorini/cria>

Fonte: arquivo CRIA. Print Screen de Décio Gorini.

Segundo o diretor musical Décio Gorini (2017), essas ressonâncias criaram um efeito de interferências que o nosso cérebro passa a perceber como timbre, como uma mancha, como se não fosse possível ver mais os detalhes; ver a individualidade das fontes sonoras; pois formam um bloco, uma massa amorfa, um ruído em que não conseguimos identificar a nota.

Portanto, o fato dos ruídos estarem tão camuflados pela malha orquestral oferece a possibilidade de significação da cena; traz a concepção de ruído como musicalidade, pois não se estabelece uma escuta específica e percebe-se o todo numa conjunção dos sentidos e sensações, emoções.

Esses são alguns elementos fundamentais da música audiovisual que exploramos em CRIA, uma vez que a música embala o espectador na subjetividade da narrativa. Ao se falar de cinema, esse argumento é longamente desenvolvido por Gorbman (1987, p. 4), em que a autora acredita que a música pode “libertar a imagem do estrito realismo” e “como algo não conscientemente percebido inflexionar a narrativa com valores emotivos via códigos musicais culturais.”

Percebemos que a exploração do ruído pode ampliar o sentido das ações, multiplicar os caminhos de interpretação da cena, contradizer as imagens e criar uma nova possibilidade de ressonância na audiência e em nós. Essa musicalidade combinada à construção das cenas propiciou a exploração da poética do não explícito, da suspensão, do hiato entre a palavra, o som e a imaginação, do que ainda pode ser criado.

Assim, percebo que a ressonância pode também acontecer nos momentos de abertura para a criação com a audiência, pois a musicalidade visual que emana da relação cinética entre sons, corpos, cenário e dramaturgia abre espaços para a criação com os espectadores.

Lassus (2010) ao analisar a obra de Bachelard concluiu que a imaginação criativa surge em consequência dos ecos e ressonâncias, buscando uma interação “criante” com a audiência. A autora afirma:

Esta leitura harmônica é indissociável de uma leitura musical, tendo assim um efeito criador sobre o leitor, que se sente harmonizado pelos ritmos percebidos. As palavras suscitam em si um movimento corporal que conduz o ouvido (cada vez mais refinado) a escutar os ecos das suas próprias vozes interiores (LASSUS, 2010, p. 19).

É na criação de espaços ativos que a audiência é convidada a captar as sonoridades. Então, a poética da ressonância está também relacionada com pensamentos escondidos, nas imbricações das ações, das intenções e reações que propiciam espaços de infinito devaneio com a “consciência criante”, mencionado por Bachelard (1988).

Trata-se da abertura para a alteridade e para o encontro e ressonância com os espectadores, pois os elementos cênicos utilizados possibilitaram uma recepção aberta em que as imagens evocam uma diversidade das experiências cotidianas e incita a audiência a criar sua própria experiência, afastando-a da condição de mera receptora de informações, fazendo com que compreenda a narrativa a partir de suas referências e criatividade.

A diretora e dramaturga do espetáculo, Ana Flávia Garcia (2017) afirma: que “É uma proposta explícita de explorar o jogo teatral, é uma lacuna que se deixa, é um pensar de efeito, é pensar o público muito presente, é pensar a comunicação com o público com muito desejo”

A ideia de “obra aberta” de Umberto Eco (1991) faz correspondência a essa noção de dramaturgia de ressonância e afirma que esse caminho é um convite para a audiência ser também autor do objeto artístico.

Existem aquelas obras que, já contempladas fisicamente, permanecem, contudo, abertas a uma geminação contínua de relações internas que o fruidor descobrir e escolher no ato da percepção da totalidade dos estímulos... cada obra aberta é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais, leva a obra a reviver segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal (ECO, 1991, p. 63-64).

De alguma maneira, todas os objetos artísticos são abertos, pois possibilitam uma infinidade de leituras possíveis. Mas Eco (1991) investiga com detalhes em que sentido toda “obra é aberta”, analisa a abertura considerada típica de todo objeto artístico e aponta em quais características fundamentais essa abertura se fundamenta e os diversos níveis de abertura, ou o que chama de aberturas programáticas.

Também Meyerhold (2012, p. 125) ao falar sobre o “teatro de convenções” faz menção a uma dramaturgia a ser completada pela audiência, pois via o público como o quarto criador⁹: o método das convenções põe no teatro um quarto criador – depois do autor, do ator e do diretor –: o espectador. O teatro de convenções cria uma encenação tal que o espectador,

⁹ O termo “teatro de convenções” é entendido por Meyerhold (2012) de forma diferente de quando se diz “teatro antigo” ou “teatro convencional”. O “teatro de convenções” define uma técnica de montagem cênica em 1910, que segundo o autor, vence os recursos naturalista tão criticados por ele.

com sua imaginação, vem a completar artisticamente os desenhos das sugestões fornecidas pelo palco.

Para Meyerhold (2012) há a necessidade de jogar com a composição dinâmica dos elementos cênicos, na articulação da dramaturgia, a fim de permitir as brechas a serem preenchidas por novas ideias, ambientes sonoros e imagens poéticas da audiência.

Em CRIA, as relações assimétricas entre som e imagem mostram, ainda, que são possíveis vários outros caminhos narrativos. Pois, dentro dessa complexa ordenação existe também, para cada pessoa da audiência, uma certa liberdade de seleção do lócus e interpretação do que é apresentado.

Freitas (2012) sugere diretrizes para observar encontros entre artes, matérias e técnicas artísticas e diz que a ressonância está diretamente vinculada com a recepção. Esse reconhecimento entre obra e espectador é vinculado à simpatia como um dos caminhos para a ressonância. Dessa forma:

...as ressonâncias, são os encontros que mais solicitam a participação do receptor, pois é ele quem, de certa forma, as produz. A semelhança é percebida, estudada e validada na figura das ressonâncias. Sua legitimidade é garantida pela liberdade que a simpatia tem de percorrer as maiores distâncias e se fundamentar na subjetividade dos olhares (FREITAS, 2012, p. 162).

Nesse sentido, percebo claramente que durante as apresentações de CRIA a permeabilidade da audiência é quem revelava a maleabilidade do objeto artístico, dado pelo tempo da ressonância. O fluxo de transformações e imagens poéticas percebidas pela audiência são aspectos que ganham densidade e unidade a partir da musicalidade criada, pois a dramaturgia musical conduziu o desencadeamento das cenas e possibilitou a comunhão desses diversos aspectos da encenação.

Na ressonância da audiência há também a sonoridade do ser que contempla. Nessa memória ecoada residia um inconsciente adormecido, despertado pela nova imagem poética criada. Podemos chegar a uma ideia de criação conjunta como se os espaços de sentir e as ressonâncias não pudessem ser mais atribuídos apenas ao nosso grupo organizador. No momento da fruição do espetáculo, vivemos uma experiência criativa conjunta com a audiência.

Para Desgranges (2008) o modo de atuação proposto aos espectadores vem sofrendo alterações significativas nos últimos séculos. Em diálogo estreito com as transformações observadas, tanto nas propostas formais dos artistas, quanto no contexto social

dos diversos períodos, o autor afirma que a relação da audiência com o teatro está intimamente relacionada à maneira própria de cada época de ver, sentir e pensar.

No teatro pós-dramático, o que se observa é uma inversão da relação travada entre espectador e proposta cênica. Se, no princípio estético do drama, que mantém a noção tradicional da obra de arte como síntese representativa do mundo, a constituição do mundo fictício convida o espectador ao mergulho, na teatralidade pós-dramática – que se estrutura não como obra, mas como objeto artístico, que trabalha com a ideia de algo que não está pronto, e que para efetivar-se solicita ampla atuação do espectador – a recepção opera de modo contrário: o objeto artístico é que invade o espectador, atingindo-o em seu íntimo, fazendo surgir sensações, percepções, imagens, entre outras produções, advindas da experiência pessoal do participante. O espectador desempenha o ato de leitura valendo-se, tanto da análise de elementos de significação oriundos do texto cênico proposto pelo autor, quanto de conteúdos outros, percebidos, lembrados e criados durante seu percurso de leitura (DESGRANGES, 2008, p. 18).

Dessa forma, para Desgranges (2008), as ressonâncias na audiência também se traduzem na sensação de encontro e unidade na experiência artística, um encontro que pode ser permitido pela disponibilidade do objeto artístico.

Por sua vez, Nachmanovitch (1993) afirma que o sincronismo entre os artistas e os espectadores conduz a uma unidade do objeto artístico e gera os momentos dessa unidade. Sobre esse sincronismo o autor assim expõe:

Existe um fenômeno chamado sincronismo que é a conjunção de dois ou mais sistemas rítmicos numa só pulsação. Se vários operários estão martelando numa construção, depois de cinco minutos eles entram no mesmo ritmo sem qualquer comunicação explícita. Da mesma forma, o ritmo fisiológico de um corpo entra em ressonância com o de outro corpo; até mesmo osciladores eletrônicos que operem muito próximos da mesma frequência entram em sincronismo.... Nesses momentos, uma espécie de secreta cumplicidade se estabelece entre nós. Captamos um brilho especial nos olhos de cada um dos outros e nos sentimos um só ser. Nossas mentes e nossos corações vibram no mesmo ritmo (NACHMANOVITCH, 1993, p. 95-96).

Esses momentos de ressonâncias e sincronismo com recepção são também como ocorrem as diferentes formas de respostas dadas pela audiência ao dialogar com o material que apresentamos em cena. Recriamos o espetáculo à medida que sentimos e vivemos a experiência juntos, em uma comunhão com a recepção. Ai, percebe-se que a criação artística carrega a condensação de muitas ressonâncias, como uma condensação poética em que o

criador e o receptor formam um par que vibram em harmonia, em mútuo relacionamento e mútua interação.

Portanto, perceber-se em que medida a audiência é, também, criadora da obra teatral. Essa criação em conjunto da audiência não significa necessariamente uma entrada física em cena, mas, sim, à importância que damos ao seu olhar, às suas sensações, reações e movimentos, que passam a integrar a apresentação. Essa criação em conjunto advém também do espaço criativo que o espetáculo disponibiliza para o exercício de leitura dos espectadores, que sentem e percebem a experiência, de forma mais ativa, vivendo um jogo, entre a emoção e a reflexão.

Os espectadores com seus múltiplos sentidos são solicitados, então, a agir em relação ao jogo da cena, vivendo os sentimentos a partir da disponibilidade de se entregarem. Esse ambiente faz com que os espectadores saiam do lugar de receptores estáticos, jogando-os num movimento criativo, consciente e coletivo.

Assim, o espetáculo apresenta-se potencialmente mutável. O momento do encontro da audiência com o espetáculo revela, também, o que o espetáculo foi em seu processo criativo; o que poderia ter sido ou, ainda, o que quase foi. A audiência contribui para nos forçar a ver, em cada cena, uma nova possibilidade; o outro lado ainda não revelado; contribui para relativizar a noção de conclusão de um processo criativo e, assim, perceber que aquela forma, considerada final por nós, torna-se, somente, um ponto provisório.

Por isso a pesquisa sobre um processo criativo em Teatro trata-se, também, de uma investigação que assume as borras das linhas que dividem o objeto de pesquisa e o sujeito que pesquisa, em constantes transformações.

O enfrentamento de questões e dificuldades desse processo mutável de pesquisa torna-se um amplo campo para desenvolvimento de hipóteses e ferramentas de pesquisa. A transformação da sala de ensaio e do palco em laboratório de experiências expressivas e intelectuais intensifica a experiência de aproximação entre documentação e criação, possibilitando outros caminhos no jogo do fazer e desfazer performaticamente orientados e documentados.

Contudo, nesse processo, creio que um dos maiores desafios foi integrar metodologicamente registro e criação. Entendo que esses procedimentos são peculiares do nosso fazer imbricado pela criação artística e pela investigação científica da criação.

Portanto, nessa busca, sem referências metodológicas unicistas e fixas me sustento na averiguação da experiência vivida, na indagação dos caminhos de ressonância e,

principalmente, na atitude de reflexão dos fenômenos e nas relações que se estabelecemos uns com os outros.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

DESGRANGES, Flávio. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 11-20, 2008. Disponível em: <<http://producao.usp.br/handle/BDPI/32317>>. Acesso em: 16 set. 2017.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1991.

FREITAS, Alexandre Siqueira. **Ressonâncias, reflexos e confluências**: três maneiras de conceber semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX. 2012. 340f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes Departamento de Música. Universidade de São Paulo, 2012.

GARCIA, Ana Flávia. [**Depoimento**]. Brasília. 2017. Entrevista concedida a Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães. 2017.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies**: narrative film music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GORINI, Décio. [**Depoimento**]. Brasília. 2017. Entrevista concedida a Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães. 2017.

GORINI, Décio. **Trilha do sertão**: música e imagem na representação do sertão no cinema brasileiro recente. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música. Universidade de Brasília, 2004.

HENRIQUE, Luís L. **Acústica musical**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

JAMES, David. **A working nodel for postgraduate practice based research across the creative arts.** The Third Doctoral Education in Design Conference (DED3) proceedings. 2003.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte:** e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KENDRICK Lynne; ROESNER, David. **Theatre noise:** the sound or performance. Cambridge Scholars Publishing, UK, 2011.

LASSUS, Marie Pierre. **Gaston Bachelard musicien:** une philosophie des silences et des timbres. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010. (Collection Esthétique et Sciences des Arts).

MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch. **Do teatro/ vsévolod meyerhold.** Tradução e notas de Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo:** o poder da improvisação na vida e na arte. Tradução de Eliane Rocha. São Paulo: Summus, 1993.

OSTROWER, Fayaga. **Acasos e criação artística.** Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.

SCHAFFER, Murray. **A afinação do mundo.** São Paulo: Ed.UNESP, 1997.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido:** uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.