

Musicalidade e Teatro: o processo de criação em *Outside, um Musical Noir*

Paula Alvarenga Otero ⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Musicalidade e Teatro: o processo de criação em *Outside, um Musical Noir*

Neste artigo, exponho alguns fundamentos do processo de criação do espetáculo teatral *Outside, um musical noir*, encenado por Aquela Cia. de Teatro em 2011, do qual destaco a interlocução entre a Música e o Teatro como principal alicerce. Trago apontamentos surgidos a partir da minha participação como artista criadora e relatos de outros artistas envolvidos na montagem, os quais compõem uma memória polifônica entrelaçada pelas vozes dos atores-músicos, do diretor, do dramaturgo e do diretor musical, sem que existam hierarquias entre elas. Por fim, descrevo cenas do espetáculo, realizadas em um processo colaborativo de criação, particularmente em seus aspectos musicais.

Palavras-chave: Aquela Cia. de Teatro. Dramaturgia sonora. Polifonia. Teatro Musical. Interação música-teatro.

Abstract - Musicality and Theater: the Process of Creation in *Outside, a Noir Musical*

In this article, I expose some fundamentals of the creation process of the theatrical show *Outside, a musical noir*, staged by Toque Cia de Teatro in 2011, of which I highlight the dialogue between Music and Theater as the main foundation. I bring notes that emerged from my participation as a creative artist and reports from other artists involved in the editing, which compose a polyphonic memory intertwined by the voices of the actors-musicians, the director, the playwright, and the musical director, without hierarchies between them. Finally, I describe scenes of this theatrical show, performed in a collaborative process of creation, particularly in its musical aspects.

Keywords: Aquela Cia. de Teatro. Sound dramaturgy. Polyphony. Musical Theater. Music-theater interaction.

Resumen - Musicalidad y Teatro: el Proceso de Creación en *Outside, un Musical Noir*

En este artículo expongo algunos fundamentos del proceso de creación del espectáculo teatral *Outside, un musical noir*, montado por Aquela Cia. de Teatro en 2011, del que destaco como eje principal el diálogo entre Música y Teatro. Traigo notas que surgieron de mi participación como creadora y relatos de otros artistas involucrados en el montaje, que componen una memoria polifónica entrelazada por las voces de los actores-músicos, el director, el dramaturgo y el director musical, sin que existan jerarquías entre ellos. Finalmente, describo algunas escenas del espectáculo, realizadas en un proceso colaborativo de creación, particularmente en su aspecto musical.

Palabras clave: Aquela Cia. de Teatro. Dramaturgia sonora. Polifonía. Teatro Musical. Interacción música-teatro.

Introdução

O presente artigo¹ pretende investigar alguns aspectos da dramaturgia musical quando balizada em um processo de criação colaborativo e o modo como isso implicou na dimensão polifônica da encenação de *Outside, um musical noir* (2011). Nos interessa examinar como uma companhia de teatro de pesquisa se apropriou e deglutiu referências de vários lugares, como o teatro musical contemporâneo, no desafio de descobrir a liberdade de experimentar uma linguagem que incluiu a dos musicais, por meio de um processo de criação aberto. A partir disso, algumas perguntas surgem: como pode ser utilizada a música em um espetáculo teatral, a partir de um processo colaborativo, por uma companhia de teatro de pesquisa? Quais as características do texto-espetáculo-musical produzido nesse processo? Como se organizou a pesquisa de linguagem realizada pelos múltiplos criadores de *Outside*, sob uma perspectiva polifônica? Para tanto, nos referimos ao conceito de polifonia em reverberação ao que nos diz Maletta (2014):

[...]apresento o conceito de polifonia como a característica de discursos que incorporam dialogicamente diversos pontos de vista. O autor do discurso pode fazer falar várias vozes. Vale dizer, a polifonia refere-se à faculdade de um discurso incorporar e estar tecido por outros discursos, apropriando-se deles de forma a criar um discurso polifônico. Observa-se que, dessa forma, o conceito de polifonia, geralmente vinculado à Música, não é considerado como propriedade exclusiva dela, mas como igualmente legítimo de outros campos do conhecimento, entre os quais destaco a Literatura e a formulação que Mikhail Bakhtin faz dele (Maletta, 2014, p.33).

Sob essa perspectiva da polifonia, percebo que, a partir dessa montagem, a presença da música foi fundamental para acionar novos mapas de construção cênica e dramaturgical d'Aquela Cia², os quais reverberaram em seus espetáculos seguintes³. Sobre o processo colaborativo, trata-se de um sistema de criação polifônico em que diretor, diretora, dramaturgo, dramaturga, atrizes, atores e demais criadores colocam sua experiência a serviço da construção do espetáculo de tal modo que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação deles e delas. Nesse sentido, a participação colaborativa dedica-se a recompor a fissura que divide a autoria da criação em autores e intérpretes.

¹ Este artigo é dedicado ao Prof. Dr. Walder Virgulino de Souza, pela contribuição inestimável para a minha pesquisa, e por sua amizade.

² Marco André Nunes e Pedro Kosovski fundaram em 2005 esse núcleo de criação em artes da cena sediado no Rio de Janeiro. Suas criações estão em interface com outras linguagens artísticas como música, dança, performance, intervenção urbana e atualmente, arte digital. Realizam obras com dramaturgia inédita e colaborativa atravessadas por conceitos como *memória coletiva* e *imaginário social*.

³ São eles: *Cara de Cavalo* (2012); *Edypop* (2014); *Caranguejo Overdrive* (2014); *Laio e Crísipo* (2015); *performance Laundromatic* (2016); *Guanabara Canibal* (2018) e *Chega de Saudade* (2021).

Processo musical em colaboração

Em 2011, Aquela Cia. estreia *Outside, um musical noir*, espetáculo do qual fiz parte como atriz, bailarina, cantora e musicista, apresentado no Teatro Tom Jobim, no Rio de Janeiro (a seguir, referido apenas como *Outside*). Tratou-se do quinto espetáculo D'Aquela Cia. e do primeiro trabalho do grupo em que a música foi a protagonista. O espetáculo foi inspirado no universo do gênero Teatro Musical, mas que Teatro Musical seria esse?⁴. Com o intuito de delimitação de um campo de reflexão, podemos dizer que *Outside* encontra-se relacionado à uma forma contemporânea de Teatro Musical cujo exemplo é o musical da Broadway. Na época da criação e da realização do espetáculo este foi designado como Teatro Musical pela crítica e pelos espectadores. Porém, a tentativa de enquadrar e categorizar *Outside* diminui as possibilidades de reflexão que a obra propõe, achatando as camadas do discurso cênico e da musicalidade do espetáculo que, paradoxalmente, não deseja excluir a possibilidade de relacionar-se, de certa forma, ao gênero Musical. É uma questão aberta.

Propunha-se, de fato, uma interlocução com parte da obra de David Bowie⁵, a qual teve presença fundamental nas estruturas dramaturgica e cênica do espetáculo, que se passava no interior de uma galeria de arte. A música, em *Outside*, foi o elemento principal sobre o qual se estruturaram as dramaturgias textual, musical e cênica do espetáculo. O discurso musical foi evidenciado não somente a partir da utilização da música como espinha dorsal do espetáculo, mas pela acepção mais abrangente do termo.

Nesse sentido, Maletta esclarece que:

Trata-se de um discurso que se fundamenta em parâmetros e conceitos aos quais nos referimos como elementos musicais – certamente porque a Música os desenvolveu e sistematizou de maneira exemplar –, mas que não foram criados por ela nem são sua propriedade exclusiva. Em outras palavras, parto da premissa de que muitos conceitos e parâmetros ditos musicais não são exclusividade da Arte Música, mas também representam fundamentos legítimos e intrínsecos às outras formas de expressão artística (Maletta, 2014, p. 34).

⁴ É importante ressaltar algumas questões referentes à conceituação do gênero. Para Tânia Brandão (2010), as formas de teatro musical vêm se modificando constantemente, inclusive no que concerne à sua própria definição. Por exemplo, há casos que talvez exigissem uma abordagem especial, abarcados sob a expressão *teatro musicado*, em que “as músicas têm existência anterior e identidade definida, precedem o ato teatral; elas conquistaram uma outra existência, uma existência de teatro, a partir da proposição cênica, nova, original” (Brandão, 2010, p. 2).

⁵ David Bowie (1947-2016) foi um astro da música *pop* que se inventou como cantor, compositor, músico, artista visual, ator, *performer* e escritor. As vias das quais se utilizou produziram desdobramentos e amplificaram-se em vários meios que influenciaram os universos do espetáculo, da moda, das artes visuais, do *design* e da política de identidade.

Percebe-se que os preceitos considerados inerentes ao fenômeno musical podem ser compartilhados com outras áreas e se desenvolvem em cada realidade local em diálogo com um exterior. Ainda que as aproximações aqui expostas corram o risco de não serem originais ou inéditas, refletem a nossa percepção sobre a experiência de práticas abordadas no processo de criação de *Outside* a partir de uma perspectiva polifônica, em que a unidade do espetáculo foi tecida a partir dos pontos de vista dos diferentes criadores sobre o objeto inicial (um conto de David Bowie), cujo sentido foi multiplicado a partir de improvisações em ensaios nos quais todos participam ativamente.

Vozes criadoras: uma perspectiva polifônica

Como metodologia de análise, assisti a vídeos, usei fotografias e realizei entrevistas que serviram tanto como suporte imagético para a descrição das cenas quanto para a reconstituição dos pensamentos que permearam as criações do diretor Marco André Nunes, do dramaturgo Pedro Kosovski, do diretor musical Felipe Storino, do visagista Josef Chasilew e dos atores- músicos, associados à minha memória pessoal como cocriadora. Para Nunes, os vetores pontuados pela função do diretor teatral contemporâneo no processo colaborativo, atualmente, podem variar entre os diferentes grupos:

O trabalho de direção no processo colaborativo é bem mais complexo, pois o diretor conduz o trabalho das pessoas sem saber exatamente onde irá chegar. Ao mesmo tempo, é preciso que exista um lugar de chegada. Eu penso que o trabalho de direção no processo colaborativo - e digo isso porque já dirigi muitas peças fora do processo colaborativo - é bem mais difícil, mais árduo, mas complicado e complexo [...] porque a todo momento esse lugar vai mudando e tenho que estar maleável, mudando sempre o lugar da chegada. [...] eu não decido sozinho a direção. Escuto todas as pessoas, ou melhor, eu vejo e observo o que as pessoas estão fazendo e percebo o que cada um está propondo. [...] É uma articulação entre o ator, o músico, e o que um deles faz influência todos os outros (Nunes apud Otero, 2016, p.133).

Pelo exposto acima, percebe-se que, embora o resultado levado à cena estivesse dentro de uma obra teatral fechada, havia uma presença diferenciada de seus integrantes, adquirida na sua participação ativa como cocriadores no processo colaborativo, como ressalta Kosovski:

Essa criação colaborativa deixa todo mundo menos intérprete e mais criadores, mais ativos. [...] A noção de autoria, por exemplo. Todos ali são autores, e por estarem ali como autores não estão representando apenas. Não são personagens a serem representados. Os personagens entram e saem da banda, tem um jogo, uma relação com a performatividade (Kosovski apud Otero, 2016, p.138).

Significa dizer que há uma disponibilidade de apropriação entre as vozes durante os diferentes momentos de criação, o que resulta, por exemplo, no surgimento de personagens criados pelos próprios atores. Desse modo, em uma atuação polifônica, cada um dos artistas é estimulado a participar da criação material do espetáculo, pois, dialoga desde o início com as várias instâncias do processo. Assim, encontramos eco no conceito de atuação polifônica desenvolvido por Maletta (2014):

[...] apropriação, por parte dos atores, dos múltiplos discursos expressivos propostos pelos profissionais criadores do espetáculo, para construir assim o seu discurso de atuação. Em outras palavras, o ator, tendo incorporado os fundamentos que permitem a compreensão desses diversos discursos artísticos, é capaz de se apropriar das várias vozes autoras destes e atuar polifonicamente [...] (Maletta, 2014, p.34).

Portanto, Nunes, Kosovski e Storino incorporaram à encenação, ao texto e à dramaturgia musical propostas surgidas na sala de ensaios e estiveram presentes, simultaneamente, em grande parte dos ensaios no estúdio de música, direcionando as explorações dramatúrgicas a um grande repertório de cenas e arranjos musicais propostos pelos atores, a partir de improvisações. Essa polifonia fez com que a articulação da música se desse, à semelhança do texto dramatúrgico e da encenação, no envolvimento de uma rede de coautores, em que a dramaturgia musical foi afetada e afetou a construção de inúmeras cenas. Storino acredita que “o teatro é uma relação [...]”. Uma cena, ou uma ideia, ou todas as ideias, todas as presenças, todas as energias, elas contaminam a sua criação, uma cena é um ponto de referência (Storino apud Otero, 2016, p. 69). Desse modo, os arranjos musicais fizeram parte de um processo coletivo, investigativo, não pré-definido.

Teatro como música

No teatro contemporâneo e, mais especificamente, no chamado teatro pós-dramático⁶ ou teatro performativo, as noções de música são amplas e estão relacionadas ao jogo que se instala neste tipo de teatro. “Não se trata do papel evidente da música e do teatro musical, mas de uma ideia mais ampla do teatro como música” (Varoupoulou apud Lehmann, 2007, p. 150).

Em *Outside* os elementos sonoros e plásticos formam a arquitetura cênica e interferem diretamente no *tom* e no *ritmo* do espetáculo. Nos referimos a ritmo como eixo aglutinador, como elemento presente na musicalidade intrínseca a quaisquer encenações, independentemente da presença da música. Nos parece interessante pensar o ritmo em paralelo à encenação e suas camadas, como observa Castilho (2013):

Antes de designar uma ordenação musical, temporal ou cinética, o ritmo estaria ligado a um movimento - o movimento medido, regrado, organizado em continuidades, alternâncias, rupturas, descontinuidades e agrupamentos que apresentasse, enfim, regularidades e irregularidades (Castilho, 2013, p. 25).

Sobre a relação constante entre música e teatro, podemos dizer que ela existe desde a formação basilar da arte dramática. A música de cena, no Ocidente, encontra-se enraizada nas mesmas tradições que conceberam gêneros fundamentais como a tragédia, a comédia, a ópera, a canção, o balé e o musical, porém, “coloca questões específicas que apresentam novas relações, que só podem ser abordadas em seus contextos próprios, essencialmente diferentes do drama musical.” (Tragtenberg, 2008, p. 16). A importância dos sons e das relações que estes podem estabelecer com a cena tem na proposta de Stanislavski (1863-1938) o início de uma pesquisa entre as linguagens teatral e musical. É no teatro de Tchekov, segundo Roubine (1980), que Stanislavski percebe o sonoro como matéria importante para pensar o teatro. Tchekov realizava um jogo entre silêncios e ruídos, e descrevia com detalhes as ideias sonoras que imaginava para as cenas. Stanislavski passou a buscar diligentemente o realismo em cena com a ajuda de “verdadeiras partituras sonoras, de uma precisão extraordinária e de uma espantosa riqueza.” (Roubine, 1980, p. 135). Desse modo, ele desenvolve o conceito de

⁶ O uso do termo pós-dramático é questionado por diversos pesquisadores e teóricos; aqui, é utilizado por se mostrar como referência importante na relação do teatro com a música. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/> - Acesso em 26 de mar. 2013.

paisagem auditiva, noção que associa os aspectos visuais e auditivos. Ainda segundo Roubine, os procedimentos utilizados por Stanislavski para compor a cena utilizavam o som também para conectar o personagem ao espaço e delimitar o entorno da ação dramática com detalhes minuciosos, procedimento que ele define como *cenografia sonora* (Roubine, 1980, p. 136).

O que chama atenção é que as noções de *paisagem auditiva* e *cenografia sonora* preconizam a dissociação da noção de música do eixo temporal, relacionando o som diretamente às questões visuais e espaciais. A partir do teatro épico do poeta e encenador Bertold Brecht (1898-1956), a genealogia proposta por Roubine (1980) assinala um antagonismo na relação entre som e cena. Brecht atribui à música a função de “interromper a continuidade da ação, romper a unidade da imagem cênica, despseudologizar o personagem opondo-lhe uma contradição; enfim, destruir todos os efeitos de real eventualmente introduzidos pelo espetáculo.” (Roubine, 1980, p. 141). Isso significa que o encadeamento entre as cenas perde seu caráter rigoroso e assume a fragmentação. Brecht se apoiava em bases musicais para construir seu pensamento teatral, o que fica evidente pela larga utilização de canções em suas encenações. O que perpassa seu teatro é o modo como ele organizava a cena através de um pensamento musical. “Brecht teria, por assim dizer, um pensamento polifônico a reger a concepção de sua encenação” (Castilho, 2013, p. 126).

Voltemos a *Outside*, em que as transições das cenas, apoiadas principalmente no sonoro, não aconteciam a serviço da narrativa, mas constituíam-se na própria narrativa. Desse modo, os “números musicais” do espetáculo se comportavam, por vezes, como fragmentos ou quadros de uma cena pulverizada e descontínua. Nesse sentido, Beatrice Piccon-Vallin tece observações precisas sobre a obra do músico e encenador russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940):

Presente, a música não ilustra a ação, mas estrutura-a, imprimindo-lhe deslocamentos. Ela garante a construção de um episódio, de uma cena. Ausente, ela contamina a esfera sonora do espetáculo pela musicalização do texto e do gestual. Ela organiza o espetáculo, pois apenas ela pode fazer que sejam ou gestuais, ao mesmo tempo, o conjunto, obra do diretor, e cada uma das vozes que dele faz parte. Ela substitui os elos lógicos da continuidade da intriga pelos elos associativos (Piccon-Vallin, 2008, p. 22).

Vale ressaltar que não existe o objetivo de sistematizar ou estabelecer um método a ser reproduzido, pois, cada situação ou montagem faz perceber suas próprias demandas, e a linguagem é sempre trabalhada em função das exigências do momento presente. Existem diversas formas de apresentação para desenvolver o trabalho sonoro de um espetáculo teatral

e penso que, em *Outside*, o diálogo entre o dramaturgo, o diretor musical, o diretor do espetáculo e os atores-músicos foi fundamental para que todos trabalhassem juntos sobre a concepção do espetáculo, em uma atitude de escuta colaborativa. Nesse sentido, “Escuta pressupõe o sentido de ouvir, mas vai além, entende o corpo disponível para o outro. Como possibilidade de legitimar o outro. Escuta como estado de criação. Como geradora de criação artística.” (Spritzer, 2022, p.34), A dramaturgia em processo, por exemplo, exige que o texto seja cortado, racionado, reescrito e modificado à medida que o ritmo da cena se desenvolve, e se encontra também sujeito à *pulsção rítmica*. Por sua vez, o diretor percebe as alternâncias e as dinâmicas demandadas pelas cenas e, às vezes, interfere em todo o material gerado colaborativamente, procurando estar atento ao ritmo global da encenação.

Em relação à música, Nunes observa que:

É importante dizer que cada um dá sua a colaboração nos arranjos [musicais] e esse é um outro núcleo em que nem eu nem Pedro [Kosovski] estamos, é um núcleo onde só estão músicos e os atores-músicos com o Felipe, é um lugar muito importante. Essa criação, esses arranjos que vocês estão colocando, sugerindo e desenvolvendo estão abrindo entendimentos sobre a música, sobre a cena [...] (Nunes apud Otero, 2016, p.137).

Nesse *ir-e-vir* de vozes modificadas e contaminadas umas pelas outras, os arranjos musicais não foram concebidos de forma independente à sala de ensaio ou direcionados por uma partitura pré-escrita; ao contrário, foram valorizadas as interações estabelecidas entre os criadores e suas possibilidades discursivas inerentes ao contexto teatral. Nesse sentido, minhas atuações polifônicas na elaboração de alguns arranjos é um exemplo de composição na dimensão da música *do teatro* (Maletta, 2014), pois, não sou compositora ou arranjadora formal, no sentido estritamente musical. O arranjo feito por mim a partir da releitura de uma canção de Bowie para a coreografia de Marcia Rubin — uma dança de encontros e separações entre um casal — partiu do discurso da própria cena e da movimentação dos atores. Inspirada pelas características dessa dança, busquei incorporar a dinâmica e as emoções do casal à sonoridade dramática do violoncelo. Para isso, usei a harmonia original da canção *Loving the Alien*, de Bowie, em camadas sobrepostas, inspirada ritmicamente no tango⁷. Na cena seguinte, a mesma canção, com um arranjo diferente do primeiro, configurou a despedida da personagem Angie. Gabriela Geluda e eu dividimos esse segundo arranjo em cinco partes que corresponderam ao percurso de tensões corporais e estados emocionais de Angie. Em outras

⁷ O vídeo dessa cena encontra-se disponível em: <https://youtu.be/eBWS5Psr4oY> [51:00 a 52:35 min.]

palavras, nós criamos um *discurso musical* que reforçou a *função dramatúrgica* dessa cena, na qual a música configurava a própria carta de despedida, até a apoteose final, em que a personagem “levanta voo” em direção a Marte.

Em *Outside*, os “números musicais” ajudaram a compor a narrativa, porém, com a necessidade de se pesquisar outras relações desta música com a cena, incorporando de forma crítica processos mais comuns relacionados ao *mainstream* dos musicais contemporâneos cariocas. O ator e cantor Jorge Caetano⁸ define *Outside* como um *musical experimental*, pois, apesar de se utilizar das ferramentas dos musicais [tradicionais], “foi criado a partir de meses de improvisações, onde os atores foram criadores de seus personagens. Essa é a grande diferença em relação aos musicais tradicionais, onde o elenco já recebe prontos texto e canções.” (Caetano apud Otero, 2016, p. 156). Todo o processo durou nove meses até o dia da estreia, e o *tempo* foi um dos fatores que possibilitou o caráter experimental da montagem, cujo processo de criação foi bem mais extenso do que normalmente acontece nas montagens do gênero Musical. Além disso, em *Outside* não havia um único estilo de canto: *rock*, música indiana, canto erudito e canto popular compunham uma combinação de música *pop* com música experimental e *performances* vocais, tecendo um discurso crítico a respeito da própria encenação. Da mesma forma, a preparação vocal realizada por Pat Maia⁹ não consistiu em uma homogeneização entre os diferentes timbres dos atores ou entre a fala e o canto; ao contrário, Nunes, Storino e Pat Maia aproveitaram a bagagem musical que cada um trouxe, com suas diferenças de tessitura vocal, possibilidades expressivas e, principalmente, dialogaram com o pensamento musical que os atores e atrizes elaboraram a partir das experiências dos ensaios e estudos sobre o tema.

⁸ Jorge Caetano formou-se em Teatro pela Cal - Casa das Artes de Laranjeiras em 1989 e pela Univercidade em 1982. Em 2005, em parceria com Julia Spadaccini, criou a Cia Casa de Jorge. É ator convidado d'Aquela Cia de Teatro. com o musical *Outside* (2011) ganhou o prêmio APTR (Associação dos Produtores de Teatro do RJ) e o prêmio FITA (Festa Internacional de Teatro de Angra) de melhor ator coadjuvante.

⁹ Patrícia Maia é fonoaudióloga, cantora, professora de canto e preparadora vocal. Iniciou seus estudos em canto com a conceituada professora Ângela Herz e aprofundou seus conhecimentos musicais na Escola de Música Villa-Lobos.

Escuta ampliada

Como parte da extrema diversidade das performances que cresceram no cruzamento das fronteiras entre as diferentes formas artísticas nos séculos XX e XXI, surge uma demanda em relação aos atores que abarca uma variedade de atuações performativas junto a bailarinos, músicos e *performers*. Há situações em que os atores, mesmo não sendo músicos, são absorvidos na cena contemporânea através da presença expandida de suas atividades. Da mesma forma, o músico não se limita à exploração das possibilidades de seu instrumento musical, usando além dos dedos, mãos e pés, toda a sua presença cênica. Há, para além da intenção física de tocar um instrumento, a consciência da sua presença em cena, ou seja, “o músico/ ator reverbera/expande/intensifica os sentidos restritos aos textos sonoro e poético da canção, ou ainda, dialoga com outra semântica expressa não diretamente ou somente pela canção, mas por todos os outros elementos presentes na teatralidade” (Vargas, 2010, p. 26). Desse modo, os atores-músicos ou as atrizes-musicistas criam interferências na dinâmica da canção, ora tensionando, ora afirmando suas proposições em diálogo com a cena.

Em *Outside* os artistas amplificavam a força da narrativa: tocavam, cantavam, dançavam, contavam, encarnavam e diluíam os personagens. Os espectadores acompanhavam esse movimento seguindo as imagens e os sons que se apresentavam diante deles. Em minha atuação como atriz-cantora-instrumentista em *Outside* havia um desafio que pode, à primeira vista, parecer algo simples de realizar: sentar e levantar constantemente da cadeira, deixar o violoncelo apoiado na estante para atuar ou executar uma coreografia e, no momento seguinte, tocar novamente, muitas vezes com pequenos intervalos entre uma troca de roupa e/ou uma mudança de luz. Como dizer o texto, realizar a movimentação e tocar sem quebras entre as diferentes ações, ou ainda, fazer das quebras uma possibilidade expressiva? Como estar em mim e com o outro? O gestual era delicado, forte e atento. Minha formação e experiência na área da Dança me possibilitou o uso de algumas ferramentas. Experimentei um procedimento da dança contemporânea em que o movimento de um corpo gera um rastro que pode ser continuado, absorvido e ressignificado em outro corpo, no caso, os rastros e os gatilhos dos movimentos dos outros músicos. Além da relação com o outro, como era a relação dos meus pés com o chão ao tocar? Como os movimentos da cabeça nas repetições e marcações da música envolviam toda a coluna no movimento? Essas foram perguntas que repetia para mim mesma várias vezes ao longo do processo. Talvez uma possível resposta estivesse na escuta, pois: “Ouvir em cena é colocar-se no núcleo da ação. Ouvir a cena é ouvir a

pulsção dos corpos em comunhão no aqui e agora do acontecimento teatral.” (Spritzer, 2022, p. 37). Eu procurava escutar o modo como Storino observava a cena e ouvia sua respiração, em sinestesia, um tempo de escuta feito de silêncios internos.

Neste contexto, como sugere Maffi (2016):

queremos problematizar que a escuta está para além de ouvir, constatando que o termo ultrapassa o nosso aparelho auditivo e, sugerimos que pode estar presente também na nossa pele, em cada poro, de modo que escutar esteja tanto para sons como para movimentos, identificando-os como desejos que afetam corpos (Maffi, 2016, p. 30).

Assim, em cada música foi possível experimentar qualidades de movimento diferentes e criar outros sentidos para as sonoridades, a partir dos estímulos dos outros músicos. Essa escuta ampliada aumenta as possibilidades de entrelaçamento entre o movimento e a produção sonora, estimula a percepção de impulsos internos e externos e o diálogo consigo, com o outro e com a cena. Por sua vez, a corporalidade é repleta de referências sonoras. Ao escutar um som, reações involuntárias podem acontecer, evocadas por nossa memória. Se já escutei algo antes, por exemplo, posso reconhecer as sensações que advêm desta lembrança. Spritzer (2020, p. 41) nos diz: “Temos um repertório de escuta que nos faz criar sons e vozes e ambientes ao mesmo tempo em que nos faz reconhecer espaços e timbres. É desse repertório que nasce a composição vocal do ator e é o que sustenta a imaginação do ouvinte”.

O cenário soa

A concepção do cenário de *Outside* corrobora com o conceito de polifonia ao estabelecer um acordo discursivo entre as vozes do diretor Marco André Nunes e do cenógrafo e figurinista Flávio Graff. Desenvolvido a partir de um esboço desenhado por Nunes, imaginado e reconfigurado durante os ensaios a partir do desenho e materializado para a cena, o cenário interferiu na concepção sonora e contribuiu, a partir de sua geometria, para a localização e para a função dramática da banda e dos atores-músicos. Construído como uma grande instalação/palco de *show*/passarela de desfile, no plano geral, e subdividido esquematicamente em quarto, cozinha, escritório e porão formados por platôs com alturas diferentes dispostos irregularmente, o cenário produziu uma *textura sonora* que influenciou e foi influenciada pelo *tom* do espetáculo. Experimentamos as suas profundidades e qualidades acústicas durante os ensaios no Espaço Tom Jobim e foi feita uma pesquisa acerca dos recursos técnicos e espaciais, pois, a disposição e a equalização das fontes sonoras interferem diretamente na

qualidade de execução do som. O desenho da ideia inicial do cenário idealizado por Nunes e seu posterior desenvolvimento por Graff - planta baixa, maquete virtual e cenário levado à cena - mostram, esquematicamente, a sua disposição no espaço em diferentes planos de ação simultâneos, como podemos ver respectivamente nas Figuras 1, 2, 3 e 4, abaixo:

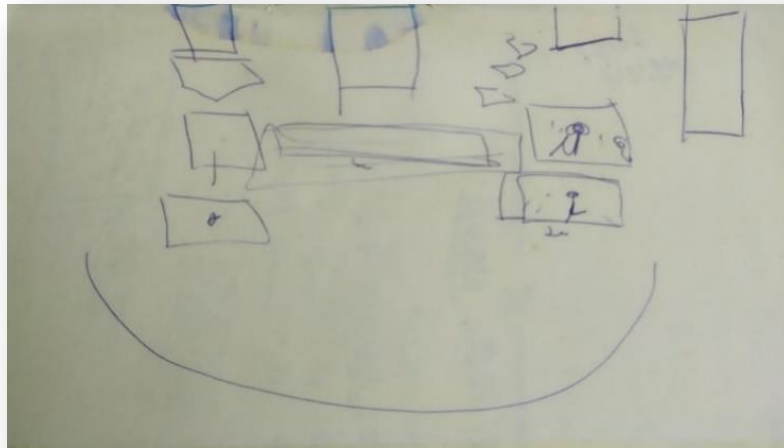


Figura 1 - Desenho da ideia inicial do cenário de *Outside* (2010). Fonte: Acervo do diretor

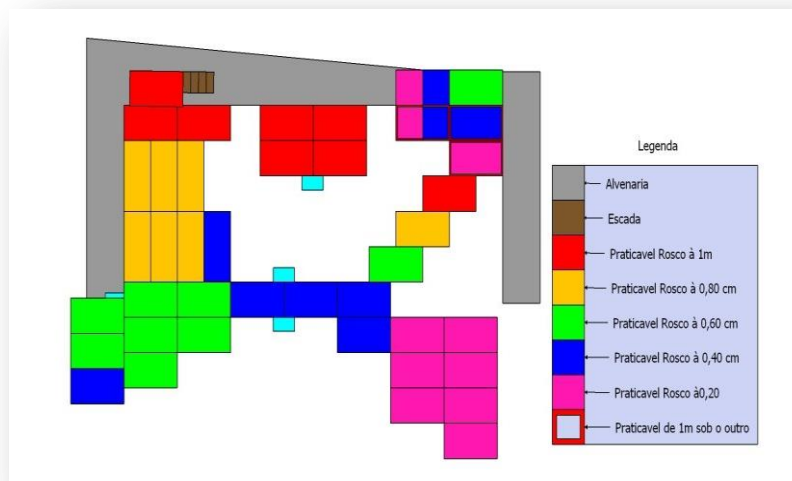


Figura 2 - Planta Baixa do cenário de *Outside*. Fonte: Acervo da produção.



Figura 3 - Maquete virtual do cenário de *Outside*. Fonte: Acervo da produção.



Figura 4 - Cenário, iluminação e atores vistos de cima. *Outside* (2011). Fonte: Fotografia de Sergio Otero

Nesse sentido, a concepção do cenário pode ter muitos desdobramentos em relação com a musicalidade do espetáculo, como preconizavam o suíço Adolphe Appia (1862-1928) e Vsevolod Meyerhold (1874- 1940), ambos grandes encenadores e precursores da polifonia cênica que caracteriza a maior parte das produções do teatro contemporâneo. Para Maletta:

os exemplos históricos comprovam (e ressaltam) o fato de que o teatro lida, necessariamente, a priori, com elementos multi e interdisciplinares que emanam de outras linguagens, embora só contemporaneamente ele tenha se tornado autoconsciente disso (Maletta apud Castilho, 2013, p. 136).

Appia foi destacado como intérprete da concepção Wagneriana de obra de arte integrada, porém, questionava a proposta de Wagner sobre a união entre a música, as artes plásticas, a dança, a pantomima e a poesia como meio de alcançar a totalidade do drama. Ao contrapor Wagner, Appia procurava delimitar princípios e leis que fossem básicos para a arte

da encenação. Para tanto, ele se baseava na música e em sua trajetória temporal e afetiva, incluindo nessa proposta vários outros elementos da cena, como a iluminação e o cenário. Em sua concepção, este último deveria servir à plasticidade do movimento do ator, não tendo por preocupação ilustrar os ambientes. “Seus cenários eram concebidos sempre pensando em tal plasticidade: são rampas, escadas, platôs, superfícies; cenários rítmicos que valorizam o movimento e esforço do corpo humano, resistindo a ele.” (Castilho, 2013, p. 148). Ao partirmos do princípio de que *a cena soa* (Belquer, 2010), percebemos que em *Outside* o cenário não era “mudo” ou utilitário. O volume (intensidade), a frequência (altura) e suas grandes dimensões disparavam estímulos que modificavam diretamente as escolhas expressivas dos atores e a sonoridade, sendo diretamente participativo na produção de sentido da cena e, desse modo, em relação de *equipolência*¹⁰ e de não hierarquização com os outros elementos da cena. Se pensarmos o parâmetro *intensidade* associado ao cenário e à iluminação, e não somente como um parâmetro musical¹¹, percebemos a intenção dos criadores de que o espaço soasse ora como a galeria de arte fictícia *Peggy Gugenheim*, ora como a intimidade de um quarto de casal, ou ainda, como um palco de *show* de *rock*. Ou seja, para além da música, as ressonâncias da arquitetura do cenário e a iluminação conferiram à cena sentido dramático e, se assim podemos dizer, audível.

¹⁰ *Equipolência, simultaneidade, multiplicidade e interferência mútua*, são condições imprescindíveis ao conceito de polifonia teatral defendido por Maletta (2016).

¹¹ Concordamos com Maletta quando este afirma que: “a Arte que atualmente identificamos pelo termo Música, ao se constituir como campo do conhecimento autônomo, apropriou-se de diversos conceitos e parâmetros que, conforme as suas necessidades e seus objetivos, foram exemplarmente desenvolvidos e sistematizados [...]. A intensa vinculação desses parâmetros à Música, certamente, é a razão pela qual, comumente, nos referimos a eles como “parâmetros musicais” ou “conceitos do universo musical”. Contudo, mesmo que continuemos nos referindo a eles dessa forma, devemos ter em mente que esses conceitos são independentes da Música e, vale reiterar, não são propriedade exclusiva dela.” (Maletta, 2014, p.36).

O Prólogo e a Abertura de *Outside*¹²

Em *close-up*, projetado em vídeo, uma menina de quatorze anos se apresenta. Ao interromper sua fala, outro som em volume baixo, ainda na penumbra, é produzido pelos atores- músicos com uma tambura¹³ indiana e um violoncelo. Uma mulher, Angie, está sentada no proscênio e faz vocalizes em escala modal¹⁴. Essa polifonia é marcada por duas atrizes que têm conhecimento musical, por um ator que tocou apenas para compor essa cena e pelo vídeo (idealizado de forma independente pela atriz Carolina Lavigne e pelo cineasta Felipe Bragança). Somadas, as vozes sonoras e imagéticas soam um estranhamento, no sentido de um tempo dilatado em que as coisas não estão ainda definidas. Em seguida, Gabriela Geluda canta *Life on Mars*, de David Bowie, uma canção que fala sobre a solidão de alguém que se sente diferente ao ver a cultura e o mundo com desconfiança. Fragmentos da letra da canção aparecem projetados em um telão.

Para a caracterização de Angie e das outras personagens o artista Josef Chasilew (apud Otero, 2016, p.88) comenta que “foi de grande importância ter havido um casamento de estéticas: ali eu podia trabalhar a morte, o *trash*, o decadente, tudo isso que é meu campo estético.”

Um dos braços de Angie está coberto de tatuagens e seu vestido remete à década de 1950. Das laterais de cada olho saltam enormes plumas vermelhas que ampliam a figura da personagem e a projetam no espaço, juntamente com o som que ela emite (ver Figura 5). De acordo com Chasilew, há uma relação das qualidades dessa voz com o aspecto visual de Angie:

Para a Angie, eu tinha a ideia de uma diva, eu gostaria de fazer algo que desse suporte para isso, algo em 3D, que saltasse. Por isso as penas nos olhos. Era também um suporte visual para a voz da Gabriela. Coloquei aquele cabelo, que era quase um cachorro pequinês enfiado na cabeça. Era para acontecer mesmo. A voz dela me causava a sensação de teletransporte (Chasilew apud Otero, 2016, p. 88).

¹² O vídeo do Prólogo e Abertura de *Outside* (2011) está disponível em: <https://youtu.be/eBWS5Psr4oY> [3:00 a 06:58 min] Acesso em 06 de out. de 2016.

¹³ A Tambura (ou Tampura) é um instrumento da música indiana. Sua forma física é um pouco semelhante à cítara, mas não tem trastes por onde caminham as notas, assim, utiliza apenas as cordas soltas.

¹⁴ Uma escala é um conjunto de notas em sequência e que delimitam intervalos, sobre as quais se forma a frase melódica. As escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos típicos [...] (Wisnik, 2005, pp. 71-72).



Figura 5 - Gabriela Geluda. *Outside* (2011). Fonte: Fotografia de João Júlio Mello.

Assim, o Prólogo e a Abertura do espetáculo produziram um emaranhado de sentidos em que as vozes de Gabriela Geluda, e Joseph Chasilew estavam em consonância. A canção originalmente *pop* interpretada pela soprano-atriz adquiriu contornos operísticos a partir de uma releitura. A polifonia que abrange a sonoridade e a caracterização da personagem veicula um tempo, um lugar que trata da criação de um universo em excesso, do qual o som sai por todos os lados e em alto volume, configurando aberturas, passagens e sentidos multiplicados a partir dos outros elementos da cena, convidando o espectador a seguir por percursos instáveis e superpostos.

No momento seguinte à Abertura ouve-se um sinal de telefone feito pela guitarra. que, ao ser interrompido, dá a pulsação e o tom da próxima música. Esse sinal repetitivo não é a representação mimética do som do telefone, antes, funciona como um *acento*, termo musical cuja noção está ligada ao fator *intensidade*. Segundo Castilho (2013, p. 20): “Mario de Andrade atribui ao acento toda a responsabilidade da ordenação rítmica, e aponta o acento como uma ferramenta para realizar escolhas expressivas.” No caso, o acento tem como função a preparação rítmica para a cena seguinte. Sobre o ritmo e seus acentos na cena, Castilho aponta: “Para um encenador de sensibilidade rítmica, é fácil perceber, mesmo intuitivamente, que é preciso dispor periodicamente, ao longo do espetáculo, de momentos de ênfase, de tensão, seguidos por momentos de relaxamento ou de preparação para a próxima ação.” (Castilho, 2013, p. 34). Nessa Abertura, a introdução da música é feita pelo violoncelo e traz a carga dramática da cena, com uma frase musical que dá a pulsação. A guitarra (som do

telefone) está em Fá menor e o violoncelo entra em Dó menor, fazendo uma modulação ascendente. Esse efeito tem uma função dramaturgica que conduz o espectador do micro para o macro, do quarto para o *show*, do telefonema para a banda, da penumbra para a luz, do som de vozes conversando ao telefone para o peso da banda de *rock*. Segue-se um grito longo e forte do narrador, também ascendente, compondo outra sonoridade, somada à marcação de tempo da bateria, que entra fortemente junto com o baixo. Por último, a voz do ator George Sauma é acrescentada ao conjunto. O que se percebe é um procedimento que será realizado ao longo do espetáculo: todas as músicas ou números musicais formam camadas que dialogam com ruídos e sonoridades na construção das cenas, sejam eles feitos por instrumentos musicais ou pela voz, com o texto ora falado, ora cantado, ora falado-cantado. Desse modo, o aspecto sonoro quebra a regularidade da narrativa e provoca na plateia a ausência da sensação apaziguadora de ser capaz de antecipar o número musical. A progressão da fábula adquire ritmo. O espectador é muitas vezes surpreendido, pois não sabe onde e nem como a música acontecerá.

Veremos a seguir outras expansões relacionadas ao fazer musical e ao uso da voz que contribuíram expressivamente para a construção de *Outside*¹⁵.

Voz expandida

As pesquisas de Gabriela Geluda em sua trajetória como soprano-atriz e para realizar as performances realizadas em *Outside* foram inspiradas em artistas experimentais de vanguarda norte-americanos do séc. XX como John Cage¹⁶ e Meredith Monk¹⁷. Cage defendia uma mudança na visão das disciplinas artísticas como compartimentos separados. Por sua vez, Monk contribui, até os dias de hoje, na mudança de paradigmas vocais e musicais no Ocidente. Primeiramente ela foi coreógrafa, e suas pesquisas buscavam unir a fisicalidade à voz. Seu método principal de trabalho não é a notação musical convencional e sim, a improvisação. Suas composições vocais e a forma de suas músicas são feitas basicamente de

¹⁵ A descrição e a análise das outras canções, arranjos e performances musicais de *Outside* extrapolariam o foco desta escrita, por isso o recorte, a partir das performances de Gabriela Geluda.

¹⁶ Para John Milton Cage Jr, mais conhecido como John Cage, discípulo de Arnold Schoenberg, música e vida não existem separadamente. Cage foi um artista revolucionário e múltiplo: compositor, intérprete, escritor, artista visual e conferencista, e ampliou questões restritas ao campo da música para um universo mais abrangente no qual engloba uma mistura de eventos e acontecimentos, às vezes aparentemente disparatados.” (Campos, 2007, p. 128).

¹⁷ Meredith Monk é compositora, performer, diretora, vocalista, cineasta e coreógrafa americana. Desde os anos sessenta, Monk tem criado trabalhos multidisciplinares que combinam música, teatro e dança,

estruturas não verbais, em que ela equilibra sons vindos da emoção, barulhos vocais originais e a repetição de formas e ritmos melódicos, emoldurados em um corpo e uma fisicalidade bem estruturados. Gabriela Geluda trouxe também referências de experiências anteriores, como sua vivência com a música contemporânea e o trabalho com a compositora, pianista e escritora Jocy de Oliveira¹⁸.

Nesse sentido, a polifonia se estabelece quando Gabriela propõe *performances* que são absorvidas pelo diretor de forma simultânea, ou seja, já no início do processo de ensaios. Somada às vozes do dramaturgo e do diretor musical, a voz de Gabriela - voz entendida aqui não somente como produção sonora, mas como pensamento crítico a respeito do espetáculo - modifica a estrutura discursiva da fábula e provoca uma tensão na narrativa, ao ampliar o sentido da história que está sendo contada. Em outras palavras, é na polifonia entre essas vozes que a *performance*, no espetáculo, adquire sentido discursivo. Apesar de poderem existir isoladamente e de forma independente, as *performances* mostradas a seguir compõem uma visão crítica a respeito da performatividade e da teatralidade das encenações contemporâneas, questão que reverberava no pensamento do dramaturgo à época (Otero, 2016).

*A performance Outside/Inside*¹⁹

Angie (Gabriela Geluda) está em sua cama e, do outro lado do palco, está Theodoro Adorno (André Mattos), dormindo em seu divã. Ele narra em voz alta a cena que vê em seus sonhos, exatamente a mesma que acontece do lado oposto, e descreve as atitudes e estados de Angie. Blecaute. Ruídos distorcidos cortam o escuro e dão a sensação de que algo está fora do lugar, como o som de uma estranha máquina emperrada. Após alguns instantes, ouve-se uma voz feminina e a figura frágil de Angie aparece na contraluz, sentada sobre os joelhos. Ela repete incessantemente: “*Outside-Inside-Outside-Inside*”. Emite ruídos, contorce o rosto. Desconstrói as palavras em ritmo, timbre e frequência (altura). As duas ações, a de Adorno e a de Angie, ocorrem simultaneamente. As palavras de Adorno e os sons de Angie compõem uma sintaxe sonora que oscila entre extremos. Estes podem ser rítmicos: rápidos e longos; timbrísticos: graves e agudos, com choros, gritos, respiração; podem ser espaciais,

¹⁸ Jocy de Oliveira é compositora e artista multimídia, pioneira na música eletrônica no Brasil. Apresentou sua primeira obra eletroacústica multimídia *Apague meu Spotlight* nos teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro, em 1961.

¹⁹ O vídeo da performance *Outside/Inside* está disponível em: <https://youtu.be/eBWS5Psr4oY> [42:35 a 45:08]. Acesso em: 06 de out. de 2016.

dimensionados na distância que separa os atores no palco. Ou ainda físicos, entre fragilidade e opulência dos corpos de Adorno e Angie. Ou seja, A *performance* dessa cena relacionou-se com a ampliação da utilização de parâmetros associados mais frequentemente ao sonoro, como frequência, intensidade, timbre e ritmo²⁰.

Outside /Inside é o ponto de transição do espetáculo, um momento de passagem da sanidade para a loucura, da calma para o desespero, uma suspensão na inconclusão. Durante os ensaios Gabriela trouxe as palavras *Outside/inside*, a princípio pelo seu significado, já que a peça falava sobre o que está *fora* e o que está *dentro*. Com o uso da repetição, a semântica das palavras logo perde sua força e o seu sentido é modificado pelo estado de angústia da personagem.

Geluda nos explica:

Eu busquei usar os extremos das possibilidades sonoras criando uma tensão. Por exemplo: sugar o ar ao máximo ao dizer “In”. Isso dá um efeito sonoro, tem um corpo que está sugando esse ar e isso provoca uma sensação de agonia para quem vê, para quem assiste. A performance é isso, você se coloca numa situação que gera em um estado e esse estado é compartilhado pelas pessoas que estão assistindo. É um limiar entre real e o atuado. Ali a performance realmente cria um estado de agonia dessa exposição da respiração ao máximo. O máximo de ar para fora, o máximo de ar para dentro, e fazer um som com o máximo de agudos, com o máximo de graves, então isso vai envolvendo todo o copo e todo o estado físico e emocional (Geluda apud Otero, 2016, p. 153).

Esse depoimento corrobora com o pensamento de Pavis (2011), quando este sustenta que, ao analisar um espetáculo, é importante relatar a vivência da voz e não se restringir apenas ao aspecto semântico veiculado. Ao revelar a dimensão pulsional e inconsciente das vozes, mostra-se “como o ator gera essa aliança entre o pulsional e o racional, como ele se deixa deliberadamente transbordar por sua corporalidade que diz sempre mais que os signos intencionais de sua personagem” (Pavis, 2011, p. 126).

²⁰ Em relação ao sonoro, a frequência “está no âmbito de oscilações das ondas sonoras, sendo que quanto mais oscilar no tempo, mais agudos serão os sons e quanto menos oscilações, mais graves” (Maffi, 2016, p.76). A intensidade está ligada “ao quão sutil e o quão forte é um som e, mais tecnicamente, está relacionada à amplitude e ataque das vibrações das moléculas das fontes sonoras como, por exemplo, a variação de um sussurro a um grito” (Maffi, 2016, p.74). O timbre, geralmente, “é associado, metaforicamente, como a cor do som. No entanto, por esta definição ser absolutamente subjetiva, nos referiremos aqui ao timbre como a qualidade do som, ou seja, tem a ver com as características peculiares do som” (Maffi, 2016, p.74). Isso vale dizer que a identidade vocal de cada pessoa está relacionada ao timbre (Maffi, 2016).

*A performance Longe/Perto*²¹: influências da música eletroacústica²²

A música eletroacústica tem suas raízes na música de vanguarda surgida na década de 1940 e sua exploração dos meios eletrônicos, que transformaram o material sonoro da música tradicional e expandiram sua abrangência para um novo tipo de arte sônica. Basicamente, ela se caracteriza pela utilização de sons gravados que são posteriormente transformados no computador e combinados musicalmente para constituir a obra, que pode ser composta também utilizando sons sintetizados. A performance *Longe/Perto*²³ possui afinidade com a música eletroacústica mista, que combina sons eletroacústicos e instrumentos ao vivo. Gabriela Geluda trouxe para o espetáculo a experiência que desenvolveu com Jocy de Oliveira nesse âmbito, consistindo no estudo de um *tape* cronometrado pela performer, que encaixava sua voz em determinados momentos. Fizeram parte da composição sons produzidos a partir do material vocal de Gabriela, cuja voz foi sampleada, processada e colocada no teclado utilizado em cena. Houve também uma terceira camada, que se configurou como elemento sonoro/visual, desenhado pela fala de outra personagem, em vídeo, à semelhança do Prólogo descrito anteriormente.

“A galeria está vazia. Angie, com sua mala, anda perdida pelos corredores. Angie realiza uma performance comandando um teclado onde aciona diferentes faixas com sons, ruídos e respirações. Angie se depara com o vídeo de Norma” (Kosovski, 2012, p.83). Tenta se comunicar com o lado de fora. Toca uma nota do teclado e o som reverbera; toca novamente, vez após outra, e uma trama de ruídos se instala, flutuante, enquanto ela emite sons com a própria voz. O tempo e o espaço do fora são assim moldados com os sons. Depois de instaurada essa atmosfera ela canta a letra da canção²⁴. A imagem ampliada da personagem Norma Jean (Carolina Lavigne), do lado de fora da galeria, aparece em *close-up* para Angie, no telão. As duas estabelecem um diálogo (ver Figura 6):

²¹ O vídeo da performance *Longe/Perto* está disponível em <https://youtu.be/eBWS5Psr4oY> :[50:49 a 55:50] Acesso em: 06 de out. de 2016.

²² Para mais informações sobre música eletroacústica e dramaturgia sonora, acesse o artigo *Helena e seu ventríloquo, uma ópera eletroacústica: processos de memória organização e construção do corpo cênico* (Mendes, 2021).

²³ A música que compõe esta performance tem letra de Pedro Kosovski e melodia e harmonia criadas por Gabriela Geluda.

²⁴ A letra de *Longe/Perto* encontra-se no livro *Outside*, de Pedro Kosovski (2012). Ver em Referências.



Figura 6 - Gabriela Geluda e Carolina Lavigne. *Outside* (2011). Fonte: Foto de João Júlio Mello

O experimentalismo de *Longe/Perto* utilizou-se das potencialidades da música eletroacústica na construção de uma performance vocal que permitiu “escrever cenicamente por meio da fala, do canto e dos sons vocais, incluindo nesta escrita a ideia de fala como sonoridade vocal e não só como língua articulada” (Da Costa, 2009, p. 85). Desse modo, em *Longe/Perto* o canto constitui a forma artística na qual o “afeto-corpo mais prevalece sobre a palavra-código” (Castarède apud Pavis, 2008, p.126). A polifonia das vozes das personagens cujas presenças são diferidas em carne-osso, com Angie, e em virtualidade, com o vídeo de Norma, configura um espaço desvinculado do mundo pragmático. Surgem os temas da viagem e do amor, integrados em um mundo que não é o do poder²⁵: Nesse ponto da narrativa, eles permanecem no campo do *devenir*, alimentados por ruídos e por uma atmosfera construída mais em torno da inconclusão que do esclarecimento, um tecido de sons etéreos que recuperam a potencialidade criadora e a poesia.

Concluindo, procurei revisitar caminhos, relembrar sensações e provocar questões a respeito das possíveis relações entre música e cena no processo colaborativo de criação do espetáculo *Outside, um musical noir*, realizado por Aquela Cia., cujas atividades são encampadas pela investigação dos limites e das potências da linguagem teatral e na criação e pesquisa

²⁵ Poder aqui entendido não como ideia de posse, mas relacionado à concepção nietzschiana e à leitura feita por Foucault, que ligam o poder à vontade de potência. A linha do fora, em Foucault, aparece como uma possibilidade de sair dos limites do poder.

musicais²⁶. Busquei evidenciar, sob o ponto de vista da polifonia, a importância singular dos percursos e as interferências mútuas das vozes do diretor, do dramaturgo, do diretor musical, dos atores-músicos, do cenógrafo e do visagista em ensaios e experiências compartilhadas. Minha participação como atriz-cantora-instrumentista permitiu-me atentar a detalhes do processo de criação que somente poderiam ser organizados em material escrito a partir de uma artista pesquisadora que esteve presente no momento da criação. A reflexão a respeito dessa experiência me leva a concordar com Maletta (2014, p.33) quando este aponta um discurso musical “que é intrínseco ao Teatro, ou seja, o discurso que não é emprestado da Música, mas que é próprio do Teatro, como uma das instâncias discursivas que o constituem, como um dos fios que tecem a trama teatral, como uma das vozes que o compõem como um discurso polifônico”.

Desse modo, acredito serem bemvindas reflexões a respeito da interação entre Música e Teatro como disparadora de múltiplos sentidos na construção de espetáculos teatrais. Para tanto, evitei criar categorias fixas de análise ou enquadramentos em gêneros pré-concebidos. Saliento a importância de uma percepção mais abrangente da música nas artes cênicas e o desenvolvimento, para o artista da cena, de uma escuta polifônica que, no meu caso, para além dos estudos em música e da atuação em montagens teatrais, foi estimulada pela formação na Escola Angel Vianna, espaço de estímulo e criação do movimento a partir de quem somos, do corpo que percebe e se expressa de maneiras infinitas, por meio da metodologia Conscientização do Movimento e Jogos Corporais (MAV). O estímulo de uma musicalidade expandida, bem como a percepção mais aguçada do sonoro, em termos pedagógicos, passa pela questão do processo de formação artística. Nesse sentido, como proposto por Maletta (2014):

para que qualquer artista cênico possa aprender parâmetros musicais segundo as características e objetivos do teatro, é preciso buscar estratégias pedagógicas e sistematizar metodologias próprias desse campo artístico, utilizando recursos próprios dos múltiplos discursos presentes na polifonia cênica – por exemplo, os movimentos, as formas geométricas e as cores características da dança e das artes visuais (Maletta, 2014, p.39).

Assim, suscito uma provocação para docentes e discentes das artes cênicas, desejando que os artistas da cena possam trabalhar sua expressividade a partir da noção de multipercepção (Maletta, 2016). Além disso, a música pode ser um poderoso meio de transformação de hábitos culturais e sociais. Pessoas com diferentes interesses, não somente

²⁶ Aquela Cia. se encontra em intensa atividade atualmente e seu mais recente espetáculo é *Chega de Saudade*.

em artes, podem ampliar seus horizontes, seja ao aprender um instrumento ou, ao escutar de forma atenta e curiosa os sons do mundo e da cena.

Espero que essa escrita possa contribuir para preservar a memória do processo criativo do espetáculo *Outside* e gerar futuras reflexões no campo das Artes Cênicas, ao inspirar outros artistas criadores.

Referências

ARAÚJO, Antônio. *A Gênese da Vertigem - O Processo de criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

BELQUER, Daniel. *Escutar a cena: um outro olhar para o que soa*. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).

BRANDÃO, Tânia. *Passos, letras, notas e interdições – pequeno estudo do teatro musical carioca*. VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2010.

CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e Dinâmica no Espetáculo Teatral*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

DA COSTA, José. *Teatro Contemporâneo no Brasil*. Criações compartilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2012.

FISCHER, Stela. *Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

GARDEL, André. *A palavra - corpo e a performance poética em Arnaldo Antunes* (2008). Sala Preta, 8, 223-234. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p223-234> - Acesso em: 22 de set. 2015.

KOSOVSKI, Pedro. *Outside*. Coleção Dramaturgias. Ed. Multifoco. Rio de Janeiro, 2012.

LEHMANN, Hans -Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac-Naif, 2007.

MAFFI, Kátia Milene dos Santos. **Técnica Klauss Vianna**: apontamentos sobre a produção cinético-sonora. Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).

MALETTA, Ernani. A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia. **Polifonia**, Cuiabá, MT, v. 21, n. 30, pp. 29-54, jul-dez., 2014.

MALETTA, Ernani. **Atuação Polifônica**: princípios e práticas. Ed. UFMG, 2016.

MENDES, Doriana. **Helena e seu ventríloquo, uma ópera eletroacústica: processos de memória, organização e construção de um corpo cênico**, Organização de A. Bonfatti [et. al.]. Rio de Janeiro, Multifoco, 2021.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2011.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A Cena em Ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RANCIÈRE, Jacques **O espectador emancipado**. Tradução de Daniele Ávila Small. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado> - Acesso em: 10 de mai. 2008.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980** Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

SPRITZER, Mirna. **Poética da Escuta**. Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 01, nº 01, janeiro-junho/2020 - pp. 33-44. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/> Acesso em: 13 de set. 2022.

TRAGTENBERG, Lívio. **Música de Cena: dramaturgia sonora**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

VARGAS, Herom. Rock e música pop: espetáculo, performance e corpo. *In Comunicação e Inovação*, Revista Imes 2010.

VERSTRAETE, Pieter. **The Frequency of imagination**. University of Amsterdam. Tese de PhD, 2009.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas**. 2ª edição São Paulo: Editora Schwarcz, 2005.

Artigo recebido em 15/09/2022 e aprovado em 27/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45059>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Paula Alvarenga Otero - Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2016). Professora do Curso Técnico em Bailarino Contemporâneo na Faculdade Angel Vianna. É atriz, bailarina, cantora e violoncelista. paulaoter@gmail.com.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5874587833707020>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9407-0434>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

