

Análise Semiótica das Músicas de Sala e de Cena no Auto da Compadecida de Ariano Suassuna no Mato Grosso do Sul

José Manoel de Souza Junior ⁱ

Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Análise Semiótica das Músicas de Sala e de Cena no Auto da Compadecida de Ariano Suassuna no Mato Grosso do Sul

Este estudo tem ênfase na análise da produção de sentido da cena teatral mediante signos sonoros, explorando reflexões semióticas em nosso pensamento. Na análise da montagem do Auto da Compadecida de Ariano Suassuna, encenado pela Sétima Turma de Artes Cênicas da UFGD/MS em 2017, busca-se entender se a música de sala e cena como Dramaturgia Sonora, estabelece relações com estudos culturais. Pela efemeridade teatral, a pesquisa é conduzida a partir do vídeo da peça e análise que examinou, por meio da semiótica, a contribuição das sonoridades para outras formas de dramaturgia. O estudo utilizou teorias de Peirce (2015), Santaella (2013), Maletta (2016), Lignelli (2020) e Tragtenberg (2008).

Palavras-chave: Dramaturgia. Música. Sonoridades. Signos. Semiótica.

Abstract - Semiotic Analysis of Room and Stage Music in Auto da Compadecida by Ariano Suassuna in Mato Grosso do Sul

This study emphasizes the analysis of the production of meaning in the theatrical scene through sound signs, exploring semiotic reflections in our thinking. In the analysis of the production of Auto da Compadecida by Ariano Suassuna, staged by the Seventh Class of Performing Arts at UFGD/MS in 2017, we seek to understand whether room and stage music as Sound Dramaturgy establishes relationships with cultural studies. Due to theatrical ephemerality, the research is conducted based on the play's video and analysis that examined, through semiotics, the contribution of sounds to other forms of dramaturgy. The study used theories from Peirce (2015), Santaella (2013), Maletta (2016), Lignelli (2020) and Tragtenberg (2008).

Keywords: Dramaturgy. Music. Sounds. Signs. Semiotics.

Resumen - Análisis semiótico de la música de sala y de escenario en Auto da Compadecida de Ariano Suassuna en Mato Grosso do Sul

Este estudio enfatiza el análisis de la producción de significado en la escena teatral a través de signos sonoros, explorando reflexiones semióticas en nuestro pensamiento. En el análisis de la producción de Auto da Compadecida de Ariano Suassuna, escenificada por la Séptima Promoción de Artes Escénicas de la UFGD/MS en 2017, buscamos comprender si la música de sala y escénica como Dramaturgia Sonora establece relaciones con los estudios culturales. Debido a la efímera teatralidad, la investigación se realiza a partir del video de la obra y de un análisis que examinó, a través de la semiótica, la contribución de los sonidos a otras formas de dramaturgia. El estudio utilizó teorías de Peirce (2015), Santaella (2013), Maletta (2016), Lignelli (2020) y Tragtenberg (2008).

Palabras clave: Dramaturgia. Música. Sonidos. Señales. Semiótica.

Introdução

“Quando estudamos o homem, procuramos e encontramos signos por toda parte e nos empenhamos em interpretar sua significação” (Bakhtin, 1992). Início esse texto com as palavras do teórico russo Mikhail Bakhtin acreditando que as múltiplas linguagens existentes em uma obra de arte nos permitem a decodificação de um leque de vislumbres imaginativos e isso enriquece o intelecto do apreciador, pois estamos produzindo e decifrando linguagens. Lúcia Santaella afirma que [...] “somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagens” (Santaella, 2013). Nesse contexto, compondo uma espécie desenvolvida, intelectualmente do reino animal, enquanto seres de linguagem, estamos sempre buscando a renovação do nosso intelecto e isso se dá de várias maneiras, por várias pesquisas.

A leitura é um modo bastante usual de pesquisa e ao passo que produzimos linguagens estamos o tempo todo lendo e decifrando os códigos produzidos que são considerados signos. Ao realizar a leitura, examinamos as informações contidas em um texto e interpretamos essas informações com base em nossa própria subjetividade, buscando significados. Quando nos referimos à leitura, geralmente pensamos em textos literários. No entanto, quando o texto em questão é dramático e se transforma em um espetáculo teatral, os signos, que originalmente eram literários, passam por um processo de codificação e se multiplicam, resultando em ações práticas no palco. Isso abre a possibilidade de que os significados atribuídos pelo autor sejam reinterpretados ou redirecionados pelo espectador, conforme sua própria interpretação e experiência.

Como pesquisador de Dramaturgias Sonoras, pondero sobre a relevância intrínseca do ato de escutar enquanto lemos. Mesmo quando estamos imersos na leitura de um texto, mesmo sem palavras articuladas em voz alta, recriamos internamente o som da fala, como se estivéssemos mobilizando todo o nosso ser a partir das pregas vocais. Nesse contexto, acredito firmemente que devemos interpretar os sons, pois os sons são essenciais na vida do ser humano.

Essas reverberações me levam a refletir que o exercício intelectual e estético da elaboração da Pesquisa em Artes (e sua escrita) é consonante com o período de transitoriedade da cultura das artes e do movimento de e para a coletividade, atravessado por experiências (sociais, coletivas e também pessoais) de leitura, de arte e de vida. Faço essa

reflexão para alicerçar a afirmação de que minha escrita é atravessada por muitas vozes, é polifônica, semiótica e assim este texto opta por um eu enunciador, ora em primeira pessoa do singular, numa linha da escrita performativa; outrora um eu enunciador na primeira pessoa do plural. Sei que isso aponta contradições, mas sabemos que escrever e pesquisar não é estar no campo de verdades absolutas, é estar no terreno da busca de repostas, de fazer questionamentos e talvez encontrar contradições.

Assim, como o próprio conceito de texto, sempre dinâmico e cada vez mais aberto e polissêmico, nos colocamos no âmbito das pesquisas em Artes, semiosfera que é um universo onde os signos se encontram e construindo sentidos diversos e em que há uma maior preocupação com a produção e recepção dos textos, seus desdobramentos e metamorfoses.

Avaliando essas possibilidades de ressonâncias, os objetivos e as ferramentas dessa pesquisa são explorar a obra *Auto da Compadecida* (1955) a partir da encenação realizada pela Sétima Turma do curso de Artes Cênicas, da Universidade Federal da Grande Dourados/MS¹, dirigida pelo professor Doutor Marcos Machado Chaves, analisando, pelo viés da dramaturgia sonora, como foram produzidas as variadas linguagens e os discursos presentes no espetáculo, investigando os signos na visão semiótica presentes na estética teatral e na dramaturgia sonora que compreende voz, músicas, fonemas e sotaques por meio da análise do vídeo do espetáculo (disponível no site <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=1>), assim como pesquisas bibliográficas. Importante refletir que essa é uma pesquisa bastante ampla e para este artigo realizamos um recorte.



Imagem 01 - QR Code do Vídeo no site do Youtube - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=1>

¹ A Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD nasceu do desmembramento do Centro Universitário de Dourados, antigo CEUD, campi da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS. O CEUD, antes Centro Pedagógico de Dourados - CPD começou a funcionar no município em 1971 e passou a apresentar um elevado índice de crescimento, sobretudo nas décadas de 1980 e 1990. Fonte: <https://portal.ufgd.edu.br/reitoria/aufgd/historico>. Acesso em 13/07/2023 às 21:58 horas.

Embasado por essas várias reflexões acredito que, ao analisar dramaturgia sonora em Ariano Suassuna e sua obra *Auto da Compadecida*, montada pela Sétima Turma de Artes Cênicas da UFGD (2017), por meio de um caminho semiótico mergulhando nas teorias de Lúcia Santaella (2002) e de Charles Sanders Peirce (2015), conglomerando os pensamentos sonoros de César Lignelli (2020) e Lívio Tragtenberg (2008), dentre outros, tecerei ponderações sobre a aplicabilidade da dramaturgia sonora enquanto linguagem na finalidade de expandir as argumentações e discussões acerca da interculturalidade, estimulando possíveis considerações e pensamentos nos docentes, discentes e pesquisadores das áreas de Letras, Teatro e contribuindo na absorção de saberes e conhecimentos da cultura brasileira e sul-mato-grossense.

A Dramaturgia sonora compreende as várias sonoridades de um espetáculo, como por exemplo, Voz, o Ruído, Silêncio, Música de Sala e a Música de Cena, porém para esse artigo vamos considerar a análise apenas das músicas do espetáculo.

Em minha perspectiva, a Música de Cena é uma composição musical realizada, seja ao vivo ou gravada, durante uma parte de um espetáculo teatral. Ela desempenha várias funções, como auxiliar na transição de cenários, cenas ou atos, estabelecer um ambiente, contextualizar um trecho da história para uma melhor compreensão ou até mesmo narrar parte do enredo, contribuindo assim para a dramaturgia sonora do espetáculo. Além disso, a Música de Cena pode evocar de maneira subliminar elementos visuais da cena e até as mesmas vozes dos personagens de forma intrínseca. É fundamental ressaltar a importância da harmonização da canção com a cena, pois essa obra musical desempenha um papel crucial na estruturação do espetáculo, a menos que a intenção seja criar um contraste deliberado.

Considero que o espetáculo que analisei é polifônico, pois foi montado a partir de várias vozes e olhares e a soma dessas vozes com minha trajetória enquanto professor, pesquisador, músico, ator e apreciador da obra magnífica que é o *Auto da Compadecida*, seja ela espetáculo teatral, texto ou filme me instiga a delinear esses escritos.

Tecendo pontuações de uma Dramaturgia Sonora

Para examinar e compreender o conceito de dramaturgia sonora, é crucial traçar suas origens e considerar as transformações que o conceito de dramaturgia passou ao longo dos anos, até culminar na definição que se refere especificamente às sonoridades, como aquelas encontradas em um espetáculo teatral.

Por um longo período, o conceito de dramaturgia foi amplamente associado à habilidade de criar textos teatrais de modo que eles representassem fielmente uma realidade objetiva (Naturalismo). Patrice Pavis (2011) em seu *Dicionário de Teatro*, explicita que:

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. Até o período clássico, a dramaturgia, amiúde elaborada pelos próprios autores (cf. Os Discursos de CORNEILLE e a *Dramaturgia de Hamburgo*, de LESSING), tinha por meta descobrir regras, ou até mesmo receitas, para compor uma peça e compilar para outros dramaturgos as normas de composição (ex.: *Poética*, de ARISTÓTELES; *Prática do Teatro*, de D'AUBIGNAC) (Pavis, 2011, p. 113).

A partir das palavras do pesquisador, podemos inferir que o termo dramaturgia foi associado à elaboração do texto para uma peça teatral, e essa tarefa exigia um conhecimento essencial. Além disso, durante o período clássico, foram elaboradas diretrizes com o propósito de preservar um método com normas de composição que foram compartilhadas com outros dramaturgos. Todos esses conceitos se concentraram na criação do texto, que foi considerado um elemento central no teatro.

Para Jean Jacques Roubine (1998), explicitando a opinião de vários encenadores que trabalhavam os espetáculos a partir do texto teatral, o ator, assim como todos os elementos que constitui um espetáculo teatral, são instrumentos de disseminação da concepção trazida pelo texto, que se torna um elemento sagrado no teatro assim como as ideias do dramaturgo. Ainda em Roubine (1998), vemos que essa hegemonia do texto e do autor gradativamente perde sua autonomia conforme outros recursos vão sendo descobertos. A exemplo disso, temos o surgimento da luz elétrica que possibilitou um novo olhar para a cena teatral permitindo uma expansão de teatralidade no espaço cênico e permitindo também, um olhar modificado para a figura do encenador como ressalta Roubine. Dessa forma:

Nos últimos anos do século XIX ocorreram dois fenômenos, ambos resultantes da revolução tecnológica, de uma importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral, na medida que contribuíram para aquilo que aqui designamos como o surgimento do encenador. Em primeiro lugar começou-se a apagar a noção de fronteiras e, a seguir, a das distâncias. Em segundo lugar, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica (Roubine, 1998, p. 21).

Baseados em todos esses estudos e discussões, vários outros autores foram desmembrando suas considerações sobre o conceito de dramaturgia até que a ideia de teatro contemporâneo chegou e aqui podemos citar o pesquisador Hans Thies Lehmann que afirma que “O teatro é reconhecido aqui como algo que tem raízes e premissas próprias, distintas e mesmo hostis em relação às raízes e premissas da literatura dramática” (Lehmann, 2007, p.80). Importante destacar que Dramaturgia (enquanto texto, tessitura) é um elemento do fenômeno teatral. O teatro é uma multiplicidade de artes: arquitetura, pintura, dança (expressão corporal), música, etc., e isso afirma a própria natureza do teatro que, de acordo com Ernani Maletta (2016), é polifônica.

Com efeito, é inegável que a palavra desempenhe um papel central na criação da representação teatral. O texto dramático é (ou foi) o ponto de partida para a construção de imagens. Então, o que exatamente é uma dramaturgia? De uma perspectiva mais ampla, a dramaturgia consiste na organização (escrita) de ações de maneira coerente e com um propósito definido. Mas, atualmente tenho a ideia de que dramaturgia não é só a escrita de peças teatrais e que a realidade subjetiva, a esfera interior e as emoções de quem atua, são consideradas elementos muito importantes para o conjunto da obra.

Acreditando que, até o presente momento, a definição de dramaturgia está em constante evolução, e a partir dessas posições, todos os outros componentes se destacam para a composição de uma peça teatral e assim têm encontrado seu lugar. É válido considerar as formas de dramaturgia que se manifestam; são signos significativos no teatro, incluindo a dramaturgia da cena, da luz, do corpo, do som, bem como outros elementos que desempenham papéis dramáticos. Nessa perspectiva, apoiamos a abordagem de Lívio Tragtenberg, conforme exposta em sua obra *Música de Cena - Dramaturgia Sonora* (1996).

Para explorar a dramaturgia do som, é fundamental considerar que as sonoridades produzidas durante o espetáculo, sejam intencionais ou fortuitas, de certo modo, instigam a percepção do espectador e de maneira inconsciente, esses sons têm um impacto significativo em nossa percepção da narrativa do espetáculo como um todo. Isso ocorre porque as sonoridades, assim como todos os outros elementos de uma apresentação, possuem suas

próprias narrativas individuais que convergem para a integralidade do sentido que o espetáculo propõe.

Auto da Compadecida (2017) traz o conceito de Dramaturgia Sonora a partir do momento que as sonoridades presentes no espetáculo se arquitetam enquanto efeitos que provocam o espectador ao se entrecruzarem com os outros elementos, como o texto, por exemplo. A música tem um poder de aplicabilidade que vai além de trabalhar como pano de fundo para a imagem visual. Ela pode ter o papel crucial no desenrolar do enredo. Lívio Tragtenberg afirma isso dizendo que “O papel da música na criação teatral é muito mais amplo, ativo e criativo. Ele vai muito além da simples ‘meteorologia sonora’ (... criar um clima...), é sobretudo uma forma de expressão narrativa a partir do meio sonoro” (Tragtenberg, 2008).

Em sua obra *Atuação Polifônica: princípios e práticas* o autor Ernani Maletta faz uma relação entre as manifestações artísticas, estabelecendo que cada uma delas possui uma matéria-prima protagonista. Sendo assim, a matéria-prima da Música seria o som, das Artes Visuais seria a imagem, da Dança seria o movimento do corpo e da Literatura, a palavra. Em relação ao teatro, o pesquisador expressa que:

Diversamente, uma das condições que identifica a natureza do teatro é a impossibilidade de se eleger uma matéria-prima única protagonista, pois, para que uma manifestação teatral se efetive, faz-se imprescindível a simultaneidade de produções de sentido criadas por intermédio de diversas matérias-primas expressivas, autônomas, todas com a mesma importância na construção desse sentido (portanto, equipolentes), entre as quais estão a imagem, o movimento, a palavra e o som. percebe-se, então, que a linguagem teatral, como um complexo sistema de signos, é o entrelaçamento de manifestações verbais gestuais, plástico visuais, sonoro-musicais que não necessariamente se fazem todas explicitamente presentes, mas são sempre múltiplas (Maletta, 2016, p. 58).

Assim, podemos confirmar a pertinência da dramaturgia sonora no contexto teatral, devido à sua capacidade de enriquecer a cena com suas múltiplas dimensões. Através dessas interações, abre-se um campo de possibilidades férteis, permitindo a emergência de novas estruturas cênicas e a criação de conexões que ampliam o espectro de conexões e sentidos criativos para a arte teatral. Como assevera Lignelli *et al*: “Nas Artes Cênicas, as sonoridades possuem múltiplas possibilidades de produção, reprodução e representação que acarretam em sentidos diversos na cena” (Lignelli, 2022).

A dramaturgia sonora, sendo um elemento não visível no conjunto de uma obra, possibilita produção de sentidos e ressignificações em que o som opera de forma individual, a depender de sua classificação. Schaffer (2001) reforça esse sentido, explicando que “os sons

podem ser classificados de muitas maneiras: de acordo com suas características físicas (acústica) ou com o modo como são percebidos (psicoacústica); de acordo com sua função e significado (semiótica e semântica); ou de acordo com suas qualidades emocionais ou afetivas (estética)” (Schafer, 2001) e, na mesma intenção, sobre a recepção do público, Tragtenberg (2008) direciona esse sentido ao afirmar que:

[...] desde já devemos nos libertar de modelos ou paradigmas fixos e paralisantes, e considerar que a *tradição musical* é nosso campo de forças sempre em mutação - uma vez que o ouvinte organiza os dados lhes emprestando ordem ou caos segundo sua recepção - e que cambia formas combinações que dela obtemos criativamente (Tragtenberg, 2008, p. 15).

Ao refletir que devemos nos libertar de modelos fixos e que formas e combinações sonoras podem ser obtidas, podemos atribuir a um profissional que será responsável por pensar esses entrecruzamentos, a maneira como será conduzida e executada a dramaturgia sonora, podendo utilizar artifícios que vão valorizar os significados propostos pelas sonoridades, aproveitando suporte e recursos tecnológicos atrelados aos sons que acontecem no ato da materialização cênica.

Observando o que foi exposto, percebemos que muitos termos diferentes foram utilizados por todos os pesquisadores citados até agora, que estão relacionados com as sonoridades dentro da natureza teatral e a partir dessas teorias investigamos os sentidos que a música de sala e música de cena produziram pelo viés da semiótica de Peirce.

Suassuniando nas Compadecidas Douradenses: O Auto e o Curso Artes Cênicas da UFGD

O *Auto da Compadecida* foi escolhido pela Sétima turma do curso de Artes Cênicas para ser montado no projetão². O curso possui as modalidades de Bacharelado e Licenciatura; sendo que quem opta pelo bacharelado pode trabalhar como ator/atriz, diretor/diretora de espetáculos, cenógrafo/cenógrafa, figurinista, agente cultural e em qualquer domínio prático da profissão. Já o licenciado pode atuar como professor/professora de teatro em vários contextos: escolas públicas e/ou particulares, associações, entidades não governamentais, entre outros e independentemente da habilitação escolhida, o/a acadêmico/a cursará disciplinas como: História do Teatro, Dramaturgia, Encenação, Atuação, Técnicas e Poéticas do Corpo e da Voz; Música e Cena.³

O curso já apresentou vários espetáculos no projetão, com exceção da primeira turma do curso de Artes Cênicas, que apresentou o espetáculo *Greve do Sexo* (2009), baseada na obra grega *Lisístrata*, de Aristófanes, que até então não tinha essa característica e nome de Projetão. Após isso temos os espetáculos *Sonho de uma noite de verão* (2011), de William Shakespeare, apresentado pela segunda turma, *A alma Boa de Setsuan*, (2012) de Bertold Brecht, apresentado pela terceira turma, *Marat Sade*, (2013) de Peter Weiss, apresentado pela quarta turma, *Um chapéu de palha na Itália*, (2014) de Eugène-Marín Labiche, apresentado pela quinta turma, *Liberdade, Liberdade*, (2016) de Millor Fernandes e Flávio Rangel apresentado pela sexta turma e *Auto da Compadecida*, (2017), de Ariano Suassuna, apresentado pela sétima turma, objeto desta pesquisa. Dando continuidade temos, *O Silêncio de Ophelia*, (2018), adaptação de *Hamlet* de William Shakespeare, apresentado pela oitava turma, *Este lugar está ocupado?*, (2018) a partir do texto *Tudo no timing* de David Yves, apresentado pela nona turma, *A vida de Galileu*, (2019) de Bertolt Brecht, apresentado pela décima turma, *Viúva, porém honesta*, (2022), de Nelson Rodrigues, apresentado pela décima primeira turma, *Este lado para cima* (2022) da Brava Companhia, apresentado pela décima segunda turma e *O Rei Leão br-py*, (2023), teatro musical inspirado no clássico de Linda Woolverton, Irene Mecchi e Jonathan Roberts, apresentado pela décima terceira turma.

² Projetão é uma encenação que tem objetivo proporcionar uma vivência teatral em grupo aos/as discentes do curso de Artes Cênicas da UFGD, que nunca tiveram experiência com teatro, já que não é exigência do curso vivências teatrais para esse vínculo. O projeto acontece ao iniciarem o quarto semestre da formação universitária.

³ Texto retirado do site: https://portal.ufgd.edu.br/cursos/artes_cenicas/index. Acesso em 13/07/2022 às 22:30 horas.

O texto escolhido foi escrito por Ariano Suassuna, um paraibano que nasceu na data de 06 de junho de 1927 na cidade de Nossa Senhora das Neves, hoje conhecida como João Pessoa, no estado da Paraíba onde seu pai era o governador. Desde muito pequeno tinha o hábito de ler e facilidade em decorar os textos e fatos acontecidos em sua vida e isso lhe serviu de inspiração durante toda sua trajetória para suas criações. (Victor; Lins, 2007)

Em cada momento de sua vida ele foi mergulhando no mundo da Literatura e do Teatro, escrevendo poemas, peças teatrais e romances que nunca perderam sua popularidade mesmo depois de sua morte. *Auto da Compadecida* (1955) foi o espetáculo que notabilizou Ariano Suassuna no cenário nacional como uma grande revelação do teatro. A fábula traz em suas páginas a história de João Grilo e Chicó, dois homens do sertão paraibano que, com muita astúcia e perspicácia, se envolvem em peripécias, enganando moradores da cidade de Taperoá, tentando tirar proveito da situação sempre. “O cenário, as personagens, as referências à cultura e tradições populares, as cantigas proclamadas por Grilo, as mentiras de Chicó, tudo fez com que o sertão pulsasse no palco de Valdemar de Oliveira”. (Dimitrov, 2006).

Para escrever seus textos, Ariano Suassuna se respalda no universo da cultura cômica popular nordestina. O autor foi o líder de um movimento artístico que objetivou buscar os fundamentos da cultura nordestina na cultura ibérica, o Movimento Armorial. A predileção pela cultura popular surge na vida do autor muito cedo, quando ainda criança, em que presenciava apresentações culturais na sala de sua casa.

Na infância do menino Ariano, a casa de Taperoá recebia visitas toda vez que o piano era aberto. A meninada que não cabia na sala ficava de braços na janela. Duas irmãs e dois irmãos Suassuna tocavam o instrumento. João era o mais talentoso para a música: além do piano, tirava melodias de vários tipos de flauta, do violão, e depois virou compositor. A casa de dona Ritinha ficava que era uma festa (Victor; Lins, 2007, p. 16).

Em seu projeto estético, conseguimos sempre identificar elementos que nos transferem a um ambiente alusivo à cultura popular nordestina como, por exemplo, a religiosidade, a linguagem regionalista com práticas de cordel, cantigas e também pelo tom de comicidade trazido por alguns personagens principais, João Grilo e Chicó no caso do *Auto da Compadecida*.

O espetáculo *Auto da Compadecida*, projeto da Sétima Turma de Artes Cênicas da UFGD foi concebido e encenado na caixa preta do NAC⁴ e no teatro municipal da cidade de Dourados/MS. Segundo o autor Ariano Suassuna:

O Auto da Compadecida foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve, portanto, seguir a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebido e realizado. O cenário (usado na encenação como um picadeiro de circo, numa ideia excelente de Clênio Wanderley, que a peça sugeria [...]) (Suassuna, 1955, p. 21).

Assim, conforme a indicação do autor na obra, a idealização dessa montagem utilizou a pesquisa no teatro popular e inebriando-se com particularidades do circo-teatro, preservando um cenário que remete ao circo e inclusive a personagem do Palhaço. Assim ele sugere que o espetáculo seja mais semelhante com apresentações circenses e de tradição popular, do que com o teatro moderno.

Na época, a Sétima Turma de artes cênicas era composta por trinta e quatro acadêmicos que, nos três atos do espetáculo, se distribuíram entre as personagens de maneira que em cada ato participavam atores/atrizes diferentes nos mesmos papéis. Sendo assim, a peça possuía três João Grilos, três Chicós, três Mulheres do Padeiro e assim por diante; proporcionando, ao público, maior multiplicidade e possibilidade de atuações dentro da materialização cênica.

Dentre a multiplicidade desse espetáculo, escolhemos analisar parte da dramaturgia sonora, que compreende as sonoridades do espetáculo enquanto elemento autônomo e que foi concebida em conjunto com todos os outros elementos da obra. Além disso, torna-se relevante ponderar como a Teoria de Signos está sendo abordada, uma vez que pensar essas sonoridades como elementos responsáveis pela transmissão de significados quando se unem a outros recursos cênicos, como o cenário, os passos dos/as atores/atrizes, figurinos, sons emitidos ao acender os refletores, todos possibilitando leituras diferentes a cada cena.

Como as sonoridades são muito valorizadas pela maioria dos profissionais envolvidos nessa montagem cênica, a música foi utilizada desde a recepção do público ao recinto. Nesse caso foi preparada uma banda que tocou músicas populares para a entrada dos espectadores. A banda possuía instrumentos como sanfona, zabumba, pandeiro, violão e teclado. O grupo de discentes que ficou responsável por pensar as sonoridades do espetáculo foi o mesmo que

⁴ NAC - Núcleo de Artes Cênicas é o prédio onde acontecem as aulas práticas do curso. Nele existem uma caixa preta para aulas e apresentações de espetáculos, uma sala para trabalho corporal, uma sala de músicas, além de laboratórios de cenotécnica e figurinos.

integrou a banda que tocou esses instrumentos ao vivo durante o espetáculo, todos sustentando e defendendo a importância da Dramaturgia Sonora no teatro.

Refletindo sobre isso, grande parte do “áudio” do espetáculo foi pesquisado, idealizado e experimentado pelo grupo chegando no resultado que podemos ver no vídeo já mencionado nesse texto, em defesa do grande potencial narrativo dos sons em cena, como ressalta Lívio Tragtenberg dizendo que “a música de cena é um poderoso meio de narrativa, resultado de um repertório específico desenvolvido a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual” (2008, p. 21) e sendo tão importante, essa interação aconteceu no Auto da Compadecida (2017), ressaltando a importância diegética da dramaturgia sonora.

Solfejando Conceitos Semióticos

Segundo Lúcia Santaella (1983) a “Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido”. Nosso organismo atua como uma fábrica eficiente de sentidos. Constantemente nos encontramos imersos em uma rede de comunicação, que começa de forma interna e inconsciente, tornando-se externa quando interagimos na presença de outras pessoas.

A comunicação ocorre através da leitura e interpretação desses sentidos, presentes em diversas formas de linguagem em nossa existência, sejam elas verbais ou não verbais. Dessa maneira, estamos constantemente gerando signos para transmitir mensagens, conceitos e opiniões, ao mesmo tempo em que deciframos os signos que encontramos em nosso caminho. Um signo é um sinal que tem relação a alguma outra coisa qualquer. Segundo Charles Sanders Peirce (2015):

Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um objeto e, de outro, determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o interpretante do signo, é, desse modo, mediamente determinada por aquele objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu objeto e com seu interpretante (Peirce, 2015, p.64).

Dessa forma, podemos analisar que signo é algo que está no lugar de alguma coisa. Um signo é essencialmente algo que representa algo mais: seu objeto. No entanto, ele só pode desempenhar o papel de signo quando possui a capacidade de representar ou substituir algo que seja distinto dele mesmo. Conforme a teoria semiótica peirceana que diz que os

fenômenos são, “qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente” (Santaella, 1983), ocorrem em três níveis: primeiro ele acontece na mente, o que recebe o nome de Primeiridade. O signo, também chamado de representâmen, é percebido na mente, o que leva ao segundo momento conhecido como Secundidade, em que acontece a representação do objeto e, finalmente, a terceira categoria fenomenológica conhecida por Terceiridade, onde acontece o interpretante, que é o resultado possível ou factual.

A Primeiridade é uma espécie sîgnica que remete qualidade, sentimento, uma abstração pura, uma sensação, algo quase inconsciente, desestruturado. Não possui referência em nada além de si não se comprometendo com tempo e não há nada anterior à experiência primeira que a determine. Conforme Santaella:

Consciência em primeiridade é *qualidade de sentimento* e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. Qualidade de sentir é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado de nosso estar no mundo. Sentimento é, pois, um quase-signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas (Santaella, 1983, p.30).

A secundidade é o aqui e agora, o fato, a surpresa. É a categoria da ocorrência, da existência, em contraposição a primeiridade, que corresponde a categoria do Ser. Trata-se da categoria de confrontação, de relação; é o ensinamento da experiência. Na secundidade só acontece a lucidez de uma qualidade quando em contraste com outra. A partir desta perspectiva:

Há um mundo real, reativo, um mundo sensual, independente do pensamento e, no entanto, pensável, que se caracteriza pela secundidade. Esta é a categoria que a aspereza e o revirar da vida tornam mais familiarmente proeminente. É a arena da existência cotidiana. Estamos continuamente esbarrando em fatos que nos são externos, tropeçando em obstáculos, coisas reais, factivas que não cedem ao mero sabor de nossas fantasias (Santaella, 1983, p.30).

A Terceiridade é a categoria que funciona como conexão entre a qualidade e o fato. Signo do pensamento e da lei. Essa categoria compreende representação, pensamento, aprendizagem e lei. Tem relação direta com um mundo potencial da qualidade e com a fatualidade daquilo que existe. Para Santaella:

Finalmente, terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva - o azul no céu, ou o azul do céu -, é um terceiro (Santaella, 1983, p.30).

A Semiótica efetiva sua teoria por meio da substituição de um determinado signo por categorias triádicas que servem para descrever esse signo e que estão associadas por tricotomias. Começando pela que envolve um *Representâmen*, o signo em relação a si mesmo, que é alguma coisa que exerce o papel de signo para alguém que analisa um *Objeto*, que é algo referido pelo signo e um *Interpretante* que é a imagem desse objeto formada na cabeça de quem analisa. Cada componente dessa tríade (*Representâmen*, *Objeto* e *Interpretante*) forma, por sua vez, outra tricotomia que se relaciona com outros conceitos para auxiliar na compreensão das relações sîgnicas e do pensamento semiótico.

O *representâmen* é um signo que representa as dimensões materiais e possui suas propriedades formando uma tríade a partir das categorias de *Quali-signo*, *Sin-signo* e um *Legi-signo*.

Quali-signo é uma espécie de pré-signo, é uma qualidade que é signo. Algo que se apresenta como mera qualidade trazendo as características (cores, linhas, texturas, aromas, etc.) do signo. Nas palavras de Santaella “[...] é esse sentimento indiscernível que funcionará como objeto do signo, visto que uma qualidade, na sua pureza de qualidade, não representa nenhum objeto. Ao contrário, ela está aberta e apta para criar um objeto possível (Santaella, 1983)”.

A partir do momento que essa qualidade se particulariza se tornando específica, ela se torna um *sin-signo* que é então uma materialização de um *quali-signo* em um contexto específico. É algo singular ou conjunto de singulares, numa relação existencial com seu objeto. Assim,

Qualquer coisa que se apresente diante de você como um existente singular, material, aqui e agora, é um *sin-signo*. Isto porque qualquer existente concreto e real é infinitamente determinado como parte do universo a que pertence. Desse modo, uma coisa singular funciona como signo porque indica o universo do qual faz parte (Santaella, 1983, p. 41).

O *sin-signo*, por sua vez, pode gerar uma ideia abrangente, universal, uma convenção, uma lei que substitui o conjunto que a singularidade representa e se torna, assim, um *legi-signo* que são as leis que envolvem o signo e sua fundamentação. É um signo sobre o qual há uma concordância, de ordem generalizante, sobre o que e como ele representa. Dessa forma:

Sendo uma lei, em relação ao seu objeto o signo é um símbolo. Isto porque ele não representa seu objeto em virtude do caráter de sua qualidade (hipoicone), nem por manter em relação ao seu objeto uma conexão de fato (índice), mas extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto (Santaella, 1983, p. 42).

Estamos tratando em conseguir distanciar o geral do particular, extrair de um dado fenômeno aquilo que ele tem em comum com todos os outros com que compõem uma classe geral.

Quando um signo é analisado a partir de sua relação com o objeto, surge uma nova tríade que nos oportuniza observar as categorias de *ícone*, *índice* e *símbolo*. Essa tricotomia nos auxilia a entender a organização dos signos conforme a relação entre ele e o objeto que o substitui.

Um ícone é uma primeira impressão que nós temos de um signo, assim como um *quali-signo*, pode evidenciar seu objeto conforme suas qualidades, que iria dispor mesmo se o objeto não existisse. Então ícone está ligado, também, com as cores e as texturas os aromas. Podemos pensar que a única relação que ele pode ter com aquilo, que o torna presente é de semelhança já que nos referimos às qualidades. Assim, o ícone é o resultado da relação de semelhança ou analogia entre o signo e o objeto que ele substitui. Santaella nos afirma que,

[...] se o signo tem uma propriedade monádica (qualidade, primeiridade), então o signo é um ícone do objeto. Uma vez que a propriedade monádica é não-relacional, a única relação possível que o ícone pode ter com seu objeto, em virtude de tal propriedade, é aquela de ser idêntico a seu objeto (Santaella 1995, p. 143).

Os índices são signos que, como a própria nomenclatura já revela, indicam a existência de outro signo. Podemos refletir que ele é um signo que chama a atenção de quem analisa por possuir peculiaridades que se conectam com o signo. Alguns exemplos de índices são nuvens no céu que indicam que vai chover, expressões que nos indicam o que a pessoa está sentindo (sono, alegria, tristeza, etc.) e pegadas na areia que indicam que alguém passou deixando as marcas. Conforme Santaella (1995):

São índices: termômetros, cataventos, relógios, barômetros, bússolas, a Estrela Polar, fitas-métricas, o furo de uma bala, um dedo apontando, fotografias, o andar gíngado de um homem índice de marinheiro). uma batida na porta, a sintomatologia das doenças, os olhares e entonações da voz de um falante, as circunstâncias de um enunciado, os pronomes demonstrativos (este, esse, aquele), pronomes possessivos (dele, dela, nosso), pronomes relativos (que, qual, quem), pronomes seletivos (cada, todo, qualquer, algum, certo), os sujeitos das proposições, nomes próprios, as letras (A, B, C) dentro de uma fórmula matemática ou num diagrama geométrico, direções e instruções para um ouvinte ou leitor etc. (Santaella, 1995, p. 158).

Assim, os índices são indicadores de algo que aconteceu ou que referência alguma coisa. Existe uma conexão de fato entre um índice e seu referente. É uma associação de uma coisa com a outra numa relação totalmente direta. “No seu sentido estrito, o índice apenas aponta para a existência ativa de algum objeto” (Santaella, 1995).

Agora quando falamos de símbolos, estamos nos referindo a uma concepção estabelecida a partir de uma cultura ou de uma rotina que se transforma em uma espécie de lei, ou seja, símbolo é um signo ao objeto denotado em decorrência de uma associação de ideias produzidas por uma convenção. São os signos mais complexos no qual a convencionalidade é forte e para compreender um símbolo é preciso aprender o que ele significa. “O símbolo é um signo cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador, e cuja função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante” (Santaella, 1995).

Tradução intersemiótica

O autor Roman Jakobson (1975) nos apresenta um conceito de tradução intersemiótica e refere-se ao processo de tradução de um texto de um sistema semiótico para outro, ou seja, na transposição de um sistema de signos para outro, destacando-se, em seu estudo, a representação de signos verbais em linguagem não-verbal. Essa pesquisa está atrelada a essa tradução, do texto levado para a cena de modo particular e do texto e da cena para a música, pois em vários momentos do espetáculo a música, originada de um texto e colocada na cena, se torna protagonista.

A partir da ideia, na Semiótica Peirceana, de que signo se transforma em signo (*ad infinitum*), podemos afirmar que todo pensamento é por si próprio uma tradução já que no momento em que estamos pensando em algo, estamos traduzindo esse algo em alguma outra coisa, seja uma imagem, uma música ou um texto, pois “todo pensamento é tradução de outro, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante” (Plaza, 2003)

Ao discutir sobre a definição de Tradução Intersemiótica Umberto Eco na obra *Quase a mesma coisa*, afirma que a tradução intersemiótica se resume a:

[...] todos aqueles casos em que não se traduz de uma língua natural para outra, mas entre sistemas semióticos diversos entre si, como quando, por exemplo, se “traduz” um romance para um filme, um poema épico para uma obra em quadrinhos ou se extrai um quadro do tema de uma poesia (Eco, 2007, p.11).

No acontecimento teatral, por exemplo, ocorre a tradução entre no mínimo dois sistemas semióticos (o sistema dramaturgico é hipertextual, mixológico, híbrido de vários

outros sistemas) e isso acontece em etapas, pois existe um texto ou ideia dramática que passa por uma tradução se transformando em texto teatral para depois ser encenado no palco. Assim como outras artes como a Música, a Dança e a Ópera.

A tradução intersemiótica acontece a cada acontecimento e a relação entre espectador e texto traduzido intersemioticamente acontece no momento da apresentação. Esse procedimento de tradução intersemiótica provoca a transformação e renovação das metodologias de percepção e sensibilidade, voltados aos processos criativos. Renovação no sentido de que, cada linguagem pode ser interpretada de uma maneira diferente e ao ser ressignificada, para outra linguagem, por meio da tradução intersemiótica provoca a transmutação dessa percepção. Então, no instante em que estamos assistindo um espetáculo teatral, do qual já conhecemos o enredo, o texto, estamos renovando nossa percepção e sensibilidade cognitiva, criando novas conexões dentro de uma cultura intelectual.

Não sei, só sei que foi a Signo: Explorações Semióticas no Auto da Compadecida.

A música de sala, frequentemente utilizada antes do início de um espetáculo teatral, seja em um teatro, galpão, rua, praça ou sala, desempenha um papel fundamental na criação de uma atmosfera que prepara o espectador para a experiência que está por vir. Podemos comparar essa função à ideia de fazer sala para alguém que está prestes a se encontrar com outra pessoa, seja para uma reunião ou uma visita.

Assim como ao fazer sala para alguém, a música de sala teatral serve como uma espécie de acolhimento e introdução. Ela estabelece um clima, define a ambientação e permite que o público entre gradualmente no universo do espetáculo. É uma maneira de criar expectativas, despertar emoções e sintonizar os espectadores com o tom, o estilo e a temática da performance que estão prestes a presenciar. Essa prática não apenas enriquece a experiência teatral, mas também demonstra a importância da música como linguagem artística na construção da narrativa teatral, contribuindo para a imersão do público desde o momento em que se adentra o espaço do espetáculo.

No início do espetáculo *Auto da Compadecida* (2017) duas músicas de sala foram executadas ao vivo, por uma banda formada pelos acadêmicos da Sétima Turma de artes cênicas, pelo diretor do espetáculo e por colaboradores.

Apesar dos avanços tecnológicos tanto no teatro quanto na música, ainda é comum a presença de diversos tipos de músicas em cena nos espetáculos teatrais, seja por meio de gravação, apresentações ao vivo ou pela combinação de ambos os recursos. Como afirma o pesquisador Marcos Machado Chaves:

Uma das maiores questões colocadas ao criador de trilha sonora é se ela será gravada ou executada ao vivo. Responde-se que, mesmo gravada, sempre será uma mescla com os sons do momento, pois as vozes dos atores e demais sons do ambiente compõe a sonoridade do espetáculo. Entretanto, quando se utiliza o termo trilha gravada, trata-se de parte dela: sons propostos como efeitos sonoros e músicas de cena compiladas em uma mídia (Chaves, 2011, p. 60).

Esses mecanismos musicais foram utilizados no espetáculo *Auto da Compadecida* (2017) e a música de sala, foi executada ao vivo com a apresentação de duas músicas: *Morango do Nordeste e Selinho na boca*.⁵ O grupo tinha o objetivo de criar um ambiente que imergisse o espectador em uma atmosfera evocativa do Nordeste brasileiro. O espetáculo se passa na cidade de Taperoá, na Paraíba, em sua concepção original, mas foi adaptado para uma trupe de circo-teatro do interior do Ceará. É importante ressaltar que a turma desejou estimular certas sensações no espectador, embora sempre cientes de que cada pessoa recebe uma obra de maneira única e pessoal.

O foco principal desta pesquisa não se concentrou na análise da recepção, porém, ao ponderar e contemplar a interação do público com a música de cena, surge a oportunidade de realizar um entrelaçamento com os modos de audição descritos por Lucia Santaella em seu estudo. Isso nos leva a estabelecer uma analogia com a fenomenologia proposta por Charles Sanders Peirce. A autora diz que:

⁵ Morango do Nordeste é uma música interpretada por vários artistas brasileiros, mas que foi composta pelo artista Walter de Afogados. Informação retirada do site <https://embrizado.com.br/2020/10/29/entrevista-walter-de-afogados-compositor-do-sucesso-morango-do-nordeste/> em 27/09/2022 às 22:21hs. A música Selinho na Boca é uma canção interpretada pelo cantor pop Latino e pela cantora de Perlla, https://pt.wikipedia.org/wiki/Selinho_na_Boca A canção é uma regravação da música Simarik do cantor turco Tarkan lançada em 1999. Informação retirada do site https://pt.wikipedia.org/wiki/Selinho_na_Boca.

Ouvir emotivamente corresponde ao primeiro efeito que a música está apta a produzir no ouvinte. Ouvir com o corpo entra em correspondência com o interpretante energético, visto que diz respeito a um certo tipo de ação que é executada no ato da recepção de um signo. Ouvir intelectualmente significa incorporar os princípios lógicos que guiam a recepção da música (Santaella, 2001, p. 81).

Portanto, existem três maneiras pelas quais a música pode ser percebida por um ouvinte, e essa complexidade se aprofunda quando consideramos que cada uma dessas abordagens se desenvolve em diferentes níveis fenomenológicos (primeiridade, secundidade e terceiridade). É importante destacar que estamos analisando e refletindo sobre um conceito que envolve a geração de pensamentos, e isso pode ocorrer de forma quase instantânea. Os níveis fenomenológicos podem ocorrer, quase que concomitantes.

Então, ao ouvir emotivamente, em primeiridade, é ouvir de forma pura, permissiva, deixando que essa energia vibracional transmitida pela música penetre no âmago. “Em situações de audição como essa, o receptor fica bem perto de se transformar em uma mera cápsula de sentimento, flutuando fora do tempo e do espaço” (Santaella, 2001), estamos nos referindo ao ato de apenas sentir.

Dependendo da música, a imersão nessa cápsula, esse sentir, se torna prolongada ou efêmera e ao passarmos por esse momento entramos no segundo nível, a secundidade em que uma espécie de comoção mental entra em cena nos fazendo mover internamente. Ainda não alcançamos a totalidade de um sentimento, mas estamos comovidos pela sonoridade que nos incorpora. “Trata-se, pois, de um dinamismo interno, de um sentir que é posto em movimento, em estado de comoção quando a corrente sanguínea se aquece, a pulsação acelera e o coração estremece” (Santaella, 2001)

Isso também acontece subitamente e nos direcionamos para a terceiridade onde a emoção se expande, dos neurônios para o resto do corpo atingindo todo o organismo e o sentimento causado pela música vem à tona. Conforme a música (e o espectador) alguma emoção/sentimento floresce e isso se dá por questões culturais de cada ser humano. Sendo cultural é terceiridade, porque somos convencidos a esse tipo de sentimento por experiências já vividas.

É nesse nível que costumamos dizer que tal música é alegre, tal música é triste, tal música é melancólica, etc. É claro que a música em si não é nada disso. Na maior parte das vezes são nossos hábitos ou convenções culturais que nos fazem projetar esses rótulos sobre a música (Santaella, 2001, p. 83).

Examinando, primeiramente, a música de sala *Morango do Nordeste* podemos refletir da seguinte forma:

- ✓ Os espectadores que não conheciam os instrumentos que estavam sendo executados ou mesmo a música (enquanto gênero), estariam, inconscientemente, com seu nível de recepção das sonoridades em primeiridade, onde ocorre exclusivamente o sentir;
- ✓ Os espectadores que conheciam os instrumentos estariam deslocando-se no nível de primeiridade e secundidade, mas, rapidamente entrariam na terceiridade, pois, culturalmente, já saberiam que um triângulo, uma zabumba, uma sanfona e um pandeiro são instrumentos habitualmente utilizados na região do Nordeste brasileiro e que a música *Morando do Nordeste* foi interpretada por vários intérpretes e, primeiramente, por cantores nordestinos, e que ao pesquisar pela *internet*, podemos perceber que foi composta por outro artista, também do Nordeste.

Podemos relacionar, também, as músicas (de sala) executadas enquanto *signo*, que possui os instrumentos sendo tocados como seu *representâmen*, seu *quali-signo*, seu ícone e que precisamente nos faz interpretar a música que é do estado do Nordeste enquanto objeto, seu *sin-signo* e seu índice, nos direcionando para um discernimento, um pensamento interpretante, um *legi-signo*, um símbolo que é a atmosfera, ambiente, sentimento presumido para o espetáculo.

As músicas de sala do espetáculo condizem com a primeiridade por serem as primeiras composições escutadas além de evanescer assim que começa o espetáculo. Segundo Santaella:

Tudo que está imediatamente presente à consciência de alguém é tudo aquilo que está na sua mente no instante presente. Nossa vida inteira está no presente. Mas, quando perguntamos sobre o que está lá, nossa pergunta vem sempre muito tarde. O presente já se foi, e o que permanece dele já está grandemente transformado, visto que então nos encontramos em outro presente, e se pararmos, outra vez, para pensar nele, ele também já terá voado, evanescido e se transmutado num outro presente (Santaella, 1983, p. 9).

Conforme podemos analisar na citação da autora, a primeiridade é rapidamente transformada e nesse caso é válido pensar também que caso ocorram repetições cíclicas da música em questão, a percepção fenomenológica pode se alterar e abrir espaço para o nível de secundidade e isso vai depender do desprendimento por parte do público ao ouvir a canção.

Além disso, podemos ponderar que o Teatro e a Música possuem de alguma maneira certa efemeridade, também relacionada a primeiridade, enquanto arte, pois independentemente da quantidade de vezes que se apresenta um espetáculo teatral ou se realiza uma apresentação/concerto musical, sempre teremos, mesmo que menores e mais imperceptíveis, distinções entre uma apresentação e outra o que faz que seja única a exibição. Assim temos sempre um sentido de primeiridade como assevera Santaella,

O som é airoso, ligeiro fugaz. Emanando de uma fonte, o som se propaga no ar por pressões e depressões, percorrendo trajetórias, sujeitas a deformações, cujos contornos e formas nunca se fixam. Vem daí a qualidade primordial do som, sua evanescência, feita de fluxos e refluxos em crescimento contínuo, pura evolução temporal que nunca se fixa em um objeto espacial. O Som é omnidirecional, sem bordas, transparente e capaz de atingir grande latitudes. Não tropeçamos no som. Ao contrário ele nos atravessa (Santaella, 2005, p. 105).

Essa característica nos permite estabelecer uma analogia com a categoria de primeiridade na Semiótica, ao interpretar as palavras da autora na citação quando menciona a qualidade primordial do som e sua evanescência e ainda quando diz que o presente é transformado e de forma vertiginosa nos encontramos em outro nível.

A música *Selinho na Boca* também foi utilizada como música de sala e é uma canção do gênero *pop*, mas o grupo utilizou a versão da banda cearense *Forró do Muído* conforme podemos verificar no endereço eletrônico <https://youtu.be/WdpuyWwqYE>. O pesquisador Luiz Tatit comenta sobre essa classificação de um gênero quando diz:

É comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um *rock* dos Titãs ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa sequência com outras do mesmo paradigma. Sambas, boleros, *rocks*, marchas... são ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da composição popular (Tatit, 1997, p. 101).

Os músicos utilizaram os mesmos instrumentos, triângulo, zabumba, sanfona e um pandeiro, adaptando o ritmo da música para que pudesse ser interpretada enquanto uma canção nordestina, ou seja, modificaram as unidades sonoras e as ordenações rítmicas transferindo a compreensão da gramática dessa canção para outro lugar.

Na sequência, mais uma música é executada e agora como uma abertura oficial do espetáculo. *De sua formosura* é a música escolhida para apresentar a turma em sua totalidade no palco, pois todos/as participam desse momento.

Vamos refletir sobre a tradução intersemiótica dessa trilha iniciando pelo histórico que a música possui desde sua concepção. *De sua formosura* é uma canção componente do álbum *Morte e Vida Severina*, de Chico Buarque e Airton Barbosa⁶, baseado no poema homônimo de João Cabral de Melo Neto que foi publicado em 1955 e traz em seus versos de forma poética a vida de um homem nordestino que busca o melhor para sua sobrevivência com muita fé e esperança. O poema detalha a história de Severino, um homem que resolveu sair do sertão nordestino para o litoral e nessa viagem se depara com a morte⁷.

Para Roman Jakobson (1975), tradução intersemiótica é definida como a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” e, assim, justifica-se essa espécie de tradução, nessa categorização porque qualquer interpretação do signo linguístico pressupõe uma tradução, o que inclui a transmutação do signo. Portanto, ao ser transportada de um poema escrito, considerado uma linguagem verbal, para uma música, considerada uma linguagem não verbal e no *Auto da Compadecida* (2017) interpretada no Teatro, podemos ponderar a tradução intersemiótica da canção *Por sua formosura* e na montagem teatral podemos refletir sobre a função da linguagem dessa trilha enquanto tradução intersemiótica, pois destaca-se aqui uma função emotiva já que a música enfatiza os sentimentos e emoções de um emissor e uma função poética, pois a música busca chamar a atenção para com sua estrutura, seu ritmo e sua sonoridade na mensagem.

Além disso, estamos trabalhando a partir dos signos, transitando sentidos na historicidade do poema de forma criativa, como cita Júlio Plaza quando diz que:

Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas (Plaza, 2003, p. 71).

Sendo assim, ao trabalhar com do poema para a música, da música para a interpretação teatral, estamos realizando uma transcrição e dispendo de muita criatividade para tal fato.

⁶ Airton Lima Barbosa foi Músico e compositor, nasceu em Bom Jardim, Pernambuco, em 1942 e morreu no Rio de Janeiro em 1980. Foi um dos fundadores do Quinteto Villa-Lobos, em 1962. Fonte: <https://pe-az.com.br/editorias/biografias-3/a/499-airton-lima-barbosa>. Acesso em 15/11/2022 às 23h00min.

⁷ Retirado da revista Viva Voz no endereço eletrônico http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/musicaemovimento-site.pdf Acesso em 19/10/2022

Analisando outro trecho do espetáculo (34:01min. do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=2041>), no qual ocorre uma discussão entre a Mulher do Padeiro e o Padre João, sobre o enterro do cachorro enquanto este é passado de mão em mão, durante a cena uma das palhaças aparece no canto do espaço cênico portando uma caixa de som, executando uma música, característica, do circo. A finalidade dessa música era escancarar a ironia contida na situação e, além disso, validar a embrulhada que a personagem João Grilo organizou para que o animal fosse enterrado.

Para que o espectador alcance essa interpretação, ele passa, novamente, pelas três categorias da fenomenologia triádica de Pierce. No processo de primeiridade, quando ouve e reconhece a música enquanto circense, que se evidencia, também, pela imagem da palhaça segurando por alguns minutos a caixa de som. Já no processo de secundidade, no momento que aproxima o fato de ouvir a música com a cena e no processo de terceiridade quando relaciona o conteúdo da cena com a música circense, assimilando o fato de que, de um modo geral, não é normal que um animal seja enterrado por um padre rezando em latim e que tudo gira em torno de um deboche.

Tradução Intersemiótica - Música: Amarra o bode e troca o ato

Durante o espetáculo *Auto da Compadecida* (2017) um trecho que define, efetivamente, o conceito de tradução intersemiótica, é a que acontece na troca entre o primeiro e segundo ato (40min20seg do vídeo, <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=2420>). Na ocasião, dois músicos entram pela esquerda do palco na visão do público, um deles, um músico e ator indígena, tocando uma sanfona; enquanto o restante da banda fica do lado direito com os outros instrumentos. A encenação em si já é uma tradução intersemiótica, mas, nesse momento, os espectadores têm a oportunidade de assistir a banda tocando e o restante dos/das atores/atrizes coreografando no centro do palco. A música segue abaixo:

AMARRA O BODE E TROCA O ATO (Marcos Chaves)

E7	B	E	E D E [...]
Essa é a história de Chicó e João Grilo			E não repare no arroz que tá queimando,
E7	B	E	mas na trupe que oferece
Amarra o bode de Compadre Padre João			um presente ao mudar (2x)
E7			
E nosso grupo de teatro tão bonito			E A B E
Tão cheiroso, tão distinto, Faz sua	B	E	Essa é a história de Chicó e João Grilo
proclamação			
			A B E
			Amarra o bode de Compadre Padre João
1, 2, 3, 4			
E, E, D, E; E, D, E; E, D, E; E, D, E			A B A
			E nosso grupo de teatro tão bonito
E D E [...]			
Agora vê e muda cara			B A
			Tão cheiroso, tão distinto
Muda roupa, muda elenco			
			B E7
Que um novo Ato já vai começar (2x)			Faz sua encenação

A tradução intersemiótica aconteceu a partir do momento em que o autor da música, Marcos Chaves, concebeu a letra passando enquanto texto para o papel, seguido da tradução para a canção, colocando os acordes conforme podemos analisar na letra e finalizando na execução da música com todo o grupo dançando. O texto ressignificando em música e coreografada e executada pelos artistas no palco. Signos que se traduziram em signos.

Outra música é cantada no início do terceiro ato (01:18:00 horas Do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=4680>) e a ambientação agora é diferente, pois na cena acontece o julgamento das personagens que morreram ao final do segundo ato (Severino de Aracaju, seu capanga Cangaceiro, João Grilo, Padre João, Bispo, Sacristão, Padeiro e sua Mulher). Ao som da sanfona e nas vozes dos/das atores/atrizes a música chamada *Jesus Prometera*.

estrutura dos acordes, podem despertar nos ouvintes a satisfação emocional a partir das memórias impregnadas em nossa essência. Como endossa Santaella (2005):

O timbre de um denso acorde de metais da orquestra pode fascinar o nosso ouvido e ficamos tomados pelo Impacto daquela percepção, da qual só conseguimos, naquele instante, captar a qualidade de matéria bruta perceptiva. Pouco nos importa que acorde é aquele, que metais são aqueles, que relação aquele tem com as outras partes das obras. Que nos interessa naquele instante edênico é a revelação que a pura sensação sonora desperta em nós (Santaella, 2005, p. 109).

Embora a autora tenha relacionado a pura sensação sonora que desperta o fascínio a partir de um acorde com instrumentos de metais de uma orquestra, ao meu ver esse fascínio pode ser validado ao ouvirmos um acorde de vozes⁸, como aconteceu nos exemplos citados no parágrafo anterior na música *Jesus Prometera*.

Considerações Finais

No decorrer das análises percebi que a dramaturgia sonora contribuiu amplamente com a encenação, a partir de sua força narrativa particular como uma forma de linguagem que se concatena em cada cena, a cada música e a cada sonoridade. As cenas nos proporcionaram uma completude do universo do texto, a partir dos diferentes elementos que se combinavam e se misturam, potencializados pelos signos da sonoridade.

A Dramaturgia Sonora do espetáculo funcionou, de forma considerável, enquanto linguagem teatral, que se constituiu como uma prolifera esfera para análise no campo de estudo da Semiótica. Os conceitos gerais da semiótica, as tricotomias de Charles Sanders Peirce e a tradução intersemiótica, trazidos por Lucia Santaella (1989), Jakobson (1975) e Plaza (2003), foram fundamentais para a descoberta de aspectos únicos no entrelaçamento de signos presentes na encenação acadêmica do *Auto da Compadecida* em 2017. Acredito que a semiótica é uma ciência que pode, de muitas maneiras, contribuir na pesquisa por meio da Crítica Genética, ou seja, na montagem de um espetáculo esmiuçando o potencial das várias dramaturgias. Penso que nessa pesquisa cruzei os contextos das sonoridades com a semiótica, mas que os outros elementos do teatro podem ser analisados pelo mesmo viés podendo sofisticar ainda mais o trabalho do artista e pesquisador.

⁸ Acorde é a sonoridade produzida por três ou mais sons, simultâneos (Med, 1994, p. 172).

A Semiótica e o Teatro são objetos de estudos amplos e que ao se atravessarem podem se expandir ainda mais. Essa pesquisa contemplou uma parte diminuta e um dos propósitos foi o de abrir caminhos, deixando espaços e quem sabe ambições para futuras pesquisas e assim, reflito que posso assumir um possível papel de intérprete transitório entres essas artes, entendendo que existe uma imensidão de características ainda a serem analisadas com maior profundidade e que talvez seja esse o pontapé inicial de muitos outros estudos sobre Dramaturgia Sonora e Semiótica, tendo em vista que existem outros espetáculos, com outras dramaturgias importantes para a discussão do teatro contemporâneo e para os estudos de Semiótica da linguagem teatral.

Sabendo que tudo pode ser transitório, depois dessa pesquisa me encontro entre os reflexos dos modos de ouvir, de falar, mergulhado nos ruídos do pensamento, embebedado num conjunto de primeiridades, secundidades e terceiridades, na incerteza da certeza, mas convicto de que, hoje, a Dramaturgia Sonora integra meu ser. Amanhã é outro dia e tudo pode mudar. Afinal, o fim é a abertura para algo novo que está surgindo.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CHAVES, Marcos Machado. *A Trilha Sonora Teatral em Pauta: experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Instituto de Artes -Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- DIMITROV, Eduardo. *O Brasil dos Espertos: Uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”*. São Paulo: USP, 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blinkstein e José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- LIGNELLI, Cesar.; MAGALHÃES, Pablo.; MAYER, Guilherme. *Sonoplastia e sentido: Breves variantes de um conceito*. ouvirOUver, v. 18, n. 1, p. 080-095, jan./jun. 2022.
- LIGNELLI, Cesar. *Sons e(m) Cena: parâmetros do som (Tomo I)*. 2 ed. Curitiba: Appris. 2020.
- MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- MALETTA, Ernani. *A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia*. Polifonia - Cuiabá, MT, v. 21, n. 30, p. 29-54, 2014.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual e verbal: aplicações na hipermídia*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. 1 ed. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1983.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 1955.

TATIT, L. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena: dramaturgia sonora*. (Signos da música; 6) São Paulo: Perspectiva, 2008.

VICTOR, Adriana. LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

Artigo recebido em 05/10/2023 e aprovado em 21/12/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.51065>

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

ⁱ José Manoel de Souza Junior - é Especialista em Teatro: Poéticas e Educação, e bacharel em Artes Cênicas pela UFGD; atuou como professor substituto do referido curso (2017-2018); é regente auxiliar da Orquestra da UFGD e ator da Cia. Última Hora (Dourados/MS). tbbioms@hotmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1349031043963307>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5286-2911>

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

