

Sonoplastia e sentido: breves variantes de um conceito

CÉSAR LIGNELLI
PABLO MAGALHÃES
GUILHERME MAYER

■ 80

César Lignelli é professor associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003). Editor do periódico Voz e Cena.

Afiliação: Universidade de Brasília (UnB)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

Pablo Magalhães é mestrando em Processos Compositivos da Cena pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília, Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília. Participante do Grupo de Pesquisa Vocalidades & Cena.

Afiliação: Universidade de Brasília (UnB)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4023907348613475>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8009-5780>

Guilherme Mayer é mestrando em Processos Compositivos da Cena pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília, Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília. Participante do Grupo de Pesquisa Vocalidades & Cena.

Afiliação: Universidade de Brasília (UnB)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2904726749543288>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1491-1812>

■ RESUMO

Este artigo é fruto de problemas teórico-práticos desenvolvidos no âmbito do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003) que envolvem relações de produção de sentido (Bakhtin 1997) entre sonoridades e visualidades da cena. Tem por objetivo dar continuidade e detalhar uma perspectiva do conceito de sonoplastia no âmbito das artes cênicas apresentadas inicialmente em Lignelli (2014). Para tal, realizamos o estado da arte da noção de sonoplastia em português e dialogamos com Schafer (2011) no que diz respeito aos conceitos de som fundamental, sinal e marca sonoros. Para fins metodológicos, dividimos o texto em pequenas seções com subtítulos metafóricos perpassados por exemplos de variáveis de uma cena hipotética advinda de um vendedor de coco. Concomitantemente, entrelaçamos esta cena com derivações do conceito analisado visando a acessibilidade e a aplicabilidade da proposta.

■ PALAVRAS-CHAVE

Sonoplastia, música de cena, sonoridades, conceito, sentido.

81 ■

■ ABSTRACT

This article is the result of theoretical-practical problems developed in the scope of the Vocalidade & Cena Research Group (CNPq since 2003) that involve relations of meaning production (Bakhtin 1997) between sounds and visualities of the scene. Its purpose is to continue and detail a perspective of the concept of sound design within the performing arts, initially presented in Lignelli(2014). To this end, we carry out the state-of-the-art of the notion of sound design in Portuguese and dialogue with Schafer (2011) regarding the concepts of fundamental sound, sound signal and mark. For methodological purposes, we divided the text into small sections with metaphorical subtitles permeated by examples of variables from a hypothetical scene coming from a coconut vendor. At the same time, we intertwined this with derivations of the analyzed concept aiming at the accessibility and applicability of the proposal.

■ KEYWORDS

Sonoplastia, scene music, sonorities, concept, sense.

■ RÉSUMÉ

Cet article est le résultat de problèmes théorico-pratiques développés dans le cadre du Groupe de Recherche Vocalidade & Cena (CNPq depuis 2003) qui impliquent des relations de production de sens (Bakhtin 1997) entre les sons et les visuels de la scène. Son objectif est de poursuivre et de détailler une perspective du concept de design sonore au sein des arts de la scène, initialement présenté dans

Lignelli(2014). Pour cela, nous réalisons l'état de l'art de la notion de sound design en portugais et dialoguons avec Schafer (2011) sur les notions de son fondamental, de signal sonore et de marque. Pour des raisons méthodologiques, nous avons divisé le texte en petites sections avec des sous-titres métaphoriques imprégnés d'exemples de variables d'une scène hypothétique provenant d'un vendeur de noix de coco. Dans le même temps, nous avons entrelacé cela avec des dérivations du concept analysé visant à l'accessibilité et à l'applicabilité de la proposition.

■ MOTSCLÉS

Sonoplastia, sonorités, concept, sens, musique de scène.

Devaneio Acústico

Passava os dias ali, quieto, no meio das coisas miúdas.

E me encantei.

Manoel de Barros

Antes de mais nada, um convite ao leitor/a para, durante alguns segundos, fechar os olhos e levar sua atenção aos sons que estão à sua volta.

Por favor, tente.

Pronto.

Agora vamos alterar a perspectiva.

Imaginemos os sons por meio dos contextos dados pelas palavras que se seguem.

Você, um/a passageiro/a que se encontra em um transporte público, está saindo do centro de uma metrópole e indo para a periferia da cidade, neste trajeto percebe-se rodeado/a por sons de pessoas conversando: a sua frente estão sentadas duas senhoras empolgadas com o último capítulo da novela; atrás um possível vendedor de coco conversa sobre seu dia com o cobrador do ônibus; ao seu lado ouve-se o choro de um bebê no colo de uma mãe. Caso estivesse em um ônibus novo, dirigido por um cauteloso motorista, com as janelas fechadas e ar condicionado ligado, escutaria o som do motor do veículo quase imperceptivelmente, formando um som de fundo junto ao som dos carros do lado de fora. Porém, em um ônibus velho, com suas janelas abertas em função do calor, um motorista descuidado e excessivamente apressado, teria seus/suas passageiros/as possivelmente ouvindo os sons dos carros lá fora e do acelerar do motor deste ônibus como constantes alertas.

Tudo o que foi ouvido por estas pessoas e por você leitor/a, estimulados/as tanto pelos sons presentes ao seu redor como os imaginados a partir da descrição acima, será chamado aqui de sonoridades. Se trouxermos essas sonoridades para o campo das artes cênicas, por exemplo, em uma cena que se passa em um ônibus velho com as mesmas características do visto acima, o som do motor e dos carros lá fora, no âmbito deste artigo, seriam considerados como sonoplastia.

Sentido pegado

Os estudos acerca das sonoridades podem ser objetos de distintas áreas de conhecimento como música, acústica, neurociência, psicologia, entre outras. Nas Artes Cênicas, as sonoridades possuem múltiplas possibilidades de produção, reprodução e representação que acarretam em sentidos diversos na cena. Consideramos no âmbito deste artigo produção como qualquer sonoridade gerada a partir de ações humanas em concomitância à cena, enquanto reprodução é entendida como sonoridades produzidas em momento anterior à cena e inseridas no ato a partir de recursos tecnológicos. Já a representação é resultante dos sentidos gerados pelas sonoridades (produzidas e/ou reproduzidas) em contato com as visualidades da cena e as subjetividades do público.

Hoje, entendemos que as sonoridades da cena se manifestam como sonoplastia, palavra e/ou música de cena. Todavia a complexidade das relações entre sonoridades e suas possibilidades de sentido geram fronteiras que borram o determinismo da afirmação acima.

No âmbito deste artigo, compreendemos que o sentido:

[...]deve sempre entrar em contato com outro sentido para revelar os novos momentos de sua infinidade (assim como a palavra revela suas significações somente num contexto). O sentido não se atualiza sozinho, procede de dois sentidos que se encontram e entram em contato. Não há um “sentido em si”. O sentido existe só para outro sentido, com o qual existe conjuntamente (BAKHTIN, 1997, p.386).

Relacionando a definição de Bakhtin ao que chamamos de sonoridades da cena, percebemos que a composição destas com as visualidades em um contexto dado pode revelar uma infinidade de sentidos junto à plateia. Não obstante, os estratos advindos dessas composições terão possivelmente apreensões individualizadas de seus sentidos. No entanto, o contato advindo das relações entre a música de cena, a palavra e a sonoplastia podem também, em si, gerar potencialmente uma profusão de sentidos.

Por esta miríade de possibilidades, divergências podem ocorrer em processos composicionais para cena entre diretores/as, musicistas, atores, atrizes, dramaturgos/as e pesquisadores/as. Considerando estas divergências – que podem ocorrer também em função de certa imprecisão terminológica – realizamos um breve estado da arte. Desta feita, o objetivo central do presente artigo é apresentar e detalhar o conceito de sonoplastia, partindo da perspectiva de Lignelli (2014) e de termos desenvolvidos por Schafer (2011) no âmbito da educação musical e ecologia acústica.

Sonoplastia flash

Etimologicamente a sonoplastia apresenta algumas derivações. Do Latim, *sonus*, significa som e pode ser definido como “vibração de um corpo percebida pelos ouvidos” (BUENO, 1967 p.3805). De uma base Indo-europeias *swen-*, que equivale a soar, do latim *sonare*, relativo ao ato de “emitir som, tinir, ressoar, repercutir e ecoar” (p.3781). Já *plastia*, do Latim *plasticus*, o mesmo que o Grego *plastikos*, indica algo que pode “plasmear, remodelar” (1966 p.3073), e que “modernamente tomou o significado de dúctil, maleável” (p.3073), de *plastos*, “moldado”, de *plassein*, “moldar”, ou seja, modelado. Assim, podemos entender este conceito como a conjuntura entre o som e a modelagem, ou plasticidade. No entanto, mesmo para pesquisadores da língua portuguesa, o conceito de sonoplastia pode ter distintas acepções. Para Tragtenberg, por exemplo, sonoplastia consiste em:

[...] um som inserido na cena que não sofre interferência de um compositor e nem deslocamento em relação ao seu contexto

referencial. Ou seja, a escolha desse som não apresenta outra intenção com relação ao seu uso que não seja a ilustração (1999, p.91).

Nesta perspectiva nota-se que o autor compreende sonoplastia exclusivamente como uma ilustração sonora da cena. Seguindo um raciocínio similar, Chaves comenta que a:

Sonoplastia é outro termo que se refere à parte sonora do espetáculo e que abrange, no inconsciente coletivo dos/das artistas teatrais, os sons criados para ambientações: sons de sinos de igrejas, batidas de portas, balas de canhões, barulho de chuva, e uma infinidade de exemplos similares (2020, p.12).

Apesar da etimologia da palavra apresentar a relação intrínseca entre modelagem e som, Tragtenberg destaca seu caráter ilustrativo e Chaves a sua relação com a ambientação, tal terminologia também pode se relacionar à uma polissemia de termos como “Paisagem sonora, trilha sonora, repertório, sonoplastia, música cênica, desenho de som... A nomenclatura muda de acordo com as propostas e escolhas dos/das criadores de cada espetáculo” (CHAVES, 2020, p.223).

Nesta seara é recorrente o uso do termo sonoplastia como sinônimo de música relacionada ao teatro (ROZA 2016; SOUZA 2007; DOVICCHI, 2004). Por outro lado, ainda na pesquisa de Chaves (2020), observa-se uma visão restritiva da classe artística do termo quando o autor afirma que “[...] há um pensamento comum de que fazer a sonoplastia é operar o som. Nesse sentido, o sonoplasta é a pessoa responsável por controlar a inserção e o volume (intensidade) da mídia gravada” (p.26).

Ademais, a sonoplastia pode ser entendida como inúmeros processos que tratam das sonoridades da cena, uma vez que Camargo afirma que a “Sonoplastia envolve diversas etapas como: pesquisa sonora, seleção e ordenação de material, elaboração de trilha sonora, etc” (1986, p.9). Por fim, conforme Dovicchi a “sonoplastia, decorre da utilização de significantes de ordens sensoriais diferentes (som e cena)” (2004, p.1). Percebe-se nesta passagem o autor associa a mesma a qualquer sonoridade presente na cena.

A diversidade das definições apresentadas constitui em um fator decisivo para a escrita deste artigo, uma vez que acreditamos que a sonoplastia não se restringe à ilustração e tampouco abrange todas as sonoridades da cena e suas respectivas etapas de criação. Tendo isso em vista nesta pesquisa compreendemos sonoplastia como:

[...] todo o som de origem referencial (não caracterizado como palavra nem como música) que se encontre no uso habitual em um dado contexto, produzido para e/ou na cena teatral, que além de sua função referencial, pode exercer funções dramáticas e discursivas, onde se incluem ainda sons não pré-estabelecidos como algumas manifestações da plateia (tosses, interjeições, risadas), dos atores

(queda de objetos de cena, trocas de figurinos), fenômenos naturais (ventos, chuvas e trovões) e demais sons externos ao local (buzinas, passeatas, shows) que podem afetar a cena (LIGNELLI, 2014, p.147).

Partindo desta citação, como princípio, a sonoplastia configura-se como uma sonoridade de origem referencial, ou seja, uma sonoridade criada com o intuito de fazer referência à visualidade proposta na cena. No exemplo a seguir demonstramos essa conjuntura:

Exemplo 1: Imagine uma cena em que uma das personagens, o vendedor de água de coco, utiliza um facão para cortar a superfície da fruta e em seguida perfura-la, para então, servi-la aos compradores. Enquanto essa ação é simulada pelo movimento do ator, ouve-se simultaneamente a reprodução do som gravado de facadas em um coco.

Neste exemplo podemos aferir que o som cumpre uma função exclusivamente referencial, ou seja, o som reproduzido do coco sendo cortado estava fazendo referência à visualidade presente na cena, que nesse caso, é o ator simulando cortes na fruta. Se a sonoridade da cena não tivesse sido gravada previamente, mas fosse produzida no ato pelo próprio ator por meio de reais golpes de facão na fruta, esta sonoridade também seria classificada como sonoplastia com função exclusivamente referencial.

■ 86

Discurso enviesado

Além de ocupar essa função referencial, a sonoplastia pode apresentar funções discursivas quando abarca sugestões e indicações temporais e espaciais relativas ao contexto da cena. Dessa forma, a sonoplastia pode sugerir ao espectador várias informações da cena proposta, como podemos ver no exemplo a seguir:

Exemplo 2: Agora, junto à cena do mesmo vendedor de água de coco, a sonoridade da sirene de uma escola ecoa ao longe.

No detalhe da cena descrita acima, a sonoridade referente à sirene da escola nos dá informações acerca da localidade (indicação espacial) onde o vendedor se encontra e o fato de haver uma escola em sua proximidade. Por outro lado, também pode nos revelar dados relativos à hora do dia (indicação temporal), que neste caso consiste no fim do turno matutino. Esse som pode advir de caixas amplificadas, ser produzido na coxia por meio de um megafone com este recurso, entre outras possibilidades.

Para além de funções discursivas, a sonoplastia também pode desencadear ações e conflitos dos envolvidos na cena, ocupando assim, funções dramáticas, como podemos observar no exemplo a seguir:

Exemplo 3: Na sequência da cena, com o ecoar da sirene da escola, o vendedor lembra que está atrasado para buscar seu filho, a sonoridade faz com que ele guarde apressadamente as frutas em um saco e siga correndo para o outro lado da coxia. Neste momento, assim que o ator sai de cena, ouve-se o som de uma brusca freada de carro e, em seguida, o estrondo de uma batida.

Observando o exemplo 3, as ações da peça são desencadeadas pelas

sonoridades referenciais. Inicialmente, o som da sirene da escola o faz guardar seu material e correr para buscar seu filho. Em seguida, o atropelamento da personagem é aludido pela sonoridade da freada e da batida, que se dá na cena em decorrência do som da sirene, alertando-o acerca de seus compromissos paternos. Assim, nota-se que o som é responsável pelo desdobrar da narrativa da peça.

Fundamental translúcido

Ao assistir um espetáculo o público é atravessado por diversos sons. Estes interferem sensorialmente de uma maneira peculiar nas cenas em que se encontram. Uma dessas sonoridades pode ter uma duração constante ao longo da peça enquanto outra se apresenta rapidamente chamando toda a atenção para si, e ainda outra pode abarcar memórias do/a espectador/a provocando familiaridade.

Retornando às inquietações provocadas no início do presente artigo, acerca da composição de sonoridades percebidas pelo passageiro/a - leitor/a no exemplo do ônibus, que vai do centro à periferia da cidade, podemos aferir que os sons do motor do veículo novo dirigido pelo prudente motorista e dos carros do lado de fora formariam um som de fundo. Estes sons que preenchem o local onde estão inseridos são chamados de som fundamental que segundo Schafer são os sons "ouvidos continuamente por uma determinada sociedade ou com uma constância suficiente para formar um fundo contra o qual os outros sons são percebidos" (SCHAFER, 2011, p.368).

Para uma melhor compreensão de som fundamental dentro do campo das artes cênicas, seguiremos com mais um exemplo a respeito do vendedor de coco:

Exemplo 4: Vamos imaginar que a mesma cena do vendedor de coco é desenvolvida a beira mar. Inicialmente o som do mar invade a cena e, logo em seguida, o vendedor de coco chega à praia e realiza seu ofício.

Como descrito, antes de visualizarmos a presença de nosso protagonista iniciando seu ofício diário, ouve-se o som do mar. Sua presença acústica se mantém durante toda a cena, todavia, ao longo do tempo, com a ação do vendedor abrindo os cocos com o facão e negociando com seus compradores, pode ocorrer um processo de habituação¹ relativo aos sons do mar, após o espectador transmutar sua atenção para essas outras sonoridades e visualidades do contexto. Este processo de habituação pode também ser induzido pela diminuição da intensidade desta inserção sonora.

Sinal marcante

Nota-se que o som fundamental da cena, nesse caso o som do mar, cria um fundo, uma base em que outras sonoridades são inseridas, no caso, principalmente, a sonoridade dos ataques do facão no coco. Estes sons que são apresentados por cima do som de base podem ser considerados como sinais sonoros. Schafer afirma que sinais sonoros configuram-se como todos os sons "para qual a atenção é particularmente direcionada" (SCHAFER, 2001, p.368).

¹ O processo de habituação, quando relacionado à audição, constitui-se em um recurso humano que age como uma espécie de filtro para alguns sons redundantes, possibilitando a transferência da atenção para outros sons do contexto, nesse caso, da cena.

Para exemplificar o termo sinal sonoro no campo das artes cênicas utilizaremos nosso vendedor de água de coco que se encontra na praia. O som do mar se configura como som fundamental enquanto os sons dos golpes do facão projetados no coco se caracterizam como sinais sonoros, uma vez que, a atenção do público é direcionada a estes sons no momento em que se manifestam. Dessa forma, sobrepondo-se ao som fundamental, que passa a ser ouvido inconscientemente ao longo do tempo por meio da habituação, "os sinais são sons destacados, ouvidos conscientemente" (SCHAFER, 2011, p.26).

Como citado anteriormente um sentido só existe em relação a outrem, assim estamos analisando a sonoplastia incluindo a perspectiva da plateia. No próximo conceito a ser apresentado levaremos em conta a trajetória do espectador, ou seja, suas vivências, cultura e conhecimento. As sonoridades, por vezes, nos remetem a memórias e, dependendo do grupo de espectadores, apresentam familiaridade a estes e podem desembocar em relações específicas.

Estas sonoridades que evocam sentidos específicos em contextos determinados são nomeadas por Schafer como marcas sonoras que "[...] se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinada qualidade que o torne especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar [...] torna única a vida acústica da comunidade" (SCHAFER, 2011, p.27).

Para aplicarmos este conceito dentro do campo das artes cênicas ampliaremos nosso exemplo:

Exemplo 5: Nas proximidades da praia onde o vendedor trabalha, há uma região portuária. Em meio a seus golpes nos cocos, ouve-se uma buzina de navio.

A buzina do navio que ocorre em concomitância aos ataques do vendedor de água de coco pode constituir-se como uma marca sonora aos habitantes de uma região praiana que tenha certo trânsito fluvial.

Reforço fluido

Retomando, o som do mar que inicialmente invade o espaço, pode ser considerado como som fundamental com função referencial, os sons dos golpes do facão no coco sinais sonoros/referenciais, a sirene da escola e a buzina do navio configuram-se como marca sonora/referencial/discursiva no contexto da cena. No entanto, estas interferências e funções são fluidas, ou seja, para o público, o mesmo som fundamental desta cena poderia inicialmente constituir-se como uma marca sonora uma vez que o público identifica essa sonoridade e, como exposto anteriormente, após a reiteração dela, e ao ocorrer a habituação, o mar torna-se o som fundamental deste contexto. De forma similar, o som da sirene da escola - ao alertar o pai da urgência em buscar seu filho e o mesmo ser atropelado durante sua corrida desenfreada - ganha uma nova função de marca sonora/referencial/discursiva para marca sonora/referencial/discursiva/dramática.

Nos cinco exemplos envolvidos até o momento as relações entre sonoridade e visualidade foram de reforço, ou seja, havia uma convergência do que era visto e ouvido em cena para gerar uma perspectiva exclusiva de sentido - como no movimento do vendedor de coco em relação ao som dos golpes na fruta. No entanto, os outros sons da cena não apresentam uma visualidade correspondente,

mas atuam de forma a estabelecer referencialmente o contexto em que as ações do vendedor são desenvolvidas, como no caso do som do mar, da sirene e da buzina do navio.

Contraponto friccional

Este reforço citado acima é uma das formas como a sonoridade pode se relacionar com a visualidade da cena e suas possíveis outras instâncias². Essa relação pode também se configurar como contraponto, que é compreendido neste trabalho como diálogos e fricções entre sonoridades e visualidades. Essa proposição se aproxima do campo da música que trabalha estas relações de diálogos e fricções entre linhas melódicas como técnica de composição. Para expor essa relação apresentaremos mais uma variável da cena:

Exemplo 6: A cena de nosso vendedor de água de coco, que se encontra em seu ofício, agora apresenta uma novidade acústica, a cada golpe proferido no coco pelo facão é introduzido simultaneamente miados de um gato doméstico.

Podemos perceber que a fricção gerada pela sonoridade do miar do gato doméstico, que se apresenta por características tranquilas e amistosas, em relação às facadas, que demonstram uma visualidade bruta e assertiva, é de contraponto. Para além das diferenças das qualidades entre o som esperado e o som ouvido, que pode gerar uma quebra de expectativa na plateia, podemos elucubrar sobre outras possibilidades discursivas e dramáticas relativas à respectiva fricção. O miado simultâneo as facadas pode ser utilizado como uma proposta nonsense, uma estratégia de humor, de suspense, terror, ou até de algum distúrbio psíquico das personagens, antecipando sentidos que serão concluídos no desenrolar da trama.

Os contrapontos entre sonoridades e visualidades também podem se dar com uma subversão do sentido de determinadas marcas sonoras em contextos específicos. O exemplo abaixo expõe tal situação:

Exemplo 7: O vendedor de água de coco se encontra apreensivo em seu ofício por não conseguir vender seu produto a nenhum transeunte, a marca sonora de dinheiro sendo contabilizado em uma caixa registradora se apresenta a cada rejeição que recebe das pessoas que passam.

No exemplo 7 as ações dos transeuntes negando o produto do vendedor se encontram em contraponto à marca sonora de dinheiro entrando em uma caixa registradora. No entanto esse contraponto pode ser lido pelo público como um reforço se visto pelo prisma da necessidade do vendedor em conseguir dinheiro para sua subsistência e de sua família.

Música fronteiriça

Desta forma os exemplos apresentados até agora foram delineados sempre a partir de sons referenciais, tangenciando outras funções como discursivas e dramáticas, outros aspectos sensoriais como o de som fundamental, sinal e marca sonora, e sobretudo estabelecendo relações de reforço e contraponto com as visualidades da cena. Essa miríade de possibilidades perpassa o conceito de

² Como olfativas, gustativas e táteis não desenvolvidas no âmbito deste artigo.

sonoplastia. Não bastando as elucubrações acerca das possibilidades de sonoplastia apresentadas até agora podemos pensar em propostas estéticas que nublam a delimitação dos territórios entre sonoplastia, música de cena e palavra.

Antes de nos aproximarmos do conceito música de cena apresentaremos uma breve perspectiva etimológica da música:

[...] música significa a arte das musas. Na gênese da palavra musa, encontra-se uma raiz indo-européia, na qual se fundem conceitos ancestrais de exultação, alegria, memória e pensamento. Assim, podemos sugerir que música pode estar relacionada, em suas origens, a uma espécie de arte das sensações e ou emoções. No entanto a música de cena apresenta uma distinção epistemológica básica com relação a música no sentido geral. Uma composição musical normalmente se basta como obra estética em si, enquanto que a música de cena apresenta como princípio de produção de sentido o diálogo com outras instâncias visuais e sonoras presentes na cena (LIGNELLI, 2014, p.144).

■ 90

Considerando a multiplicidade de afetos produzidos pela música, e a especificidade das relações entre música de cena e o contexto em que está inserida entendemos que esta última pode ser caracterizada por:

[...] composições organizadas a partir de sons advindos de qualquer fonte que afetem o sistema nervoso humano, incluindo palavra e sons referenciais desde que estes se encontrem deslocados de seu uso habitual em um dado contexto. É imprescindível que ocorra em tempo e espaço específico e exerça na circunstância funções gerais de reforço e/ou contraponto e suas variáveis discursivas na cena (LIGNELLI, 2014, p.145).

Considerando esta definição, apresentaremos possibilidades dessa zona fronteira entre sonoplastia e música de cena a partir dos quatro exemplos abaixo:

Exemplo 8: A cada ritmado golpe de faca do vendedor de água de coco que se encontra em seu ofício, é colocada a referência simultânea de um contrabaixo elétrico entoando uma mesma nota grave.

Exemplo 9: Agora, a cada ritmado golpe do vendedor, ouve-se notas variadas advindas de um contrabaixo elétrico.

Exemplo 10: Depois, as notas advindas do contrabaixo consideram os golpes do vendedor e extrapolam a simultaneidade das fachadas estabelecendo relações rítmicas e melódicas mais complexas com a cena.

Exemplo 11: Entremeando os momentos desta cena, temos a ausência do som do contrabaixo e, para além dos golpes do vendedor, percebemos a presença do som de outras fachadas que constituem ritmos mais ou menos complexos.

No exemplo 8 já surge uma fronteira, uma vez que, apesar da simultaneidade entre os golpes e a nota grave do contrabaixo, é o som de um instrumento musical que visa induzir a referencialidade da ação do vendedor,

tensionando assim, a relação habitual entre a sonoridade e a visualidade.

No exemplo 9, pelo fato das notas do contrabaixo serem variadas, sugere contornos mais delineados de uma música de cena se comparado ao exemplo anterior.

No exemplo 10 a indicação de uma música de cena é explícita por conter melodias e ritmos que extrapolam o que é sugerido pela visualidade da cena. O mesmo aconteceria caso, no lugar de um instrumento musical, fosse a voz do próprio vendedor que nos apresentassem as notas, melodia e relações rítmicas.

Já nos entremeios, propostos no exemplo 11, apesar de serem constituídos exclusivamente por sons referenciais, no caso as facadas, também indicam a configuração de uma música de cena por suas sonoridades extrapolarem o ritmo sugerido pela visualidade relacionada ao seu uso habitual.

Suponhamos que nos mesmos entremeios no tocante à estrutura rítmica ao invés de escutarmos os sons dos cortes ouvimos as palavras "cortou", "corta", "facada" e "corte" advindas de um ator localizado na coxia falando junto a um megafone. Neste caso a palavra falada encontra-se fora de seu uso habitual o que sugere uma fricção entre ela, música de cena e sonoplastia.

Por fim, se esse vendedor entoasse palavras em notas específicas extrapolando a simultaneidade, e assim, a referencialidade dos golpes teríamos uma música de cena produzida por palavras cantadas.

91 ■

Sonoplastia espontânea

Dentro do presente artigo, até este momento, foram utilizados diversos exemplos visando um acesso fluido ao conceito de sonoplastia. Todos estes exemplos citam sonoridades que foram previamente pensadas e criadas para a cena, porém existem sonoridades que ocorrem ao longo de uma peça que não foram imaginadas anteriormente. Essas sonoridades podem estar fora do controle dos compositores sonoros da cena e se enquadram, como dito anteriormente na citação relativa ao conceito de sonoplastia, como algumas manifestações da plateia, dos atores e das atrizes, fenômenos naturais e demais sons externos ao local, como mostra o exemplo abaixo:

Exemplo 12: Na nossa reiterada cena do vendedor de água de coco em seu ofício, a sonoridade do mar e do vento nas palmeiras geram um clima tropical e litorâneo. Porém, subitamente, ocorre uma forte tempestade do lado de fora do teatro, invadindo sonoramente a atmosfera paradisíaca construída por meio da sonoplastia pensada.

Neste contexto a sonoplastia espontânea toma dimensões inesperadas ao que foi pensado para a cena exigindo de nosso ator um posicionamento de consideração ou desconsideração da presença dessas sonoridades de acordo com o viés estético da encenação.

Movimento ingente

Todo som ao ser produzido é espacializado na cena, ou seja, gera um desenho acústico, a respeito disso Lignelli (2014) propõe que esse desenho pode

se dar de forma mecânica ou técnica, sendo sua fonte humana, não humana ou híbrida. Assim a espacialização mecânica será subdividida em mecânica humana, mecânica não humana e mecânica híbrida que “ocorrem com o deslocamento da fonte sonora no espaço”(p. 145). Essa classificação vai depender de qual ou quem é a fonte sonora. Para a melhor compreensão segue os exemplos:

Exemplo 13: Vamos supor que nosso vendedor utiliza sua voz e se movimenta pelos palcos, chamando atenção de seus possíveis consumidores ao apresentar sua promoção de dois cocos por 5 reais. Nos intervalos de seu pregão, em contínua caminhada, utiliza uma caixa de som em que soa um jingle sobre os benefícios da água de coco. Após cada venda, volta a caminhar e comemora tocando em sequência suas três buzinas, acopladas em seu carrinho, formando um bordão melódico.

Podemos inferir que o vendedor ao entoar seus pregões em movimento realiza uma espacialização mecânica humana, uma vez que, sua voz (fonte sonora humana) se espacializa com seu deslocamento (mecânico) no espaço. Já o jingle, que soa de uma caixa de som (fonte sonora não-humana) localizado em seu carrinho que está em movimento caracteriza-se como espacialização mecânica não humana. Por fim as buzinas comemorativas (fonte sonora não humana) por precisarem de ações humanas para soarem configuram-se como um exemplo de espacialização mecânica híbrida.

A espacialização técnica, assim como a mecânica, também é subdividida em humana, não humana ou híbrida. Lignelli, ao descrever a espacialização técnica, afirma que esta “se dá com alterações controladas de parâmetros do som que simulem a movimentação do som e da respectiva fonte sonora no espaço.” (2014, p. 145). Fazendo um paralelo entre espacialização mecânica e técnica vemos que ao contrário da mecânica, em que a fonte se desloca, na técnica ela permanece parada, como elucidamos nos exemplos a seguir:

Exemplo 14: Enquanto o vendedor corta o coco para um comprador, com recorrência, ao avistar possíveis clientes entoa seu pregão de modo direcionado a estes, que por vezes, estão próximos e por vezes distantes e em direções distintas.

A ação acima descrita força o vendedor a modificar a intensidade e a direção de suas palavras. Neste caso, podemos considerar a espacialização implementada de técnica humana, uma vez que ele permaneceu parado e sua voz percorreu direções e distâncias variadas.

Quanto a espacialização técnica não humana, esta pode se dar por meios analógicos ou digitais como nos exemplos abaixo:

Exemplo 15: Como se não bastassem as buzinas, o jingle e seus pregões, nosso vendedor por vezes também surpreende seus clientes variando de supetão a intensidade de seu jingle como uma marca lúdica de sua personalidade associada a seu produto junto ao seu público.

Exemplo 16: Para anunciar o final de seu expediente, o cair da tarde é representado por um fade out na luz até um blackout, neste movimento visual, o público percebe o som do jingle se deslocando, saindo do palco e percorrendo a plateia até a porta de saída do teatro.

Lignelli afirma que os meios analógicos podem ocorrer “desde um potenciômetro de volume associado a um sistema mono até com o auxílio de

mesas de som, onde distintos canais e caixas de som podem estar conectados permitindo a movimentação do som no espaço” (2014, p. 145). O exemplo 15 configura-se como uma espacialização técnica e é realizada exclusivamente por um potenciômetro associado a um sistema mono localizado no carrinho do vendedor.

Já a espacialização técnica inferida no exemplo 16 poderia ocorrer tanto por meios analógicos quanto digitais dependendo da aparelhagem técnica utilizada. Dentro dos meios digitais de espacialização técnica, Lignelli sugere que “[...] também pode ocorrer digitalmente a partir do uso de hardwares associado a softwares que permitam a movimentação do som no espaço” (2014, p. 145).

Suponhamos ainda, que além do deslocamento do som do jingle apresentado no exemplo 16, tivéssemos em um dado momento da cena, o pregão emanado pelo nosso vendedor, que encontra-se no palco. Por estar utilizando um microfone headset, torna-se possível realizar o mesmo desenho acústico do jingle (palco-plateia-saída) no espaço. Neste caso, a espacialização técnica “se dá com a produção sonora humana ao vivo direcionada artificialmente a partir de interfaces analógicas ou digitais” (LIGNELLI, 2014, p. 146) configurando-se como híbrida.

Fidelidade tumultuada

93 ■

Por fim, as sonoridades da cena, que envolvem palavra, música de cena, sonoplastia e a espacialização destas, podem ter graus de definição distintos. Schafer nomeia essa distinção como *hi-fi* ou *lo-fi*, que consistem em abreviações das expressões em inglês *high fidelity* e *low fidelity* que significam respectivamente alta e baixa fidelidade. Segundo o autor, o termo *lo-fi* caracteriza ambientes em que as sonoridades “[...] se amontoam tendo como resultado o mascaramento ou a falta de clareza” (2011, p.365), por outro lado, o termo *hi-fi* é utilizado para ambientes em que os sons “podem ser ouvidos claramente sem estar amontoados ou mascarados” (2011, p. 365).

Retomando os últimos exemplos de espacialização técnica, exemplos 15 e 16, em que tanto o jingle quanto a voz do vendedor passeiam pelo espaço, podemos sugerir que temos um desenho que possivelmente terá a efetividade desejada se o ambiente acústico se constituir como *hi-fi*. Caso o som de uma manifestação popular realizada nas proximidades do teatro, invadisse acusticamente a cena, o desenho proposto não seria percebido pela plateia, uma vez que, o ambiente foi tomado por essas sonoridades não programadas e passou a obter características de vozes sobrepostas, apresentando assim, características *lo-fi*.

Todavia, os proponentes podem programar o som dessa multidão, advindo de caixas de som localizadas atrás da plateia (saída), que invadem paulatinamente o espaço em direção ao palco. Os sons do vendedor ocorrem no sentido contrário, passando pela plateia em direção à saída. Em dado momento, as sonoridades se fundem e não conseguimos distinguir a localização acústica do vendedor. Repare que o fato do ambiente poder ser classificado como *lo-fi* pode também ampliar as camadas de sentido da cena se relacionado com os objetivos da mesma.

Notas inquietas

Este artigo composto a oito mãos, um facão e um coco, fundamentado a partir de problemas teórico-práticos desenvolvidos no âmbito do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena é fruto, sobretudo, de nosso encantamento pelas sonoridades. Envoltos por uma série de inquietações acerca da cena teatral, seus sons e criadores, transformamos essas em fontes de análise, dando continuidade e detalhando uma perspectiva do conceito de sonoplastia no âmbito das artes cênicas. Metaforando este percurso, a sonoplastia com sua miudeza movediça brota como um flash com matizes diversas, corremos obstinados rumo a um sentido pegado. Num movimento ingente com discurso enviesado de fidelidade tumultuada deslizamos por trilhas pouco trafegadas, borrando fronteiras musicais e sinais marcantes. Neste tilintar de sentidos o que é fundamental é translúcido, o que reforça é fluido, o que contrapõe é friccional e até a sonoplastia pode ser espontânea. Devaneios acústicos, breves variáveis de um conceito e um convite a mergulhar na vastidão complexa e apaixonante do universo das sonoridades da cena.

Referências

BAHKTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martin Fontes, 1997.

BUENO, Francisco. **Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa**. 7º volume. São Paulo: Saraiva, 1967.

CAMARGO, Roberto Gil. **A sonoplastia no teatro**. Rio de Janeiro: Instituto de Artes Cênicas, 1986.

CHAVES, Marcos M. **De trilhas sonoras teatrais a preparações musicais para artistas da cena**. Rio de Janeiro: Sinergia, 2020.

LIGNELLI, César. Sonoplastia: breve percurso de um conceito. **Ouvirouver**. Uberlândia v. 10 n. 1 p. 142-150 jan. | jun. 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32065>

LIGNELLI, César. A paisagem sonora e as sonoridades da cena. **Anais do VII Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, v.14, n.1, 2013. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2840>

DOVICCHI, João Cândido. Do Espetáculo da Música à Música do Espetáculo: Um Ensaio sobre Sonoplastia. **Teatro ensino teoria prática**. Uberlândia: EDUFU, 2004.

ROZA, Adriano. Sons inúteis: breve reflexão sobre a construção de sonoplastia para espetáculos do CEDA-SI. **Revista Eixo** IFB, 2016.

SCHAFER, Raymond Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Unesp, 2011.

SOUZA, Luiz O. C. G. ASPECTOS DA SONOPLASTIA NO TEATRO. **OuvirOUver**, v.1, n. 1; 2007.

ouvirouver ■ Uberlândia v. 18 n. 1 p. 080-095 jan. | jun. 2022

Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/29>

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

Recebido em 21/09/2021 - Aprovado em 26/01/2022

Como Citar

LIGNELLI, C.; MAGALHÃES, P.; MAYER, G. . Sonoplastia e sentido: Breves variantes de um conceito. *ouvirOUver*, v. 18, n. 1, p. 080-095, jan./jun. 2022. DOI: 10.14393/OUV-v18n1a2022-63343. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/63343>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.