



EM CENA

Revista de Pedagogias
e Poéticas Cenográficas


E-ISSN 2764.4669

Modelos de ação e interação sonora: gênese de um sistema de improvisação

Heitor Martins Oliveira

Para citar este artigo:

OLIVEIRA, Heitor Martins. Modelo de ação e interação sonora: gênese de um sistema de improvisação. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v. 2, n. 4, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2764.4669020420220203>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Modelos de ação e interação sonora: gênese de um sistema de improvisação

Heitor Martins Oliveira¹

Resumo

A gênese da *SomAção*, sistema de improvisação para sonoridades em cena, baseia-se em entendimentos do autor sobre experiências de escuta e modelos de ação e interação sonora, em teatro-música e teatro sonoro. As experiências de escuta são plurivalentes, emergentes e situadas, abrangendo focos, dimensões e referencialidades múltiplas. Cada modelo de ação e interação sonora mobiliza intenções e atitudes, articulando poética corporal e experiências de escuta. Experimentos colaborativos e reflexões com modelos de ação e interação sonora tais como Sustentação, Lista, Ostinato, Leitura, Melos e Diálogo dão origem a resultados e reflexões iniciais sobre possibilidades e limitações do sistema.

Palavras-chave: ação sonora, interação sonora, improvisação, teatro-música, teatro sonoro


Sound action and interaction models: genesis of an improvisation system

Abstract

The genesis of *SomAção*, an improvisation system for on-scene sounds, is based on the author's understanding of listening experiences and models of sound action and interaction, in music-theater and sound-theater. Listening experiences are plurivalent, emergent and situated, encompassing multiple focuses, dimensions and references. Each model of sound action and interaction mobilizes intentions and attitudes, articulating body poetics and listening experiences. Collaborative experiments and reflections with sound action and interaction models such as Support, List, Ostinato, Reading, Melos and Dialog give rise to initial results and reflections on the possibilities and limitations of the system

Keywords: sound action, sound interaction, improvisation, music-theater, sound theater

¹ Professor adjunto da Universidade Federal do Tocantins. Possui bacharelado em Música (Regência) e licenciatura em Educação Artística pela Universidade de Brasília (2002 e 2006), mestrado em Música (Composição) - Texas State University - San Marcos (EUA) (2004), título reconhecido no Brasil pela Universidade Federal de Goiás (2008), e doutorado em Música (Composição) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2018).

✉ heitor_oliveira@uft.edu.br |  <http://lattes.cnpq.br/2105146691371116> |  <https://orcid.org/0000-0003-0211-2789>



Modelos de acción y interacción sonora: génesis de un sistema de improvisación

Resumen

La génesis de *SomAção*, un sistema de improvisación de sonidos en el escenario, se basa en la comprensión del autor de experiencias de escucha y modelos de acción e interacción sonora, en teatro-música y teatro sonoro. Las experiencias de escucha son plurivalentes, emergentes y situadas, abarcando múltiples enfoques, dimensiones y referencias. Cada modelo de acción e interacción sonora moviliza intenciones y actitudes, articulando poéticas corporales y experiencias de escucha. Experimentos colaborativos y reflexiones con modelos de acción e interacción sonora como Suporte, Lista, Ostinato, Leitura, Melos y Diálogo dan lugar a resultados y reflexiones iniciales sobre las posibilidades y limitaciones del sistema.

Palabras clave: acción sonora, interacción sonora, improvisación, teatro-música, teatro sonoro



Este ensaio apresenta pressupostos, diretrizes e uma discussão da gênese e desenvolvimento inicial de um sistema de estudo, exploração, improvisação e criação com sonoridades em cena. O sistema é denominado *SomAção* e constitui uma moldura para experimentos criativos colaborativos cujos resultados estéticos transitam entre teatro-música e teatro sonoro.

O termo teatro-música evoca, de maneira sintética e abrangente, propostas cênicas caracterizadas pela desconstrução da linearidade dramática, pelo intercâmbio de métodos criativos entre os campos teatral e musical e pelo resultado estético em forma de polifonia multissensorial². Abrange, de um lado, experimentações de compositores das vanguardas musicais desde a segunda metade do século XX³ e, de outro lado, o fenômeno da musicalização do teatro contemporâneo⁴. Assim, a noção de teatro-música contribui para a gênese deste sistema de improvisação com sonoridades em cena por suas matrizes irremediavelmente inter-artísticas: uma poética corporal calcada na ação sonora e uma poética sonora integrada à possibilidade de construção de sentidos ficcionais.

O teatro sonoro, por sua vez, se caracteriza por abdicar da visualidade e, eventualmente, da presencialidade, mas preserva a poética corporal/vocal e a representação. Abrange o teatro cego⁵ (convivial) e o teatro radiofônico⁶ (tecnovivial)⁷ – incluindo suas variantes mais recentes, como o áudio-teatro. O teatro sonoro explora a força imagética das experiências de escuta. A admissão da pluralidade dessas experiências de escuta é a contribuição central da noção de teatro sonoro para a gênese deste sistema de improvisação com sonoridades em cena.

Os resultados estéticos da *SomAção* transitam entre esses campos, tanto pelos formatos que sua prática concreta pode abarcar, quanto pelos subprodutos que pode gerar, como a

² Várias terminologias têm sido aplicadas a este campo. Independente do termo, as características básicas enumeradas no texto, suas variações e particularizações são abordadas em referências como Rebstock e Roesner (2012) e Salzman e Dési (2008).

³ As características e o papel das explorações teatralizantes na composição musical europeia da segunda metade do século XX são interpretadas e sintetizadas com clareza por Trubert (2015).

⁴ Como postulado por Lehmann (2007) em sua abordagem do teatro pós-dramático.

⁵ Ou teatro escuro, conforme, por exemplo, as práticas do grupo argentino Club de Teatro - Tandil, sob direção de Marcela Juárez (DESMONTAJES, 2021).

⁶ Modalidade contextualizada conceitualmente e historicamente por Coronato e Collaço (2008).

⁷ Seguindo a distinção entre convívio e tecnovívio proposta por Dubatti (2016) em sua filosofia do teatro.



discussão subsequente irá destacar. Assim, a *SomAção* surge como um sistema que almeja abraçar múltiplas possibilidades das sonoridades em cena. Entretanto, essa abrangência deverá ser construída gradativamente, por meio de uma abordagem própria, que se fundamenta na delimitação de modelos de ação e interação sonora e se concretiza em sessões de improvisação.

Aqui, a noção de improvisação é compreendida como processo de exploração/criação no aqui-agora, a partir da pressuposição consensual de um campo de ação. Assim, fala-se em improvisação no *jazz*, improvisação musical não idiomática, improvisação em diversos gêneros teatrais, improvisação na dança contemporânea. A improvisação pode ser abordada como ferramenta para formação de artistas, como etapa em processos criativos ou como proposta estética, com abordagens múltiplas que resistem a simplificações⁸.

A relevância atribuída à improvisação nas escolhas estéticas e nos processos criativos e pedagógicos das artes contemporâneas têm levado à proposição de métodos ou sistemas de exploração/criação no aqui-agora, que buscam delimitar diretrizes produtivas e inspiradoras e, ao mesmo tempo, evitar reducionismos. Há, inclusive, abordagens que, partindo de campos artísticos específicos, descobrem-se pertinentes para e avançam na direção de explorações inter-artísticas⁹.

A lacuna que justifica a formulação da *SomAção* é a necessidade de propor uma abordagem de prática e formação artística para exploração/criação aqui-agora, pertinente de maneira específica aos campos inter-artísticos de teatro-música e teatro sonoro. A abordagem contempla, inclusive, a construção de terminologias, ferramentas e molduras para trabalhar conjuntamente com músicos e atores. Assim, pretende-se construir um sistema improvisacional centrado em ações sonoras, para além da dicotomia idiomatismo versus não-idiomatismo musical. Ou seja, um sistema calcado na admissão da pluralidade e força imagética/expressiva das experiências de escuta, no qual a improvisação é praticada por meio de focos intencionais e imaginativos situados.

Assim, a gênese da *SomAção* como sistema de improvisação com sonoridades em cena se

⁸ Com uma discussão construída desde o ponto de vista do teatro, Lazzaratto (2012) assevera a efemeridade e a variedade de possibilidades como fatores que enquadram a importância da improvisação para processos criativos e, ao mesmo tempo, problematizam a proposição de metodologias para sua prática.

⁹ Vale citar especificamente o sistema Viewpoints (BOGART & LANDAU, 2017) e sua aplicação ao teatro musical (Cintra, 2020) e o Soundpainting (MINORS & THOMPSON, 2013), compreendida como sistema de sinais para composição multidisciplinar em tempo real.



baseia em entendimentos e sínteses do autor sobre experiências de escuta e modelos de ação e interação sonora e se desenvolve por meio de experimentações criativas colaborativas, seguidas de diálogos reflexivos. A seguir, os entendimentos e as primeiras dessas experimentações e reflexões são relatadas e discutidas. As experimentações permitem pôr à prova, compreender e amadurecer gradativamente princípios, elementos, potencialidades e limitações da abordagem.

Escuta

Na gênese deste sistema de improvisação com sonoridades em cena, a discussão volta-se para as experiências de escuta, pressupondo sua subjetividade e caráter multifocal, multidimensional, multirreferencial, emergente e situado. As considerações aplicam-se tanto à perspectiva de participação nas sessões de improvisação, quanto à perspectiva da recepção de seus resultados como audiência, fundamentando as reflexões para delimitação de ações sonoras e sobre as implicações pedagógicas e artísticas da proposta.

Por sua subjetividade, as experiências de escuta não podem ser totalmente compreendidas por categorias e conceitos, mas estão abertas a escolhas, associações, sentimentos e pensamentos. Sob esse ponto de vista, a formulação deste sistema improvisacional tem dois desdobramentos, que avançam esse pressuposto em direções opostas, mas com funções complementares para o sistema. Por um lado, a criação de dispositivos intersubjetivos que fundamentam diálogos, práticas e reflexões. Por outro lado, a manutenção de uma plataforma para a exploração, aprofundamento e compartilhamento das experiências subjetivas de escuta.

As experiências de escuta são multifocais porque podem ser intencionalmente dirigidas a focos específicos no decorrer de uma sessão de improvisação, de maneira isolada, alternada ou mesmo simultânea. Assim, na prática da *SomAção*, pode-se adotar um foco difuso, abrangendo toda a esfera sonora, ou focos direcionados à própria produção sonora, à produção sonora de outro/a participante ou um subconjunto de materiais sonoros presentes no ambiente. A esfera sonora de uma sessão de improvisação abrange as características acústicas do espaço, os sons produzidos intencionalmente como parte da atividade e os sons ou ruídos que chegam ao ambiente de fontes sonoras externas.

As experiências de escuta são multidimensionais, pois abrangem distintas atitudes ou



qualidades expressivas. Uma primeira dimensão é a escuta causal, caracterizada pela identificação de fontes sonoras, relacionando-as a objetos, fenômenos e seres. A segunda dimensão é a escuta semântica, voltada para as mensagens veiculadas pelos signos da linguagem falada. A terceira dimensão é a escuta reduzida, na qual os materiais sonoros são analisados em termos de suas tipologias e propriedades perceptivas, independente das suas origens, mensagens veiculadas ou outras informações¹⁰. Em uma quarta dimensão, os sons são percebidos como constituintes de ambientes naturais e culturais. A escuta dessas paisagens sonoras corresponde à sensação de imersão acústica em um mundo de fenômenos climáticos, seres vivos, máquinas, músicas. Proporciona uma perspectiva crítica frente à presença e interferência humana nos lugares e na história¹¹. Uma quinta dimensão remete à escuta musical, na qual os eventos sonoros são organizados em processos sintáticos rítmicos, melódicos e harmônicos¹². Por fim, uma sexta dimensão da experiência de escuta alinha-se à intencionalidade narrativa, submetendo sons, palavras, ambientes e música à tessitura de uma trama, de uma dramaturgia sonora¹³.

As experiências de escuta são multirreferenciais, pois conectam memória e imaginação. Assim, uma sessão de improvisação pode admitir, evocar intencionalmente ou tropeçar casualmente em referências a fenômenos naturais, práticas ou artefatos culturais, gêneros ou estilos musicais, enredos literários e lembranças ou associações pessoais. Há, ainda, as referências internas, produzidas ao longo da própria sessão, na qual os sons produzidos passam gradativamente a ser experimentados em relação aos demais sons produzidos anteriormente ou concorrentemente.

No processo de experimentação proporcionado por um sistema de improvisação como a *SomAção*, as experiências de escuta também são constantemente confrontadas entre o que o/a participante imagina ou espera e o resultado sonoro concreto produzido pelas suas próprias

¹⁰Essas três primeiras dimensões correspondem a atitudes de escuta delimitadas por Chion (2011), que, por sua vez, se baseia em Schaeffer (2003).

¹¹Essa dimensão fundamenta-se na discussão proposta inicialmente por Schafer (2011) e seu grupo de pesquisa World Soundscape Project, a partir do final dos anos 1970.

¹²Zbikowski (2017) propõe uma gramática musical que interliga a escuta musical a um processo cognitivo de analogia com processos dinâmicos, como movimentos e outras experiências perceptivas integradas.

¹³Aqui, utilizamos a expressão dramaturgia sonora como é utilizada por Tragtenberg (2008).



ações, os/as demais participantes e demais fatores. Nesse sentido, as experiências de escuta são emergentes, ou seja, surgem, são moldadas e compreendidas no desenrolar das ações e interações.

Por fim, as experiências de escuta são situadas, pois o sentido que se atribui a elas é moldado pelo contexto, abarcando a relação do/a ouvinte com o seu entorno e com o seu imaginário. Talvez por isso o ritual da sala de concerto seja padronizado em suas condições acústicas, elementos visuais, disposição espacial e ações. Busca-se uma suposta neutralidade que confira à música uma condição de escuta tida como ideal. Na *SomAção*, esse contexto acústico, visual, espacial e performativo/narrativo está sujeito às condições que se desenvolvem ao longo da sessão de improvisação, potencialmente situando os sons produzidos em distintas experiências de escuta, da dramaturgia exclusivamente sonora à polifonia multissensorial.

Ações e interações sonoras

Outro entendimento fundamental para a gênese deste sistema de improvisação com sonoridades em cena é a delimitação dos modelos de ação¹⁴ e interação sonora¹⁵ como os elementos básicos da *SomAção*. Assim, a proposta não enfatiza o foco em parâmetros sonoros, mas sim na intencionalidade, operacionalidade, concretude, imaginação, significação e narratividade das ações e interações sonoras. Portanto, nesse contexto, a criação/exploração aqui-agora com sonoridades em cena é um processo de ações e interações sonoras. São as ações e interações sonoras, e não os materiais e estruturas sonoras, que articulam poética corporal, experiências de escuta e significações.

Um dos aspectos que fundamenta a ação e interação sonora é a experiência de escuta. A intencionalidade das ações e interações sonoras decorre em parte da integração subjetiva e da navegação individual e coletiva pelos focos, dimensões e referencialidades das experiências de

¹⁴ Em termos gerais, a ação sonora é análoga à ação no pensamento de Laban (ANDRADE, 2018) e à ação física (BONFITTO, 2002). Em termos de teatro-música, o insight do compositor Luciano Berio sobre sua composição *Circles*, foi inspirador para a abordagem aqui apresentada: “Os aspectos teatrais da performance são inerentes à estrutura da própria obra que é, acima de tudo, uma estrutura de ações: para ser ouvida como teatro e para ser vista como música” (BERIO, 1960; tradução nossa).

¹⁵ O caráter interativo e colaborativo das práticas musicais coletivas (COOK, 2007) é aqui tomado emprestado para formular essa sistematização de práticas improvisacionais com sonoridades em cena.



escuta, potencializando a sua emergência e situação. Assim, compreender um modelo de ação ou interação sonora inclui compreender o recorte da experiência de escuta proposto ou desencadeado nesta ação ou interação sonora.

A ação sonora é intencional, ou seja, realizada deliberadamente, com objetivo claro e concretização imediata, de acordo com a escala temporal desencadeada pela própria ação. A intencionalidade é favorecida pela operacionalidade do modelo de ação sonora, cuja delimitação fornece os parâmetros de operação da ação. Assim, a ação sonora é realizada de maneira concreta no aqui-agora da prática da *SomAção*, dando-se a ver e ouvir pelos/as demais participantes e pela audiência.

Quanto à significação, a ação sonora está além do som, do ruído, da palavra ou do elemento musical que possa eventualmente conter, pois sua realização intencional, imaginativa e situada é constituída por um sentido tanto quanto por uma materialidade. Esse sentido emerge da ação e das relações que estabelece no contexto. Entretanto, de modo geral, o sentido que a ação sonora faz emergir é pouco preciso ou objetivo, pois o caráter fragmentário da sessão de improvisação previne a particularização ou personalização excessiva dos significados¹⁶. Em todo caso, a ação sonora é do âmbito da narratividade, por constituir-se de palavras ou imagens (visuais ou sonoras) em movimento, embebidas numa série de eventos ou experiências minimamente relacionadas ou conectadas. As considerações sobre teatro-música e teatro sonoro apresentadas ainda no início deste ensaio contextualizam a compreensão da significação e narratividade da ação sonora, sugerindo que essas significações tendem mais à opacidade que à transparência.

A interação sonora refere-se a tipos específicos de produção sonora em cena, propostos e explorados na prática da *SomAção*, nos quais dois ou mais participantes da improvisação interagem por meio da escuta e interligação de suas ações sonoras. Os critérios de relação e conexão são constitutivos da descrição de cada modelo de interação sonora, de acordo com o recorte da experiência de escuta proposto ou desencadeado. Assim, a interação sonora pode estar pautada por critérios referenciais, comunicacionais ou musicais.

No processo de construção deste sistema de improvisação com sonoridades em cena, a

¹⁶ Há aqui um paralelo com a distinção de Bonfitto (2002, p. 108-109) entre movimento (componente ou substrato da ação), ação física (signo) e gesto (que significa e particulariza).



delimitação dos modelos de ação e interação sonora é construída em dois momentos. Inicialmente, propõe-se sua nomeação e descrição a partir da principal intenção que deve ser o foco para sua realização e das atitudes ou qualidades expressivas que ela permite explorar. Essa descrição inicial pode ser complementada pela discussão dos focos, dimensões e referências da experiência de escuta que o modelo de ação desencadeia e busca aprofundar. Em seguida, o desenvolvimento individual e coletivo da compreensão dos modelos de ação e interação sonora integra já a própria prática da *SomAção*, permitindo a multiplicação de abordagens de concretização, expressividade e testagem de limites.

A prática da *SomAção*

Fundamentando-se nos pressupostos estéticos, conceituais e operacionais descritos nas seções anteriores, a prática da *SomAção* visa uma exploração informada e meticulosa da criação com sonoridades em cena. Esta prática se organiza em duas vertentes complementares. Na primeira vertente, de caráter exploratório, ocorrem: práticas pontuais dos modelos de ação e interação sonora, sessões de improvisação em sala de ensaio e diálogos reflexivos para esclarecimento e compartilhamento da compreensão e avaliação do próprio sistema, de seus elementos e seus resultados. Na segunda vertente, voltada para a produção de resultados estéticos, podem ocorrer: sessões de improvisação diante de uma audiência e montagens de peças de teatro-música ou teatro sonoro presenciais ou radiofônicas, desenvolvidas a partir das premissas e processos do sistema. A primeira vertente pode ser trabalhada de maneira isolada, constituindo uma abordagem das sonoridades da cena em contexto pedagógico. A segunda vertente pressupõe a primeira, como preparação, e pode ser trabalhada tanto em contexto pedagógico quanto em contexto da produção artística.

A prática pontual de cada modelo de ação e interação sonora é o primeiro e mais fundamental tipo de experimentação no sistema de improvisação da *SomAção*. O modelo de ação sonora é colocado em discussão pelo mediador por meio de explicações verbais, demonstrações e referências. Em seguida, o grupo se posiciona em um círculo e experimenta de maneira individual e alternada diferentes realizações da ação sonora. Por fim, uma rodada de comentários consolida e mapeia entendimentos, avanços e possibilidades.



A sessão de improvisação, de cunho exploratório ou performativo, permite a concretização do sistema em um resultado estético. O mediador define diretrizes para a sessão, tais como: escopo de ações sonoras, funções de cada participante, espaço, instrumentos ou materiais e um roteiro ou estrutura para delimitação temporal. A montagem de peças de teatro-música ou teatro sonoro a partir das premissas e processos da *SomAção* é aqui mencionada como uma possibilidade a ser explorada, tendo em vista que, neste estágio de gênese do sistema, esse tipo de produção ainda não foi concretizada.

O autor deste texto, que possui formação na área de música e atua como criador, pesquisador e docente na interface com o campo teatral, lidera um grupo de trabalho para prática e discussão gradativa de elementos do sistema de improvisação. O grupo é constituído de profissionais e estudantes com formações e experiências variadas nos campos do teatro e da música vocal. Entre agosto e setembro de 2022, o grupo realiza encontros semanais. Em cada encontro, explora-se modelo(s) de ação ou interação sonora por meio da prática pontual e da realização de uma sessão de improvisação. As sessões de improvisação são gravadas em estéreo, permitindo avaliações e discussões *a posteriori*, para comparar e contrastar as experiências de escuta e as qualidades expressivas percebidas no processo de exploração/criação aqui-agora e na fruição do registro em áudio. Essa metodologia fundamenta a discussão apresentada nas seções seguintes, abordando cinco encontros e experimentos realizados pelo grupo.

Sustentação

Ao iniciar as práticas da *SomAção*, constatou-se que a Pausa é o primeiro modelo de ação sonora a ser praticado e refletido. Caracteriza-se pela intenção de dar lugar aos sons e ruídos presentes no ambiente, permitindo explorar atitudes de atenção e desapego, ajustar os focos e decantar as significações emergentes da experiência de escuta. As Pausas emolduram as unidades e estruturas do sistema, iniciando e concluindo cada ação sonora e sessão de improvisação como um todo. Ao praticar a *SomAção*, o participante conscientiza-se das Pausas para regular o seu fluxo de ação e moldar, no aqui-agora, os rumos da improvisação.

Sustentação é um modelo de ação sonora caracterizado pela intenção de prolongação e pela qualidade expressiva de permanência. Ao mediar a caracterização da Sustentação com o



grupo de trabalho, foram discutidas referências díspares como a geofonia de cachoeiras, os exercícios de notas longas realizados por instrumentistas de sopro e o refrão da canção *Galopeira*¹⁷. A prática pontual da Sustentação chamou atenção para o fato de que a realização da ação lida com a verificação de limites como o fôlego disponível para cantar uma nota, ou até quando uma corda vibra após o ataque inicial.

Foi delimitada uma sessão de improvisação exploratória onde os participantes deveriam realizar apenas ações caracterizadas pelo modelo da Sustentação¹⁸. Os participantes poderiam utilizar sons vocais, alguns instrumentos de percussão de altura indefinida disponíveis e outros objetos como cadeiras e placas de madeira e de metal. Além disso, foram orientados a explorar o espaço com mudanças de posicionamento e deslocamentos durante a realização das Sustentações.

Ao longo do experimento, os participantes vivenciam distintas facetas da experiência de escuta. No foco mais fechado, a experiência de escuta volta-se para a dimensão da escuta reduzida, buscando a concretização da ação de Sustentação com os distintos materiais e também as variações de timbres e dinâmicas possíveis de se obter. Nota-se que, nem sempre, o resultado sonoro é de um som longo, tendo em vista que a intenção de prolongação às vezes se deparava com uma materialidade cujas características intrínsecas só permitiam uma permanência sonora curta. Em um foco mais difuso, experimenta-se uma dimensão de escuta de paisagem sonora, com ênfase nas variações em direções e texturas resultantes das combinações dos sons no espaço. Nos momentos em que surgem as ações de Sustentação com voz cantada, em altura definida, a experiência de escuta volta-se para uma dimensão musical, ocasionando interações sonoras calcadas em distintos graus de consonância e dissonância.

A escuta posterior da gravação do experimento¹⁹ pelos participantes revelou uma nova perspectiva e uma série de novos sentidos que, pela ausência de palavras, mostram-se altamente indeterminados. Assim, embora todos tivessem vivenciado uma experiência de escuta com ênfase nas dimensões causal e de dramaturgia sonora, as associações e narrativas quase sempre

¹⁷ Canção de Mauricio Cardozo Ocampo com versão em português de Pedro Bento, amplamente popularizada no Brasil pela gravação de Chitãozinho e Xororó (1972).

¹⁸ E, naturalmente, Pausas. Subentende-se a recorrência deste modelo de ação sonora em todas as práticas discutidas.

¹⁹ Episódio de podcast contendo comentários dos participantes e registro em áudio estéreo da sessão de improvisação disponível em <<https://anchor.fm/heitor-ocris/episodes/Galopeira-e1mtcej/a-a8e4us3>>.



divergiam de ouvinte para ouvinte. O único consenso é que o grau de opacidade da experiência de escuta reduz ao longo da faixa de áudio, ficando mais transparente a presença, movimentação e intervenções dos participantes.

Lista

Lista é um modelo de ação sonora que se caracteriza pela intenção de enumerar, permitindo explorar a qualidade expressiva de esgotamento de tópico. Como referência, é relevante constatar que a formulação de listas é um procedimento recorrente na criação literária e particularmente em letras de canções, da ópera²⁰ à música popular²¹. O procedimento também já foi abordado como técnica composicional na música escrita do século XX, resultando em obras que encadeiam mutações constantes de possibilidades sonoras²².

O modelo de ação sonora Lista adapta esses procedimentos criativos para a exploração/criação no aqui-agora com sonoridades em cena. Há várias abordagens possíveis, dependendo da dimensão de escuta priorizada. Na prática pontual da ação, exploramos a Lista de sons possíveis com uma folha de jornal. A experiência de escuta volta-se para dimensão da escuta reduzida, buscando formas de interagir com o material para obter diferentes timbres e variações de parâmetros sonoros.

A sessão de improvisação realizada neste encontro foi delimitada espacialmente em torno de um piano de armário. O escopo da sessão foi restrito ao modelo de ação sonora Lista. Entretanto, são três listas simultâneas, realizadas de maneira compartilhada por todos os participantes: Lista de sons possíveis em uma folha de jornal; Lista de ataques sonoros no teclado do piano; Lista de frases pertinentes a situações de fim de relacionamento. No desenvolvimento do experimento, os participantes adotam uma atitude pró-ativa, mediando as dimensões de escuta e o fluxo de ação pertinente a cada Lista, inclusive quanto à necessidade de memorizar minimamente o acúmulo gradativo dos itens das três listas. Instaura-se a interação sonora que

²⁰ Por exemplo: a ária “Madamina, il catalogo è questo”, cantada por Leporello na ópera *Don Giovanni* (1787), com música de Mozart e libreto de Lorenzo da Ponte.

²¹ Por exemplo: *Come Together* (1969) dos Beatles e *Sutilmente* (2008) do Skank.

²² Por exemplo: em *A-Ronne* (1974), Luciano Berio compôs uma lista de sons vocais, explorando timbres e inflexões sonoras.



pode ser descrita sob o modelo do Burburinho, no qual o foco dos participantes em suas próprias ações resulta na persistência de uma nuvem sonora borbulhante.

Na escuta posterior²³, o grupo considerou esse segundo experimento bastante dinâmico e comunicativo. Do ponto de vista da textura sonora, o piano conecta os diversos elementos e camadas. Os sons produzidos com folhas de jornal evocam a dimensão causal da experiência de escuta, permitindo imaginar causas distintas do material em si, como fogo ou gotas. O uso da palavra e de um tema despertam e agregam a dimensão da escuta semântica e é fator decisivo para uma maior transparência de sentidos e manutenção de interesse ao longo da faixa. A temática escolhida permite referências a diversas experiências, oscilando entre abordagens corriqueiras e inusitadas.

Ostinato e Leitura

A ação sonora Ostinato caracteriza-se pela intenção de repetição, explorando a qualidade de experiência de temporalidade cíclica. Caracteriza-se ainda pela ênfase na dimensão musical da experiência de escuta, lidando com processos sintáticos rítmicos e melódicos. Ou seja, a intenção de repetição é operacionalizada em torno de células musicais. Assim, ao explorar essa ação sonora em conjunto, surgem interações sonoras baseadas no pulso e na simultaneidade, oscilando entre sincronia e assincronia, consonância e dissonância.

Para a prática pontual desta ação sonora, utilizamos xilofones do instrumental Orff, um material desenvolvido para o contexto da Educação Musical que favorece a exploração imediata de materiais musicais diatônicos. Essa experimentação inicial, permitiu articular poética corporal, concretizada no manejo das baquetas, e a musicalidade específica da elaboração em tempo real de células rítmico-melódicas. A experiência de escuta evocou a referencialidade de músicas de matriz africana com instrumentos da família das marimbas²⁴.

A sessão de improvisação foi delimitada da seguinte maneira: cada participante fica posicionado com um instrumento – piano, xilofones Orff baixo, alto e soprano e flauta doce – em

²³ Episódio de podcast contendo comentários dos participantes e registro em áudio estéreo da sessão de improvisação disponível em <<https://anchor.fm/heitor-ocris/episodes/No--voc--sou-eu-e1n6t7o/a-a8f6cm2>>.

²⁴ Como as orquestras Timbila, das comunidades Chopi do sul de Moçambique.



um semicírculo; além dos Ostinatos instrumentais, cada participante poderia ainda realizar Sustentações vocais. Foi agregada a ação sonora da Leitura em voz alta que, no contexto da *SomAção*, deve ter caráter indeterminado, ou seja, sem prática ou escolha prévia do excerto textual a ser lido no tempo real da sessão de improvisação. A ação sonora de Leitura é moldada pela intenção de expor oralmente as significações do texto, evocando a dimensão semântica da experiência de escuta. Um exemplar do texto dramático *A Tempestade* de William Shakespeare foi inserido no espaço. Os participantes poderiam, em momento de livre escolha, abrir o texto em qualquer página e fazer a Leitura de um trecho. Ficou convencionado que a sessão de improvisação seria concluída após a ocorrência da terceira Leitura.

Na escuta posterior do registro em áudio estéreo²⁵, o grupo concordou que se trata de um resultado com sonoridades musicalmente bem mais familiares que os experimentos anteriores, devido à presença de ritmos pulsantes e linhas melódicas diatônicas. A repetição que caracteriza a ação sonora Ostinato proporciona um caráter de previsibilidade. Mas também proporciona a qualidade expressiva da teimosia, quando o atuante insiste na ação, mesmo que os demais já estejam instaurando outro pulso ou outras lógicas sonoras. As Leituras dos trechos de Shakespeare condicionam a percepção do todo, sugerindo momentos de transição e, até mesmo, relações expressivas entre a poética sonora e o conteúdo semântico dos textos lidos. Assim, os Ostinatos e as Leituras possuem caráter estruturante na escuta do resultado sonoro dessa sessão de improvisação.

Melos

O modelo de ação sonora estudado a seguir foi baseado nas contribuições do compositor e professor brasileiro César Guerra-Peixe (1914-1993) no livro *Melos e harmonia acústica* (1988). Neste método, formulado para estudo introdutório em composição musical, Guerra-Peixe sugere diretrizes de construção melódica: estrutura rítmica simples com durações uniformes, prioridade para o movimento por graus conjuntos, compensação de saltos por movimento na direção oposta, prevenção de repetições, sequências, arpejos e outros padrões melódicos e desenho de

²⁵ Episódio de podcast contendo comentários dos participantes e registro em áudio estéreo da sessão de improvisação disponível em <<https://anchor.fm/heitor-ocris/episodes/Tempestade-e1ngkmr/a-a8g88lr>>.



um arco melódico com ápice antecipando a finalização.

No sistema *SomAção*, essas diretrizes são adaptadas como modelo de ação sonora (com certo grau de flexibilização). O Melos é uma ação sonora mais complexa que as descritas anteriormente, por ser constituída de vários elementos que precisam ser integrados pela intenção de exposição melódica e pela atitude discursiva. Nas primeiras experimentações, notou-se que, por não se apoiar em repetições, o Melos exige foco prolongado para concretização da ação sonora, com início, meio e fim. Esse esforço, quando realizado em tempo real, para além de resultados idealizados e totalmente aderentes às diretrizes teóricas, abre um campo de exploração expressiva e janelas para narrativas não-verbais.

Na sessão de improvisação deste encontro, optou-se por experimentar uma mescla mais intensa de ações sonoras estudadas anteriormente. O espaço foi organizado com alguns instrumentos e objetos que foram explorados alternadamente por todos os participantes, com as ações sonoras a seguir: xilofone (Ostinato e Lista de motivos melódicos), tambor (Ostinato e Sustentação²⁶), clava (Ostinato e Sustentação), garrafa (Lista de sons possíveis com esse objeto), piano (Sustentação de nota pedal) e voz (Sustentação e Melos). O piano foi utilizado apenas para inserir instâncias de Sustentação de notas pedais²⁷. A cada vez que uma nota pedal era introduzida, um dos participantes deveria assumir posição previamente definida e realizar a ação sonora de Melos vocal. A sessão de improviso deveria ser concluída após a ocorrência da terceira instância desta ação.

Nos comentários posteriores, foi consenso a dificuldade em apreender e concretizar a ação sonora do Melos. Tanto pela complexidade inerente à ação, quanto pela simultaneidade de diversas ações sonoras no experimento. Sentiu-se, pela primeira vez nesse processo, a ameaça de uma desestruturação da prática, considerando-se as sessões de improvisação focadas em uma ou duas ações sonoras mais produtivas pelo menos do ponto de vista do aprendizado e desenvolvimento do sistema. De todo modo, o resultado sonoro apreciado a partir do registro em áudio estéreo²⁸ possui caráter expressivo e vagamente narrativo, reiterando a força

²⁶ Em instrumentos percussivos de som curto, a Sustentação é obtida por meio de tremolos, ou seja, repetição ou alternância rápida de ataques.

²⁷ Em música, a nota pedal é um procedimento de organização das alturas, caracterizado pela sustentação de uma nota específica que persiste em meio a mudanças no contexto melódico e harmônico.

²⁸ Episódio de podcast contendo comentários dos participantes e registro em áudio estéreo da sessão de improvisação



imagética das ações sonoras.

Diálogo

Neste encontro, último da sequência aqui relatada, o modelo de ação sonora Melos foi compreendido e experimentado com maior segurança pelo grupo, com base em duas medidas práticas. A primeira foi a colocação de uma palavra como suporte e limite de extensão da ação. Com essa medida, conseguimos aperfeiçoar o fluxo da ação, sua clareza e objetividade. A segunda medida foi expandir o âmbito de timbres e desenhos melódicos para além da referência do canto gregoriano. Essa referência fora adotada para absorver os parâmetros musicais da ação, mas precisou ser superada para explorar outras possibilidades expressivas.

Em seguida, foi introduzido o modelo de interação sonora Diálogo. Neste modelo, dois participantes se alternam na produção de sons, com intenção parlatória, explorando situações e sentidos emergentes, da redundância ao conflito, passando talvez pela desatenção e até pela tagarelice auto-centrada. Assim, pela primeira vez neste processo de validação gradativa do sistema, exploramos um modelo que só pode se concretizar por meio da interação, sendo bastante característico de um trabalho em duplas.

Note-se que o modelo de interação sonora Diálogo não se limita a uma única dimensão da experiência de escuta, podendo ser explorado em perspectiva causal, semântica, reduzida, musical etc. Os participantes, com base em suas experiências anteriores, relacionaram este modelo de interação sonora, muito mais que os outros modelos explorados até aqui, a práticas de improvisação em contextos teatrais. As práticas pontuais do Diálogo permitiram explorar possibilidades expressivas de agilidade, flexibilidade e heterogeneidade sonora proporcionadas por esse modelo de interação sonora.

Para a sessão de improvisação, foi proposto um roteiro com a seguinte estrutura: um participante realiza a ação sonora de Ostinato, enquanto dois outros realizam a interação sonora em Diálogo; quando este bloco é concluído, outro participante realiza a ação sonora de Melos sobre a palavra "reticente". Para conclusão da sessão, a estrutura deveria ser repetida três vezes.

disponível em <<https://anchor.fm/heitor-ocris/episodes/Ladainha-e1nqvit/a-a8hbv83>>.



A concretização do roteiro pode ser verificada no registro em áudio estéreo²⁹.

Considerações finais

Os registros em áudio estéreo são subprodutos da prática exploratória da *SomAção* que permitem discutir e avaliar a constituição das premissas, elementos e resultados do sistema. Podem ser recebidos também como proto-peças de teatro sonoro, com a experiência de escuta voltada prioritariamente para a dimensão da dramaturgia sonora, resultando em narrativas opacas e fragmentadas.

A descrição e experimentação gradativa de modelos de ação e interação sonora mostrou-se como metodologia pertinente ao desenvolvimento do sistema, tanto pelo aspecto pedagógico, quanto pela constatação de que o foco em modelos específicos permite uma exploração mais efetiva e consciente, do ponto de vista do participante da sessão de improvisação, de possibilidades expressivas e narrativas das sonoridades em cena.

A noção de modelo de ação e interação sonora tem como ênfase a intencionalidade e a significação, situando os materiais sonoros como elementos ou substratos das ações. Desse modo, não há contradição no fato de que dois modelos distintos de ação ou interação sonora possam vir a produzir resultados sonoros similares ou sobrepostos, tendo em vista que o que mais importa neste contexto são os fluxos de ação e significação. Os modelos criam molduras para experimentações e reflexões individuais e coletivas que constituem a prática da *SomAção*.

A proposição de um sistema de improvisação (exploração, estudo e criação aqui-agora) com sonoridades em cena, sob o horizonte estético do teatro-música e do teatro sonoro, é aqui apresentada sem a pretensão de negar a complexidade e abrangência da improvisação em processos formativos e criativos, nem a relevância de sistemas já existentes. Pauta-se, entretanto, pelo pressuposto de que a pesquisa no campo das artes se beneficia de perspectivas singulares, quando estas são abordadas em discussões reflexivas que permitam relacionar suas idiossincrasias às práticas e categorias mais amplas com as quais dialoga.

Este ensaio relata, portanto, a gênese de uma proposta de sistematização para improvisação com sonoridades em cena, que necessita de continuidade em seu desenvolvimento

²⁹ Episódio de podcast contendo comentários dos participantes e registro em áudio estéreo da sessão de improvisação disponível em <<https://anchor.fm/heitor-ocris/episodes/Reticente-e10gc92/a-a8jndre>>.



e colocação à prova por meio de práticas pedagógicas e artísticas e reflexões teóricas.

Referências

ANDRADE LEAL JUNIOR, M. de. Ação dramática, movimento funcional e teoria do esforço: origens do pensamento teatral na obra de Rudolf Laban. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 169-176, 2018. Disponível em <<https://doi.org/10.5965/1414573102112008169>>, acesso em 1 de dezembro de 2022.

BERIO, Luciano. Circles (programme note). [Programme note on the first performance Berkshire Music Festival, Tanglewood, 1 August 1960 Berkshire Music Festival, Tanglewood, 1 August 1960]. Disponível em <<http://www.lucianoberio.org/node/1969?90824144=1>> acesso em 1 de dezembro de 2022.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BONFITTO, Matteo. O ator-compositor: as ações físicas como eixo - de Stanilávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CHION, Michel. A audiovisão: som e imagem no cinema. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CINTRA, Larissa Felipe de Melo. O afastamento entre cena e música, corpo e voz no Teatro Musical: o diluir através dos Viewpoints. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2020. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/112983>>, acesso em 30 de setembro de 2022.

COOK, Nicholas. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 07-20. Disponível em <http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/16/num16_cap_01.pdf>, acesso em 1 de dezembro de 2022.

CORONATO, Vivian; COLLAÇO, Vera. Radioteatro e o direito de sonhar. *DApesquisa*, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1279-1283, 2008. Disponível em <<https://doi.org/10.5965/18083129030520081279>>, acesso em 30 de setembro de 2022.

DESMONTAJES. Episodio 2: El Teatro Oscuro de Marcela Juárez. IPROCAE, Centro de Investigaciones Dramáticas. Facultad de Arte. UNCPBA. Argentina. Junho, 2021. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/3G5UVcYbNum9gfmCHgwIT7>>, acesso em 30 de setembro de 2022.

DUBATTI, Jorge. O Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Sérgio



Molina. São Paulo: Edições SESC, 2016.

GUERRA-PEIXE, César. Melos e harmonia acústica. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988.

LAZZARATTO, M. Improvisação, uma necessidade. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 33–41, 2012. Disponível em <<https://doi.org/10.20396/pita.v2i1.8634776>>, acesso em 30 de setembro de 2022.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MINORS, Helen Julia; THOMPSON, Walter. Reassessing the thinking body in soundpainting. In: Minors, Helen Julia, (ed.) How performance thinks. Kingston upon Thames, U.K.: Practice Research Unit, Kingston University and Performance and Philosophy Working Group, PSi, 2013. Proceedings.... pp. 142-148.

REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. Composed Theatre: aesthetics, practices, processes. Kindle Edition. Bristol, UK / Chicago, USA: Intellect, 2012.

SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. The New Music Theater: seeing the voice, hearing the body. Kindle Edition. New York: Oxford University Press, 2008.

SCHAEFFER, Pierre. Tratado de los objetos musicales. Versión española de Araceli Cabezón de Diego. Segunda reimpressão. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

SCHAFER, Murray. A afinação do mundo. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

TRAGTENBERG, Livio. Música de cena: dramaturgia sonora. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TRUBERT, Jean-François. Théâtre musical et théâtre instrumental. In: DONIN, Nicolas; FENEYROU, Laurent. Théories de la composition musicale au XXe siècle. Volume 2. Lyon: Symétrie, 2015, pp. 1269-1295.

ZBIKOWSKI, Lawrence. Foundations of musical grammar. New York: Oxford University Press, 2017.

Recebido em: 30/09/2022

Aprovado em:15/12/2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br