



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

GUILHERME MAYER SANTOS

**Ouvindo não-humanos: uma análise dos processos composicionais dos
espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra***

Brasília,
2022

GUILHERME MAYER SANTOS

Ouvindo não-humanos: uma análise dos processos composicionais dos espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Processos Composicionais para a Cena

Orientador: Dr. César Lignelli

Brasília,

2022

GUILHERME MAYER SANTOS

Ouvindo não-humanos: uma análise dos processos composicionais dos espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Brasília para a banca de defesa para obtenção do título de Mestre na área de Artes Cênicas.

Banca Examinadora

Prof. Dr. César Lignelli - IdA/PPG-CEN/UnB Orientador

Prof. ^a Dr.^a Wânia Storolli - PPG Artes/UNESP

Prof. Dr. Marcos Chaves - Artes Cênicas/UFGD

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MAYER, Guilherme
Ouvindo não-humanos: uma análise dos processos
composicionais dos espetáculos DeBanda e De Perto Uma Pedra
/ Guilherme Mayer; orientador César Lignelli. -- Brasília,
2022.
147 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) --
Universidade de Brasília, 2022.

1. Sonoridades . 2. cena. 3. encontro. 4. coisas. 5.
objetos não-humanos. I. Lignelli, César, orient. II. Título.

Agradecimentos

Aos não-humanos, aos sofás, cômodas, camas, fornos, mochilas, bolsas, árvores, flores, cogumelos, musgos, mofos, aos gatos, cachorros, chinchilas, coelhos, demônios e àquelas/àqueles que são sujeitadas/sujeitados.

Agradeço à Universidade de Brasília por todo o aprendizado e vivências. Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas por todo o aprendizado¹.

Ao meu orientador, Dr. César Lignelli, pelas conversas e orientações. Pela parceria, que começou a partir do trabalho e hoje considero uma linda amizade.

Ao Vocalidade & Cena e ao Anthropology AnD Dance Laboratory, por todas as trocas e aprendizados. À banca de examinadores, Dr. Marcos Chaves e a Dr.^a Wânia Storolli pela disponibilidade, colaboração e sugestões.

Ao Grupo Momentâneo de Teatro e Pesquisas por descobrirem essa semente comigo. À minha família, pelo apoio e acolhimento, que me proporcionaram estar fazendo uma pós-graduação. À minha namorada, Elise Hirako, pelas trocas e afetos. Aos amigos, por compartilharem alegrias.

Espero retribuir todo apoio prestado.

Obrigado e voltem sempre!

¹Pesquisa contemplada com bolsa remunerada pelo Programa de Pós Graduação da Universidade de Brasília, edital N° 0001/2021 do DPG/DPO, Decanatos de Pós-Graduação (DPG) e de Planejamento, Orçamento e Avaliação Institucional.

Resumo:

O tema da presente dissertação nasce da fascinação por ouvir aqueles que não pertencem à espécie humana em uma determinada cena, dando enfoque a esse modo de operação encontrado nos espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*. Objetiva-se, desta feita, analisar o processo composicional da criação de sonoridades da cena e seu desenvolvimento nos espetáculos dirigidos, respectivamente, por César Lignelli e João Fiadeiro. Nesse sentido, a pergunta central desta pesquisa consiste em: Quais são os efeitos do encontro cênico com não-humanos no tocante a composição de sonoridades da cena? Para tal, serão utilizados conceitos desses diretores, acerca de seus processos composicionais, e ainda são considerados os conceitos: cena enquanto encontro, sonoridades, sonoplastia, música de cena, coisas, objetos, negociação, especulação, tempo, aceleração, mediação, inventário, ouvir, escutar, entender e compreender. Durante toda a dissertação, a análise da obra e a apresentação dos conceitos ocorre de forma retroalimentativa.

Palavras-chave: Sonoridades; cena; encontro; coisas; objetos; não-humanos.

Abstract:

The theme of the present dissertation is born from the fascination for listening to those who do not belong to the human species in a certain scene, focusing on this mode of operation found in the shows DeBanda and De Perto Uma Pedra. This time, the objective is to analyze the compositional process of creating the sounds of the scene and its development in the shows directed, respectively, by César Lignelli and João Fiadeiro. In this sense, the central question of this research is: What are the effects of the scenic encounter with non-humans regarding the composition of the scene's sonorities? To this end, concepts of these directors will be used, about their compositional processes, and the concepts are still considered: scene as encounter, sounds, sound design, scene music, things, objects, negotiation, speculation, time, acceleration, mediation, inventory, listen, listen, understand and understand. Throughout the dissertation, the analysis of the work and the presentation of concepts occurs in a retro-feeding way.

Keywords: Sounds; scene; date; things; objects; non-human.

Tabela de Imagens

Imagem 1: foto de Diego Bresani. Espetáculo <i>DeBanda</i> .	23
Imagem 2: <i>frame</i> no minuto 12:43 do vídeo citado na introdução. Espetáculo <i>DeBanda</i> .	25
Imagem 3 foto de Sulian Vieira. Trailer utilizado no espetáculo <i>DeBanda</i> .	26
Imagem 4: <i>frame</i> capturado do vídeo <i>Script From Afar It Was An Island/ From Up Close, A Stone</i> . Disponível em: https://vimeo.com/302397760 . Espetáculo <i>De Perto Uma Pedra</i>	27
Imagem 5: foto de Diego Bresani, 2018. Espetáculo <i>DeBanda</i> .	45
Imagem 6: foto de Alípio Padilha. Espetáculo <i>De Perto Uma Pedra</i> .	46
Imagem 7: foto disponível em https://joaofiadeiro.pt . Espetáculo <i>De Perto Uma Pedra</i> .	52
Imagem 8: foto de Diego Bresani. Espetáculo <i>DeBanda</i> .	60
Imagem 9: foto de Diego Bresani, 2015. Espetáculo <i>Os Fracassados</i> .	68
Imagem 10: foto de Diego Bresani, 2018. Espetáculo <i>DeBanda</i> .	69
Imagem 11: retirada do livro <i>Anatomia de Uma Decisão</i> de João Fiadeiro, 2018.	94
Imagem 12: foto de Sulian Vieira, 2019.	103
Imagem 13: foto de Diego Bresani, edição de imagem: Fernando Gutierrez, 2019. Espetáculo <i>DeBanda</i> .	115
Imagem 14: foto de Diego Bresani, edição de imagem: Fernando Gutierrez, 2019. Espetáculo <i>DeBanda</i> .	115
Imagem 15: foto de Diego Bresani, edição de imagem: Fernando Gutierrez, 2019. Espetáculo <i>DeBanda</i> .	116
Imagem 16: foto de Sulian Vieira. Espetáculo <i>DeBanda</i> .	117

Sumário

Introdução - O convite.	10
1 - As coisas, o som e a cena - Um possível diagnóstico.	18
1.1 - A cena é um encontro - apresentação do objeto de pesquisa.	19
1.1.1 - DeBanda e De Perto Uma Pedra - um inventário para o encontro.	21
1.1.2 - Cenas objetais e ruidosas - Notas carinhosas sobre cinco artistas	29
1.1.3 - O que é o encontro? - Todo encontro começa pelo meio.	33
1.2 - As manifestações sonoras na cena - o que se ouve no teatro?	39
1.2.1 - Encontrando pistas do trabalho do compositor - encontro dos objetos, parâmetros do som e relação com a cena.	40
1.2.2 Sonoplastia - O som referencial	47
1.2.3 - A música de cena - A composição.	53
1.3 - Coisas e/ou objetos? - Notas sobre agência, ontologia e negociação.	59
1.3.1 - Coisas - O que está nessa relação?	60
1.3.2 - Objetos - O que (não) está?	67
1.3.3 - A negociação com realidade.	77
2 - DeBanda e De Perto Uma Pedra - vasculhando conceitos-ferramentas.	84
2.1 - Processos lentos - Dando liga aos encontros.	86
2.1.1 - A aceleração moderna - Já tá bom. Próximo.	87
2.1.2 - Uma ontologia lenta - De novo, de novo, de novo.	91
2.2 - Possibilidades disponíveis - O que tem por aí?	100
2.2.2 - A mediação - entre o técnico e o estético.	101
2.2.1 - Inventário - Uma coisa depois da outra, todas no meio.	107
2.3 - A escuta - Do ouvido ao objeto.	117
2.3.1 - Ouvir onde se está - O espaço fala.	118
2.3.2 - Uma escuta criativa - os colecionadores criando cenas.	123
Conclusão - Diagnósticos e vasculhamentos, ambos em reticências.	130
Referencias:	142

Introdução - O convite.

*Passava os dias ali, quieto, no meio das coisas miúdas.
E me encantei.*

(Manoel de Barros)

Como ator, músico e compositor de sonoridades da cena², o autor desta dissertação passou muito tempo reparando nas pequenezas sonoras, principalmente nos não-humanos de todo tipo. Nas salas geladas dos estúdios com ar-condicionado, ou nos palcos quentes devido à iluminação, há, com alguma frequência, a possibilidade de se deixar levar pela sedução dessas pequenas coisas ruidosas.

Em um estúdio existe a possibilidade de testar as sonoridades das coisas por diversas horas, transformando-as, até que aquilo se torne algo encantador para os ouvidos. No palco, mesmo com todo o *frenesi* que acontece em uma performance artística, os pequenos botões de efeito, os detalhes e sutilezas com as materialidades da cena, podem deixar aquele que frui o espetáculo absorto.

Dando prosseguimento à perspectiva do autor desta dissertação, tive a oportunidade de assistir dois espetáculos em que pude sentir a sensação supracitada. Espetáculos em que se podia notar, em seu resultado final, uma relação mais equiparada com os não-humanos na cena.

Primeiramente, em *DeBanda* (2018), fui convidado pelo diretor César Lignelli³ para visitar, na faculdade Dulcina de Moraes, durante o Festival Dulcina de Moraes⁴, uma exposição sobre este espetáculo. Já havia visto materiais promocionais da peça pela cidade de Brasília, entretanto, pouco ou nada sabia acerca da obra. Ao adentrar no recinto, fiquei embasbacado frente a uma série de coisas sonoras organizadas para serem tocadas por um corpo humano, em uma pluralidade de acionamentos e organizações tímbricas - havia em

²Guilherme Mayer Santos, o autor desta dissertação, é músico, ator, compositor de sonoridades para a cena, bacharel em interpretação teatral pela Universidade de Brasília (2018), participa do Grupo de Pesquisa Vocalidade de Cena (desde 2020), do Grupo Momentâneo (desde 2017) e é pesquisador associado do AnD Lab (desde 2021).

³Professor de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e da Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Diretor e performer do espetáculo *DeBanda*.

⁴A Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, localizada em Brasília, foi a primeira instituição de ensino a licenciar bacharéis em artes cênicas, plásticas e visuais no país. O festival Dulcina de Moraes ocorre anualmente com apresentações universitárias e de artistas diversos da cena contemporânea brasileira, como, naquele ano, a apresentação do Monólogo criado por José Celso Martinez.

minha frente um instrumento *sui generis*⁵. Tal maquinário inquietou-me para assistir a obra meses depois.

Já, a segunda peça que suscitou em mim o mesmo sentimento, foi o espetáculo *De Perto Uma Pedra* (2018). Esta obra é dirigida por João Fiadeiro⁶, diretor que investiga, em seus trabalhos, diversas perspectivas da mesma miudeza. Isto posto, interessou-me perscrutar como ele relacionaria esse tipo de investigação em um trabalho com platéia. A referida performance⁷ criou em mim um entusiasmo, por conta da possibilidade de captar ao vivo os sons que estavam no espaço, a partir de microfones manipulados por João Bento⁸, para modificar as sonoridades dos objetos em tempo real. Era, por exemplo, possível transformar coisas miúdas em grandiosas por meio da mudança de suas intensidades⁹.

Nas artes cênicas, para André Lepecki, a prática de dar foco aos objetos em cena é um tipo de processo criativo de alguns artistas contemporâneos, que propõem uma autonomia do objeto, como o próprio autor define nos termos a seguir:

Hoje, objetos aparecem, mas não como ‘adereços’ (ou ‘properties’ – como objetos cênicos são chamados, de modo revelador, em Inglês), nem como geradores de ‘efeitos cênicos’, ou como ‘performers substitutos’ (ie., como marionetes). Ao invés, vemos hoje em dia uma série de trabalhos onde objetos e corpos ocupam espaço lado a lado (2012, p. 98).

Em paralelo à ideia trazida por Lepecki, acima, o título desta dissertação *Ouvindo não-humanos* é inspirado e se relaciona ao estudo filosófico de Richard Grusin, em seu livro *the nonhuman turn*, antologia de textos que partem da ideia de virada do não-humano, que “[...] de forma mais geral, está envolvida em descentrar o humano em favor de uma virada em direção do não-humano” (2015, p. vii, tradução nossa¹⁰). Ou seja, há um *zeitgeist* percebido por Grusin, em que alguns estudos filosóficos contemporâneos debruçam-se por entender àquilo que não pertence a espécie humana, em seus sentidos ontológicos, epistemológicos, sociológicos etc...

⁵Do latim, aquilo que tem seu próprio modo, seu próprio gênero.

⁶É um artista, coreógrafo, performer, professor e investigador, residente em Lisboa. Pertence à geração de coreógrafos que emergiu no final da década de 1980 e que, na sequência do movimento “pós-moderno” americano e dos movimentos da "Nouvelle Danse" francesa e belga, deu origem à "Nova Dança Portuguesa".

⁷A palavra performance utilizada nesta dissertação será utilizada enquanto apresentação.

⁸João Bento é artista sonoro e visual, compõe som para dança, performance, teatro, cinema, instalações e live acts. Articulando gravações de campo, instrumentos analógicos/eletrônicos e objetos sonoros, usados num contexto multidisciplinar.

⁹Os parâmetros do som, tais quais: Intensidade, frequência, timbre, ritmo, contorno, reverberação, silêncio e ruído serão apresentados e definidos para os fins desta dissertação na subseção 1.2.1.

¹⁰[trecho original] “*more generally, is engaged in decentering the human in favor of a turn toward and concern for the nonhuman*”.

Após salientar a minha afetação frente a este modo de se relacionar e apresentar a inspiração que trouxe a ideia de ouvir aqueles que não pertencem a espécie humana, faço um convite à/ao leitora/leitor: a juntar-se a mim, a Barros, a Lignelli, a Fiadeiro e aos que buscam compreender essa virada do não-humano¹¹, de maneira geral. Assim, gostaria de invitá-los para se encantarem pelos pormenores objetais, especificamente sonoros, nesta dissertação.

Saliente-se que este convite, acima de tudo é um convite a um jogo, uma brincadeira. Como é sabido, as brincadeiras e jogos apresentam certo rigor, no sentido de regras que se estabelecem ao longo do tempo, no caso da presente dissertação, ao longo das páginas, busca-se certa consistência entre a forma de usar as palavras, os destaques gráficos e as subseções. Em relação às palavras, envolve relacionar-se com outras línguas, tanto por conta dos termos usados, quanto pelos percursos etimológicos que esta dissertação percorre. Ainda, são destacados os elementos considerados relevantes para o entendimento das obras por meio de itens organizados em listas ou, simplesmente, identificados por marcadores específicos. Finalmente, os múltiplos caminhos que se abrem são estruturados a partir de capítulos, que se tornam seções e, *a posteriori*, subseções - visando que a/o convidada/convidado, bem como o próprio autor, não percam o fio de Ariadne¹² que permeia o presente escrito.

Ao fim ao cabo, o tema que está sendo pesquisado é o das sonoridades a partir de não-humanos. Esse tema sustenta-se e se complexifica no restante da dissertação, pois seu objetivo geral é:

- Compreender parte do processo composicional das sonoridades da cena, em obras que não-humanos apresentam participação desierarquizada.

¹¹A virada do não-humano é um conjunto de teorias de pensadores do século XXI que relacionam-se, em alguma medida com os não-humanos em suas elucubrações, estes são, segundo Grusin (2015): Teoria ator-rede, particularmente o projeto de carreira de Bruno Latour para articular a mediação técnica, não humana agência e a política das coisas; *affect theory*, tanto em seu aspecto filosófico quanto psicológico e como foi mobilizado pela *queer theory*; *animal studies*, desenvolvidos no trabalho de Donna Haraway e outros, projetos para os direitos dos animais e mais crítica geral do especismo; a teoria da *assemblage* de Gilles Deleuze, Manuel De Landa, Latour e outros; Novas ciências do cérebro, como neurociência, ciência cognitiva, e inteligência artificial; o neo-materialismo no feminismo, filosofia e marxismo; a nova teoria da mídia, especialmente porque tem prestado muita atenção para redes técnicas, interfaces de materiais e análise computacional; e as variedades de realismo especulativo, incluindo filosofia orientada a objetos, *neovitalism* e *panpsychism*.

¹²Tal terminologia faz referência a mitologia grega. Ariadne é a filha de Minos, rei de Creta. Conta a lenda que ela ajuda Teseu, seu grande amor, a sair do labirinto do Minotauro seguindo um novelo de lã, o "fio de Ariadne". Em troca, queria que ele a levasse a Atenas e se casasse com ela.

Para a efetividade deste objetivo geral, esta foi dividida em diversos objetivos específicos que orientam a presente dissertação, sendo o primeiro:

- (1) Apresentar alguns modos de criação entre humanos e não-humanos na composição de sonoridades da cena.

Para isso, haverá a criação de um breve inventário de objetos utilizados nos espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*. Para além da questão afetiva que envolve o autor desta dissertação, as duas obras citadas nominalmente apresentam em seu resultado estético características que permitem encontrar pistas sobre o método composicional das sonoridades da cena a partir de não humanos.

Será confeccionado uma listagem de outras obras que seguem esse pressuposto. Objetiva-se, elencando ainda essas outras obras, demonstrar que há um modo operativo semelhante entre essas/esses artistas heterogêneas/heterogêneos em relação às coisas, o som e a cena.

- (2) Inventariar discussões teóricas relativas ao encontro cênico, à composição de sonoridades, e aos não-humanos.

Para compreender o processo de criação das sonoridades da cena a partir de não-humanos, torna-se prudente demonstrar as discussões teóricas que permeiam tais pontos, bem como apresentar conceituações para o âmbito desta pesquisa.

- (3) Contextualizar os conceitos inventariados no âmbito dos espetáculos *DeBanda*, dirigido por César Lignelli, e *De Perto Uma Pedra*, dirigido por João Fiadeiro.

Para a tomada de decisão acerca do uso conceitual, será feito um cotejo a partir dos registros em vídeo¹³ dos espetáculos, apresentados a partir de exemplos com minutagem.

¹³Vídeo de *DeBanda* utilizado pela análise, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ttm8zw7LIO&t=1245s>. Já o *De Perto Uma Pedra* está disponível em: <https://vimeo.com/329334367>.

- (4) Discutir o panorama filosófico que inclui os não humanos intuindo, desta forma, inter-relacionar com o uso nas obras estéticas.

Como referido anteriormente na fala de Grusin (2015), há algumas/alguns filósofas/filósofos contemporâneas/contemporâneos que se debruçam para compreender com maior veemência os não-humanos. Nesse sentido, pode ser prolífico recorrer a estas formas ontológicas e epistemológicas para entendimento deste *modus operandi*¹⁴.

- (5) Demonstrar conceitos-ferramentas para a criação e execução das sonoridades da cena dos espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*.

Visa-se, com este objetivo, específico reconhecer o processo composicional de César Lignelli e João Bento nos espetáculos analisados.

- (6) Reconhecer a mudança dos humanos e não-humanos, durante esse tipo de processo composicional.
- (7) Aferir em *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra* a diferença gerada no resultado estético final.

Na frase citada na epígrafe, Barros diz que ao reparar nas coisas miúdas encantou-se. Entretanto, o encanto não é o único impacto possível gerado a partir desse tipo de encontro, com as coisas miúdas. Assim sendo, apresenta-se a pergunta central da presente dissertação da seguinte forma.

- Quais são os efeitos do encontro cênico com não-humanos no tocante a composição de sonoridades da cena?

Para responder tal pergunta, propõe-se vasculhar os processos composicionais de *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*, que servirá de motivação para a pesquisa. Sendo esta, de que essas obras apresentariam uma forma de negociação com a realidade que alteraria o

¹⁴Terminologia em latim que pode ser traduzida livremente como modo de operação ou modo operativo.

modo como os agentes operam, em relação: (a) ao tempo de composição, (b) à forma de disponibilização e (c) a escuta.

Com relação (a) ao tempo, em *De Perto Uma Pedra* nota-se o uso de pausas, para que as/os performers descubram acoplamentos e formas de lidar com as coisas na cena. Este fenômeno pode se caracterizar como um tempo que se relaciona diretamente com a imobilidade de certas coisas utilizadas no espetáculo. Em *DeBanda*, enfatiza-se que a construção do SerBanda demorou cerca de um ano para suas primeiras experimentações com público, e ainda continua em processo de transformação. Em algumas apresentações são agregadas mais materialidades, ou ainda, descartadas a depender do lugar e do espaço, vide (LIGNELLI; MAYER, 2021).

Com relação à (b) disponibilidade, ela aparece nas relações *a priori* e está presente de forma intensa neste trabalho. Nota-se a relação dos objetos com o autor, na atividade de criação da máquina, a partir de vários objetos dispersos a serem presos, parafusados, colocados gatilhos, para que eles se tornassem, do fim ao cabo, em “[...] uma máquina que produz música, reunindo num só dispositivo o controle de uma multiplicidade de instrumentos musicais, acionados por um único operador” (LUCAS; LIGNELLI, 2018, p. 153). Em *De Perto Uma Pedra*, ela surge como ponto relevante para a obra, porque o captador de sonoridades ao vivo do espetáculo, João Bento, usa diversos microfones para reinventar a forma de se relacionar, sonoramente, com as coisas espalhadas na cena.

Sobre (c) a escuta, nota-se, no trabalho de João Bento, uma capacidade diferenciada de utilizar tal forma de percepção que se amplia para o palco inteiro, ao procurar novas sonoridades que se relacionem com as visualidades para composição das cenas. Em *DeBanda* percebe-se, ao assistir a obra, que tanto a composição de canções quanto a criação desta máquina musical foram balizadas em decorrência de uma escuta atenta em muitas instâncias. Tal apontamento demonstra-se pois, há estruturas rítmicas complexas, com virtuosidade no toque das coisas por todo o corpo, bem como, na criação da máquina, era necessário um ouvido atento para a decisão dos timbres, frequências e intensidades do som das coisas.

Como metodologia, a seguir apresentar-se-á a lógica que estrutura este caminho que norteia a trajetória para alcançar o objetivo geral e os objetivos específicos. Tal percurso se dá com a utilização de conceitos e estes são, acima de tudo, palavras, portanto parte-se da perspectiva etimológica delas para situar as primeiras características. Ademais, busca-se a formulação de autores diversos para se estabelecer, em concordância ou não, propriedades

destes conceitos. Neste ínterim, são referenciados elementos das epígrafes como parte da formulação. Ao fim, é estabelecido o conceito para os fins da pesquisa, orientado à análise dos espetáculos, da forma mais pragmática possível.

A partir do que nota-se no parágrafo acima, salienta-se que não será realizado uma perspectiva genealógica dos conceitos, quiçá um entendimento histórico das situações. Trocando em miúdos, do ponto de vista teórico, recorrer-se-á a pesquisa bibliográfica sobre conceitos que expliquem os elementos criados pelos diretores César Lignelli e João Fiadeiro:

- acerca da propedêutica ‘cena enquanto do encontro’;
- acerca das sonoridades da cena;
- acerca dos não-humanos;
- acerca dos termos utilizados, tempo, disponibilidade e escuta.

Adiante, do ponto de vista prático, a perquirição deste material partir-se-á da:

- análise bibliográfica dos aspectos específicos das obras;
- análise dos espetáculos supracitados em vídeo, visando a produção de sentido das sonoridades para a plateia, bem como a performance de João Bento e César Lignelli na cena;
- investigação do material de divulgação destas peças;
- entrevistas realizadas pelo autor desta dissertação com Bento e Lignelli.

Seguindo as diretrizes demonstradas acima, a dissertação foi organizada em dois capítulos. O primeiro chamado “As coisas, o som e a cena - Um possível diagnóstico” e o segundo “DeBanda e De Perto Uma Pedra - vasculhando conceitos-ferramentas”.

O primeiro capítulo, mais voltado aos aspectos teóricos do problema, tem como objetivo diagnosticar o que é a composição de sonoridades da cena a partir do encontro entre humanos e não-humanos. Para tal é:

- apresentado o objeto de pesquisa;
- discorrido sobre algumas discussões que envolvem o mesmo;
- cotejado as decisões tomadas nas obras analisadas.

Para os fins desta dissertação, no primeiro capítulo, pretende-se compreender os conceitos de:

- cena enquanto encontro;
- sonoridades;
- sonoplastia;
- música de cena;
- coisas;
- objetos;
- negociação.

O segundo capítulo, por sua vez, de uma forma prática, intui-se testar os conceitos-ferramentas que foram vislumbrados no processo de pesquisa desta dissertação. Expõe-se que durante a criação e apresentação dos espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra* pode-se compreender que Lignelli e Bento utilizaram alguns princípios que podem ser entendidos a partir de conceitos-ferramentas, acerca do tempo da composição, disponibilidade dos materiais e a forma de audição utilizada. Para isso, partir-se-á:

- dos escritos dos diretores sobre o tema;
- dos conceitos entendidos no primeiro capítulo;
- da análise dos materiais em vídeo;

Ao final, como conclusão, pretende-se apresentar uma perspectiva para o entendimento do processo composicional de sonoridades a partir de não-humanos.

1 - As coisas, o som e a cena - Um possível diagnóstico.

*O seguro de risco elevado,
o momento é certo¹⁵.*

(Ramones)

Este capítulo pretende diagnosticar a relação entre sonoridades, não-humanos e a cena, apresentando aspectos majoritariamente teóricos e tendo como base os espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*. Para tal, serão apresentados alguns conceitos sobre os sons, as coisas e a cena, perquiridos durante a pesquisa. Nesta instância, pretende-se apenas constituir uma proposta, um possível entendimento sobre estes pontos.

Mesmo com todas estas palavras amenizadoras, entende-se os riscos elevados de propor definições neste âmbito que tem a multiplicidade como condição *sine qua non*. Mas, acredita-se, em consonância com a afirmação acima, dos *Ramones*, ser o momento certo e também o espaço certo, salientando que esta perspectiva é a do autor, realizada a partir do exercício de alteridade frente às obras analisadas, em diálogo entre autores diversos sobre os temas.

A palavra diagnóstico, sob o ponto de vista etimológico, tem seu radical, do grego, *dia* que significa através e *gignósk* que apresenta sentido semelhante a conhecer. A partir do escopo da pesquisa, ao se propor um diagnóstico pretende-se: reconhecer o modo de composição das obras através de um conhecimento conceitual.

Como em uma piscina fria, é prudente não se jogar de cabeça. Portanto, na primeira seção, será apresentada uma possível equivalência entre os conceitos de cena e encontro, em uma propedêutica específica. Tal afirmação sustenta-se a partir:

- dos inventários de *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*;
- da verificação do *modus operandi* de outros espetáculos;
- de uma breve pesquisa do estado da arte, acerca do termo encontro.

Dando prosseguimento, a segunda seção deste capítulo inicia-se com as sonoridades da cena. Estas são as manifestações do som, processo físico em que ondas apresentam

¹⁵ [trecho original] High risk insurance, The time is right

características específicas direcionadas para o encontro composicional artístico, que podem ser entendidas como:

- sons referenciais em relação às visualidades e/ou outras instâncias;
- composições organizadas com funções de reforço ou contraponto à visualidade e/ou outras instâncias; e
- palavras proferidas durante as obras.

Por fim, será dado enfoque às coisas e objetos, sendo elas humanas, não-humanas e híbridas. A partir de uma revisão de literatura que conta com Bryant, Eugênio, Fiadeiro, Grusin, Harman, Latour e Lignelli. Nessa revisão de literatura, pretendeu-se encontrar um modelo para análise prática das obras *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*, composto pelos seguintes elementos:

- o aspecto da agência a partir do termo coisa;
- a dimensão ontológica a partir de objetos;
- a negociação da realidade para produção de sonoridades.

1.1 - A cena é um encontro - apresentação do objeto de pesquisa.

*Subo nesse palco, minha alma cheira a talco
Como bumbum de bebê, de bebê
Minha aura clara, só quem é clarividente pode ver
Pode ver*

(Gilberto Gil)

A palavra cena advém do latim *scaena*, palco, e tem sua raiz no Grego *skena* que originalmente significa tenda, cabana, relacionado a *skia*, que tem um sentido próximo a sombra, pela noção de algo que protege contra o sol. Percebe-se uma ligação intrínseca entre a cena e um local, em que as pessoas poderiam estar protegidas para assistir ou apresentar uma espetacularidade.

No sentido prático, nota-se uma imensidão de possibilidades de entendimento. É possível pensar a cena como o tablado das apresentações, por isso, a utilização de termos como a boca de cena ou ainda o proscênio - elemento que faz a alma de Gil cheirar como bumbum de bebê. Em outro sentido, há o significado de uma parte de uma peça,

popularmente definida por suas ações “a cena do beijo”, “a cena da briga”, ilustrativamente. No linguajar popular, ainda há o sentido grupal da palavra, por exemplo, a cena *tropicalista* consiste em um grupo de pessoas com conexões específicas, no caso saliente-se as musicais, espaciais, políticas, histórico-temporais e, sobretudo, estéticas. Estas, pela nomenclatura, são também um tipo de cena.

A partir dessas formulações, é proposto a aproximação dos termos cena e encontro. Como argumento, ao se falar em cena, no sentido etimológico, como espaço de sombra, em alguma medida, este é um lugar do encontro. Adiante, é possível elucubrar sobre as partes de um espetáculo. Mais uma vez, o encontro torna-se a base desse tema, pois as definições das cenas podem ser compreendidas por encontros que desencadeiam uma trama.

Finalmente, sobre o conjunto de pessoas em espaços específicos formando uma sociabilidade, normalmente a partir de algum gênero artístico. O crítico Nickolas Bourriaud, no livro *Estética Relacional* (1998), acredita que esta é umas das bases da formação da arte do século XXI, o interstício social. Com o perdão do trocadilho, a cena enquanto encontro, neste caso, também volta ao holofote.

Nas obras analisadas e no estilo composicional pretendido, essa perspectiva é levada a cabo a partir de dois axiomas:

- de que há encontros entre humanos e não-humanos. Entende-se esta premissa como válida utilizando o aforismo de Latour, de que “[...] faz tanto sentido quanto captar a dinâmica de uma batalha imaginando um pelotão de soldados e oficiais completamente nus” (2012, p.113). Na fala do antropólogo francês demonstra-se o absurdo da ausência de encontros com os não-humanos no contexto da guerra. No contexto artístico, nota-se a agência não humana pois, basta um refletor cair ou um disco tocado em cena arranhar¹⁶, para que se perceba que há uma relação com os não-humanos e que pode ser um motor criativo;
- uma cena, como encontro, é abarrotada de sonoridades que criam presença e sentido no mundo proposto. Em outras palavras, leva-se em consideração, como adverte Lignelli, “[...] o elevado grau de importância, potência, complexidade e

¹⁶ Nesta instância refere-se ao disco de vinil, elemento muito utilizado no século passado, e usado na peça *De Perto Uma Pedra*. Este tinha como característica a possibilidade de arranhar sua superfície e modificar a sonoridade proferida.

fluidez que podem constituir os sons na cena teatral contemporânea” (2014, p. 148).

Essa propedêutica é aqui proposta, porque em *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra* os encontros entre humanos e não-humanos na produção de sonoridades são trabalhados *ad nauseam*¹⁷, com agentes humanos como atores, diretores, dramaturgos, iluminadores e não-humanos como um *trailer*, um telefone antigo, instrumentos musicais entre tantos outros.

Como arremate, será constituído o conceito de encontro nos termos deste trabalho, a partir da discussão conceitual sobre a terminologia. Ou seja, optou-se não somente por equiparar a ideia de cena e encontro, mas sustentar tal proposição a partir de obras e argumentos teóricos sobre o tema. Pormenorizadamente, pretende-se:

- perquirir os agentes do encontro utilizados nas cenas de *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*;
- listar outras obras que apresentam em seus resultados estéticos os axiomas já apresentados;
- compreender o conceito de encontro como ponto comum destas obras na construção de cena.

1.1.1 - *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra* - um inventário para o encontro.

*O que que tem na sopa do neném?
O que que tem na sopa do neném?
Será que tem espinafre?
Será que tem tomate?
Será que tem feijão?
Será que tem agrião?
É um, é dois, é três*

(Palavra Cantada)

Para ilustrar o que foi visto acima, é prudente refletir como esse processo de encontro enquanto cena funciona em *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*. Dessa forma, será exposto um pequeno inventário, demonstrando agentes que se encontram nas obras de Fiadeiro e Lignelli.

¹⁷Terminologia em latim que pode ser traduzida livremente como até dar náusea.

Assim como o inventário de ingredientes em uma sopa trazida pela música citada na epígrafe, será reparado o conjunto de coisas presentes nos espetáculos. Pretende-se, perceber se as relações propostas para a cena apresentam as ligações com os não-humanos e com as sonoridades¹⁸. Assim, a prática de inventário consiste na listagem dos agentes participantes de um dado contexto.

Primeiramente, *DeBanda*. Este espetáculo foi criado colaborativamente, como percebe-se na ficha técnica apresentada no prosseguir desta seção. Neste primeiro momento cabe evidenciar o trabalho de Lignelli, ator do solo musical e diretor geral; João Lucas, diretor musical, diretor artístico, presente desde o início da composição do espetáculo; Sulian Vieira, que dialogou sobre a criação artística desde o início do processo; e Gil Almeida, colaborando com a direção do espetáculo após suas primeiras apresentações. Tal obra foi desenvolvida a partir de um ideário de homem-banda que

[...] foi atravessado por referências audiovisuais. Dyck Van Dike com seu homem-banda no longa-metragem *Mary Poppins* (1964), o duelo de homens-banda do curta metragem de animação *One Man Band* (2005) e o 2º episódio da 3ª temporada - *One Man Band* de *The Mickey Mouse series*, compõe parte dessas referências. Por outro, no contexto da rua, *DeBanda* apresenta proximidades e diferenças marcantes com outros homens-banda que se configuram quase como tradição em alguns centros urbanos. Aproximam-se pelo aspecto visual e pela relação com uma máquina sonora. Diferenciam-se, comumente, pelo fato de os tradicionais homens-banda tocarem músicas conhecidas, com mais ou menos instrumentos, com performances mais ou menos virtuosas (LIGNELLI, MAYER, 2021, p. 20).

SerBanda, o termo preferível pelo diretor¹⁹ por questões de gênero que envolvem as referências de “homem-banda” (LIGNELLI; MAYER, 2021, p. 19), é constituído por diversas coisas sonoras²⁰, percebida na imagem:

¹⁸O tema inventário será abordado de forma multiperspectivada na subseção 2.2.1.

¹⁹ Pelo protagonismo de Lignelli no processo de criação do espetáculo *DeBanda*, neste trabalho, por vezes, este será referido como o diretor mesmo que a direção tenha sido colaborativa.

²⁰Conceito amplamente discutido na seção 1.3.1.



Imagem 1: foto de Diego Bresani e *DeBanda*, o espetáculo em questão, ainda acopla:

- César Lignelli, seu tocador;
- Estela Lignelli, que interpreta DeBandinha apresentando as personagens;
- Sr. Estandarte, um dispositivo dramático de apresentação das figuras interpretadas pelo cantor;
- pessoas, que dão o apoio técnico necessário para a apresentação;
- um trailer, que traz para o espetáculo a possibilidade de errância em novos espaços de apresentação;
- uma dramaturgia que alinha todas as coisas em uma trama de amor desventurado.

Lignelli e João Lucas, o diretor musical da peça, entendem o processo dramático como mais uma coisa na cena, “Uma engrenagem de palavras, imagens e representações em deriva associativa, juntando ideias dispersas num torvelinho de sentidos” (2018, p. 156). No caso, no espetáculo, o processo de composição dramática é apresentado como a fábula de uma desventura amorosa. O Narrador entra em cena e se apresenta como o menestrel que contará ao público uma história, para isso ele pede que a plateia escolha as características das

personagens em opções que ele mesmo traz, como percebe-se no trecho: “Então vamos começar pelo DeMais, quem é o DeMais? Como é o DeMais? O que é DeMais? Ele é bonito? Ou feio?”, visto em²¹ 9min10s até 9min26s. Como esperado, o público responde, e assim são decididos os comportamentos e fisionomias dos devires do DeBanda: DeMais, DeMenos e Ella.

A dramaturgia²² desenvolve-se com demonstrações das personagens da peça, DeMais DeMenos e Ella em cenas curtas, Esta/estes tocam e cantam suas emoções em canções originais ao vivo utilizando este instrumento sonoro peculiar acoplado no corpo do ator.

Essas demonstrações canceioneiras são balizadas a partir do Sr. Estandarte e DeBandinha. Ou seja, a troca das personagens, nas cenas curtas, acontece a partir do desenrolar de um pano em que há escrito o nome da próxima personagem e DeBandinha canta “Quem vem lá” (13min13s). Ao fim, há uma luta entre DeMais e DeMenos em nome do amor de Ella (34min08s)²³.

Com relação à ficha técnica do espetáculo, percebem-se encontros interpessoais que funcionam como sua fundação. Em 35min50s²⁴ até a fim do vídeo do espetáculo gravado, é possível ler os créditos apresentando os nomes: César Lignelli, Adriano Roza, Estela Lignelli, João Lucas, Gil Roberto, Sulian Vieira, Márcio Vieira, Cynthia Carla, Amanda Abrantes, Ana Saboia, Ana Prado, Barbara Oliveira, Lara Pires, Maria Oliveira, Michel Freitas, Sara Veigo, Stael Leite, Teresinha Ribeiro, Vasti Dutra, Alice Martins, Neide Oliveira e Clemilton Rodrigues Dos Santos.

Apesar de não constar na ficha técnica, o Sr. Estandarte também é um personagem, que precisou de uma série de encontros para acontecer. Na referida minutagem, César Lignelli e Sulian Vieira criaram este personagem-coisa, entretanto, os bordados foram feitos por diversas bordadeiras e um bordador: Amanda Abrantes, Ana Saboia, Ana Prado, Barbara Oliveira, Lara Pires, Maria Oliveira, Michel Freitas, Sara Veigo, Stael Leite, Teresinha Ribeiro, Vasti Dutra, Alice Martins, em uma disciplina específica²⁵. Essa série de encontros de pessoas para compor esse dispositivo específico gerou o Sr. Estandarte na acepção

²¹Em nota de rodapé estarão os links dos vídeos já no momento da minutagem recorrida:

<https://youtu.be/ttm8zw7LIQ?t=551>

²²Entende-se, para os fins desta dissertação, “a dramaturgia sendo um dispositivo proposto para produzir o jogo e promover os efeitos de sentido” (MASSA, 2021, p. 18).

²³<https://youtu.be/ttm8zw7LIQ?t=2050>.

²⁴<https://youtu.be/ttm8zw7LIQ?t=2129>.

²⁵Disciplina Oficina dos Fios na Universidade Federal do Goiás - UFG, ministrado pela professora Alice Martins.

encontrada abaixo em que há um tecido, uma estrutura de madeira e metal e um braço que conta a história iconograficamente:

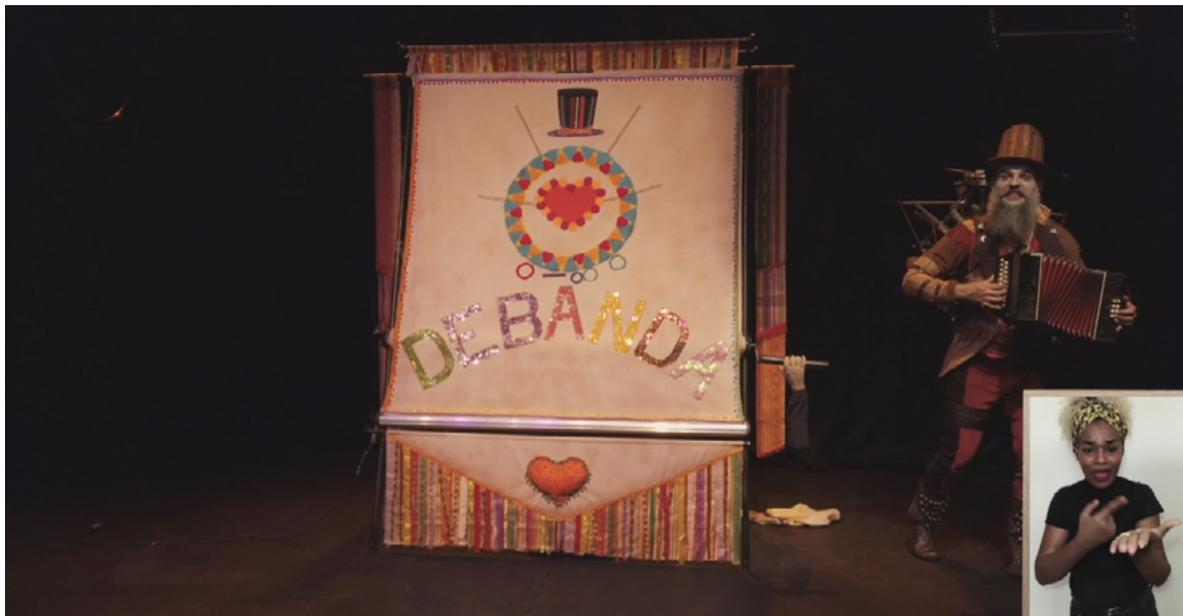


Imagem 2: *frame* no minuto 12:43²⁶ do vídeo citado na introdução.

O serralheiro Clemilton Rodrigues dos Santos também possibilitou que o Sr. Estandarte e SerBanda tornar-se realidade, a partir do conhecimento *sui generis* no que se refere ao habitualmente procurado nas artes cênicas.

Evidencia-se, em outra instância, a relação com as coisas não-humanas, visto pelo axioma apresentado no início desta seção de que há relação entre esses seres plurais, para a criação de *DeBanda*. Diversos cabos e instrumentos tornam-se acoplamentos nessa máquina sonora como relatado por Lignelli e Lucas no trecho abaixo:

O labirinto de dezenas de metros de cordões e cabos de aço de diferentes espessuras, centenas de parafusos, ruelas e porcas, mãos francesas de tamanhos variados, passadores de corda, abraçadeiras de plástico e de metal, ganchos, fivelas, fechos e prolongadores diversos, pedaços de madeira, ferragens de bateria, espuma, rolos de fita de alta fusão, colas adesivas, fitas adesivas, fita de lona de caminhão, fibra acrílica de enchimento, tinta de tecido, carrinho de compras e mochila dão liga a um tambor de cabaça, um tamborim, dois reco-recos, um pedal duplo de bateria, um prato, um bumbo, duas claves cubanas, uma campainha de hotel antigo, três buzinas a ar, dois agogôs, um kazoo, uma surdina de trompete, nove apitos, seis baquetas sendo duas luminosas e uma com sete hastes de nylon enfeixadas, mais duas próteses de braços humanos ergue uma máquina tocável de aproximadamente 30kg cujo desígnio principal é o prolongamento do tocador e a multiplicação das suas virtualidades sônicas, mas igualmente a

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=tttm8zw7LlO&t=725s>.

visibilidade dessas virtualidades e a sonoridade da atualização do corpo por ela agenciada (2018, p. 154).

Dentre a legião de agentes, ainda há outro encontro não-humano que vale mencionar, o trailer utilizado para as viagens do espetáculo. Esse encontro propiciou o *devoir* errante da referida obra. Em uma espécie de *motor-home* que encaixa com perfeição os materiais da peça e parte desta equipe, *DeBanda* pode, por isso, fazer turnês. Segue abaixo a imagem deste veículo:



Imagem 3: foto de Sulian Vieira

Este nostálgico elemento²⁷ realizou viagens por diversas cidades do Brasil, Chile, Uruguai, Paraguai, Peru e Argentina. Nesses outros territórios descobriu-se como seriam as primeiras reações de um público que não fala a língua do espetáculo, bem como uma descoberta da reação da recepção do público no interior do país.

Seguindo esta linha de raciocínio será apresentado o segundo espetáculo: *De Perto Uma Pedra*. Com tralhas de toda a estirpe espalhadas pelo palco e com performers sempre atentos, o espetáculo dirigido por João Fiadeiro tem como cerne realizar uma composição em tempo real a partir de cenas de cinema.

Percebe-se nessa obra de Fiadeiro o encontro dos seguintes agentes:

²⁷O mesmo trailer era utilizado em viagens pela família de César Lignelli, demonstrado no texto escrito pelo próprio (2014).

- uma série de filmes projetados;
- uma captação das sonoridades ao vivo realizada por Bento;
- o método criado pelo diretor/coreógrafo;
- diversos objetos espalhados pelo palco;
- a perspectiva em relação a *De Longe Uma Ilha*;
- as/os performers.

Nesse sentido, o primeiro elemento cênico a ser apresentado como agente é o conjunto de cenas de cinema, projetadas ao longo do espetáculo²⁸, como percebe-se na imagem a seguir:



Imagem 4: frame capturado do vídeo *Script From Afar It Was An Island/ From Up Close, A Stone*. Disponível em: <https://vimeo.com/302397760>.

²⁸Para a compreensão deste fato há no canal de Fiadeiro no *website Vimeo* um vídeo chamado de roteiro da peça, em que há uma organização de fragmentos filmográficos espalhados pelo espaço da tela.

Outro agente que se relaciona a este plano de consistência²⁹ é o captador de sonoridades ao vivo. Bento utiliza um microfone *shotgun* que aplica o fenômeno da transdução em uma angulação de “30° a 60°” (VALLE, 2002, p. 36) e acopla nele um cabo extensor chamado de girafa mecanizada (VALLE, 2002, p.72). Esse microfone em conjunto ao extensor traz à plateia uma sensação cinematográfica, afinal, esse é o material utilizado para a gravação dos sons de um filme, o *boom*.

Segundo a sinopse do espetáculo, no caso analisado, percebe-se a prática de decompor linguagens, como a do cinema e do teatro, para redescobri-las em formatos novos. Isso é algo recorrente para o diretor, como apresentado no trecho abaixo:

[...] é uma prática cada vez mais recorrente no percurso de João Fiadeiro. Retomar e remontar a mesma matéria, mas em modo “unplugged”, libertando-a da tirania da narrativa que o aparato teatral obriga, é uma necessidade que se tem tornado “vital” na sua relação com os objetos e artefactos que produz (2018, on-line³⁰).

Como arremate, o encontro do cinema no processo criativo da obra em questão Leonardo Mouramateus, o co-diretor, explana:

‘*De Perto Uma Pedra*’ é coreografado com gestos armazenados do cinema, todo ‘escrito’ com essas ‘palavras’, e com a tensão mantida desses fragmentos. No espaço específico havia mais de cem filmes para que as pessoas pudessem, vestir, andar, parar, esperar, falar... (2018, on-line³¹, tradução nossa³²).

Em outras palavras, Fiadeiro utiliza em *De Perto Uma Pedra* as cenas de cinema como mais uma das coisas que compõem o seu encontro cênico.

Seguindo a lista de agentes, a perspectiva como elemento composicional sustenta-se pois, o espetáculo é uma brincadeira/continuação de outra obra chamada *De Longe Uma Ilha*. O nome *De Perto Uma Pedra* demonstra a diferença causada por este *modus operandi* - aproximar/distanciar - que é utilizado no espetáculo como um todo. Na perspectiva sonora, por exemplo, algo que seria ouvido de maneira distante é aproximada por meio do microfone *boom* apresentado anteriormente.

²⁹A noção de plano equipara-se a noção de *plateau*: uma altura espaciotemporal que diz respeito a uma partilha de tempo e de espaço (EUGÉNIO; FIADEIRO *apud* NADAI, 2017)

³⁰Disponível em: <https://joaofiadeiro.pt>.

³¹Disponível em: <https://joaofiadeiro.pt>.

³²[trecho original] “‘*De Perto Uma Pedra*’ is choreographed with gestures stored by cinema, all “written” with these “words”, and with the tension that is kept inside these fragments. A set of more than a hundred films from which people who dress, walk, stop, wait, talk...

As/os performers Carolina Campos, Adaline Anobile, Márcia Lança, Iván Haidar e Julián Pacomio agem recriando as cenas dos filmes, a partir de novos pontos de vista.

Acerca da técnica utilizada pelo diretor, a Composição em Tempo Real - CTR³³, Fiadeiro compreende a composição como uma (com)posição que significa posicionar junto, uma posição(com). Carolina Nadai, ao discutir sobre o método do diretor, explica essa relação demonstrada no neologismo visto, nos termos a seguir:

A primeira posição gerada no jogo é um Evento, que, a princípio, ainda não tem relação com nada. Contudo, a partir do momento em que o grupo propõe uma segunda e uma terceira posição, inicia-se a construção de um Plano Comum, em que fala-se uma língua comum através da qual pode-se até concordar em discordar. E então, as posições criadas pelos diversos jogadores, que vão aos poucos se somando, geram uma com-posição (2014, p. 16).

Desatando os nós, pode-se concluir que, em *De Perto Uma Pedra*, o plano comum, evidenciado na citação, era a linguagem cinematográfica. O desenvolvimento das cenas ocorria através dessas posições entre as coisas, uma série de não-humanos espalhados pelo espaço cênico, tais como: cadeira, mesa, cama, toca-discos, telefone, vaso, entre outros.

Percebe-se, a partir do breve inventário, que tanto em *DeBanda* quanto em *De Perto Uma Pedra* tem o encontro com objetos não-humanos como parte fulcral da criação de cena e que estes produzem sonoridades de toda estirpe. Entretanto, exsurge a questão: seriam esses casos isolados?

1.1.2 - Cenas objetais e ruidosas - Notas carinhosas sobre cinco artistas

Paciente: doutor, converso com meu liquidificador todos os dias, estou louco?

Doutor: depende, ele te responde?

(autora/autor desconhecida/desconhecido)

Na subseção 1.1.1 desta dissertação, desenvolveu-se um breve inventário de elementos do encontro dos espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*. Dessa forma, foi possível notar que tanto não-humanos quanto humanos participam desta lista de agentes da criação da cena e suas sonoridades - sendo a distinção feita a partir de suas características e não através de uma diferença valorativa. Para dar continuidade ao raciocínio, será

³³Sigla utilizada pelo autor para referir o seu trabalho.

demonstrado outras/outras artistas que utilizam o não-humano em composições sonoras para o encontro cênico.

Justifica-se tal subseção por um aparente vácuo técnico-conceitual em que os espetáculos de Lignelli e Fiadeiro estariam situados. Aqui será demonstrado que, além dos dois espetáculos, objeto da presente dissertação, outros também constituem-se no âmbito do encontro artístico, de forma a repensar as fronteiras dos humanos com não-humanos na produção de sonoridades, e que isto não é uma espécie de surto elucidativo digno dos óculos de John Nada³⁴. Ao contrário, isso aponta para a existência de um procedimento básico comum a várias situações, com o *zeitgeist*³⁵ artístico que busca encontros entre humanos e não-humanos na produção sonora.

O *modus operandi* das/dos compositoras/compositores dessas obras serão utilizados no prosseguir da pesquisa, mesmo que em menor constância, como referência de conceitos para tornarem-se ferramentas³⁶. À vista disso, encontra-se abaixo notas carinhosas de cinco artistas que falam com o liquidificador esperando que ele o responda e que, por isso, auxiliam a pesquisa em sua fundação. Estes são:

- Lygia Clark (“não artista”³⁷ de Belo Horizonte - Brasil);
- Thomas Lehmen (performer/dançarino/coreógrafo de Amsterdã - Holanda);
- Jérôme Bel (performer/dançarino/coreógrafo de Paris - França);
- Márcio Vieira (artista do grupo Udigrudi de Brasília - Brasil);
- Dani Lima (dançarina/coreógrafa de Rio de Janeiro - Brasil).

Em uma interseção entre dança, teatro e artes plásticas, algumas/alguns artistas acabaram por experimentar o objeto na cena dando a ele a agência necessária para a produção do encontro. Como disse Lepecki “Na luta entre o vivo e o inorgânico, não é apenas como se

³⁴John Nada é o personagem principal interpretado por Roddy Piper no filme *Eles Vivem* (1988) dirigido por John Carpenter. O filme conta a história de um cidadão médio que encontra um óculos que faz com que ele perceba a realidade, que alienígenas se disfarçam de humanos.

³⁵Do alemão, espírito do tempo.

³⁶Cabe ressaltar que para os fins de reconhecer um inventário mais completo de performances artísticas em relação pós-dualista, sugere-se a tese de Mikro Nikolic chamada *Minoritarians Ecologies: performance before a more-than-human world* (2017) que apresenta tal proposta com proficiência.

³⁷Termo utilizado pela artista para evidenciar a zona fronteira de seu trabalho entre a escultura, a performance e a psicanálise.

objetos estivessem assumindo o comando – é a própria subjetividade que se torna algo de 'objetal'" (2009, p. 94).

De tal maneira, ao pensar nesses objetos de forma relacional, saliente-se o trabalho de Lygia Clark. Suely Rolnik em seus escritos sobre a artista relata uma de suas performances em que

A artista começa a passar os *objetos relacionais* no corpo desnudo do cliente, um após o outro, durante cerca de quarenta minutos. Terminada a sessão, Lygia pede para ‘espichar o corpo feito bicho’. Ele segue as instruções e em seguida se levanta. No final, vemos o cliente nu e a artista vestida lado a lado para uma foto que deixará registrado esse insólito encontro e, com ele, essa obra não menos insólita (1998, p. 43).

Sem dúvida, a insólita obra³⁸ traz à cena algo de objetal. Esses objetos poderiam ser trazidos pelos clientes, improvisados ou reciclados de outras fases artísticas da autora. Eles eram objetos simples, como sacos de carregar cebolas, almofadas e tubos de papelão. O ato de passar essas coisas pelo corpo do cliente, mesmo que seja focado na sensação tátil, trabalha também na perspectiva auditiva, uma espécie de ASMR³⁹ a partir dos ideários de performance dos anos 60.

Já, a relação entre dança e objetos volta à tona enquanto conceito na metade dos anos 2000, o que era mais comum nos anos 60 do século XX. Como afirma Lepecki “Entre 2006 e 2010, a presença das meras coisas na coreografia estava em quase todo lugar” (2016, p. 46, tradução nossa⁴⁰). Para ilustrar tal efervescência, no solo de Thomas Lehmen, o performer interage com uma lâmpada, cadeiras, microfone, tomate, martelo, jornal entre outros. A partir desses objetos mundanos Lehmen aplica novas formas de encontro e relação com as sonoridades, como analisa Lepecki (2016).

Em outro exemplo, nota-se a relação coreográfica das coisas no trabalho de Jérôme Bel, especificamente em *Nom donné par l'auteur* (1994). Na referida obra, fica evidente o desejo de equiparação dos humanos e não-humanos por parte de Bel. Primeiramente, os dois dançarinos espalham quatro letras diante do palco (N,S,E,O), representando as coordenadas

³⁸Há ainda, nesse caso específico, questões psicanalíticas que envolvem as obras e biografia da artista, que não serão adentradas por conta do escopo. Mas saliente-se que estas performances eram aplicadas em consultórios com clientes - em um *setting* psicanalítico.

³⁹ASMR significa Resposta Sensorial Autônoma do Meridiano, um método de criação de áudios de relaxamento que consiste na utilização de objetos mundanos em microfones com sensibilidade de ruído alta visando uma sensação tátil-sonora.

⁴⁰[trecho original] “*Between 2006 and 2010, the presence of mere things in choreography could be found almost everywhere*”.

de um mapa, em francês, e nesse espaço estabelecem uma série de relações com objetos cotidianos, tais quais: secador de cabelo, aspirador de pó, dicionário francês, bola de futebol, lanterna e um vidro com sal. Uma profusão de jogos são propostos neste espaço cartografado.

Dessa forma, o referido espetáculo é, além de muitas outras coisas, um convite a uma forma diferente de relação. Segundo André Lepecki, *Nom donné par l'auteur* “Ativa uma comunidade de corpos (objetos, artistas, platéia)” (2009, p. 55, tradução nossa⁴¹). Essa proposição é baseada em outra forma de se relacionar com esses três elementos, na construção atenta de uma pluralidade a partir da forma de escutá-los, vê-los, descobrir suas disponibilidades e potências.

A obra começa com relações simples de demonstração dos objetos e segue complexificando-se em ações cada vez mais virtuosas. Segundo Sigmund, “apesar da performance não haver palavras ela não é muda” (2017, p. 58 tradução nossa⁴²) e realmente, essas coisas estão em diálogo, em uma ordem não-hierárquica de sujeito e objeto, gerando comunicação, presença e sentido. Seja pela atenção da plateia ao ouvir o barulho dos grãos de sal caindo no chão, seja pelo ensurdecido aspirador de pó que toma conta do espaço.

Segundo Bel, em entrevista para Una Bauer, “Minha primeira peça, *Nom donné par l'auteur*, é baseada no paradigma do tempo e espaço no palco, que é o paradigma da coreografia” (2008, p. 42 tradução nossa⁴³), e ele explica que “não havia mais corpos, mas a coreografia se mantém através dos objetos” (2008, p. 42 tradução nossa⁴⁴).

Ainda, a companhia brasileira Udigrudi⁴⁵, que tem como integrante Marcio Vieira, que trabalha com objetos para a criação de instrumentos de forma experimental. Em outras palavras ele molda materialidades diversas como: garrafas pet, latas de achocolatado em pó, canos de PVC, etc... para inventar e construir coisas sonoras. Essa proposta pode ser percebida com explicitude nos espetáculos *O Cano* (1998) e *O Ovo* (2003).

Vieira, para além de seu trabalho prático com as coisas sonoras, enveredou-se para uma trajetória acadêmica, demonstrando teoricamente o processo composicional dessas materialidades sonoras. Em sua dissertação, ele aplica uma lógica de rede para compreender

⁴¹[trecho original] “By activating the community of bodies (objects, performers, audience)”.

⁴²[trecho original] “Although there is no speaking in the performance, it is not mute”.

⁴³[trecho original] “My first piece *Nom donné par l'auteur* is based on the paradigm of time and space on the stage, which is the paradigm of choreography”.

⁴⁴[trecho original] “There are then no more bodies, but choreography remains through the objects”.

⁴⁵Esta “[...] é uma companhia de teatro fundada em 1982 que se caracterizou por uma prática interdisciplinar, utilizando teatro, circo, artes visuais e música nos seus trabalhos” (VIEIRA, 2018, p. 58).

o processo criativo interdisciplinar do grupo em questão. Levando em consideração os participantes não-humanos para a produção de sonoridades, evidenciando o timbre enquanto parâmetro do som, na manifestação sonora dos espetáculos supracitados (VIEIRA, 2019).

Finalizando as notas carinhosas destes espetáculos-pista, refere-se o trabalho *Pequena coleção de todas as coisas* (2013) de Dani Lima. Nesta obra as/os performers percebem, discorrem e multiplicam possibilidades de uso de objetos do cotidiano em uma perspectiva visual e sonora. Esse espetáculo, é uma adaptação para o público infantil da obra *Pequeno inventário de lugares-comuns* (2009).

O encontro e a equiparação com a cena apresentam sustentação em todas as performatividades supracitadas, produzindo sentidos múltiplos para a/o espectadora/espectador e ouvinte. Nesse sentido, esta dissertação embrenha-se na próxima pergunta localizada no título abaixo.

1.1.3 - O que é o encontro? - Todo encontro começa pelo meio.

*Os rios que eu encontro
vão seguindo comigo.
Rios são de água pouca,
em que a água sempre está por um fio.
Cortados no verão
que faz secar todos os rios.
Rios todos com nome
e que abraço como a amigos.
Uns com nome de gente,
outros com nome de bicho,
uns com nome de santo,
muitos só com apelido.
Mas todos como a gente
que por aqui tenho visto:
a gente cuja vida
se interrompe quando os rios.*

(João Cabral de Melo Neto)

Nas subseções anteriores, foi possível perceber pelos exemplos dos espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*, e das outras obras apresentadas brevemente, que operam um modo de composição semelhante e, pela correlação etimológica e denotativa da palavra cena e encontro, como se sustenta essa aproximação terminológica. Entretanto, a pergunta apresentada no título desta subseção - o que é o encontro - continua sem resposta. Por isso, a

seguir, será apresentado uma multiperspectiva deste conceito, visando explicitá-lo para os fins desta pesquisa e na composição das obras.

A palavra encontro advém do latim *incontrare*, encontro de adversários, formado por *in*, significando em, e *contra*, traduzido para oposto. Nesse sentido, a palavra originou-se em um processo de ir contra, em uma proposição de encontro como uma fricção.

O encontro é um termo comum no cotidiano, seja um encontro amoroso ou um encontro festivo. De maneira ordinária, a utilização do termo como o processo de recuperar coisas perdidas como “encontrei a chave do carro!” ou “encontre sua sanidade mental”.

Na epígrafe desta subseção foi evidenciada a potência do encontro. O encontro do rio com o sol, secando suas moléculas de água, bem como do poeta com o rio, gerando momentos de calma e reflexão. Logo na abertura, Neto deixa explícito que o encontro do rio consigo, marca uma mudança que se estenderá, modificando estruturas físicas e psicológicas dos agentes apresentados.

Partindo dos pressupostos etimológico, denotativo e poético, acima apresentados, o encontro transforma quem dele participa. Saliente-se também que, nos versos sobre os rios, não modificam-se apenas um dos agentes, mas sim, todos os que estão em meio ao fenômeno descrito: o rio, o sol e o poeta. Sendo assim, o encontro é uma chance de modificações.

Em outra perspectiva, a figura do *flâneur* pode ser entendida como uma pista do conceito de encontro. Mesmo este sendo conhecido por ser errante, perdido. Nota-se como este binômio contraintuitivo - perder/encontrar - pode ser facilmente relacionado com as peças analisadas nas cinco notas carinhosas apresentadas anteriormente, ou ainda em *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*.

O *flâneur* na literatura francesa desenvolveu-se e transmutou-se até tornar-se um investigador que utilizava sua errância para perceber encontros menos evidentes. “O herói decide ir em busca de aventuras, seguindo o rastro de um pedaço de papel que deitou ao vento (BENJAMIN, 2015, p. 25).

Percebe-se a relação de tal proposta com a obra *De Perto Uma Pedra* na cena inicial, 01min63s a 03min58s⁴⁶. Neste momento, é arrastado uma cadeira e Bento coloca a mão por cima da mesa esticando os dedos, captando o som estranho resultante deste atrito. Logo, nesta

⁴⁶ Saliente-se que os vídeos publicados na plataforma *Vimeo* não apresentam a captura de minutagens como é o caso da plataforma *Youtube*, portanto os vídeos do espetáculo *De Perto Uma Pedra* devem ser consultados pelo link na introdução e perquiridos pela numeração proposta.

ocasião, uma busca por jogos composicionais com as coisas mundanas. Há, para além do fenômeno do encontro, uma busca ativa por alcançá-lo.

Em uma multiplicação possível deste paralelo, percebe-se em *DeBanda* o encontro com o desconhecido, sendo um dispositivo relevante para o processo de composição do SerBanda. O ator e diretor perdia-se em meio a engrenagens para depois, encontrar novos caminhos. Percebe-se a ligação do termo analisado etimologicamente, no sentido de ir contra. Tal paralelismo se dá pois o diretor e performer precisa lidar com as armadilhas funcionais da materialidade de forma, por vezes, até violenta, segundo Lignelli e Mayer:

Nessa condição esquizo, o fracasso constitui-se como imperativo. Tanto as repetições quanto os suores e as dores tornaram-se quase infinitos. O resultado disfarça tudo isso, mas a carne não deixa de sentir (2021, p. 12).

Como aforismo do binômio apresentado em relação ao processo criativo sublinha-se um dos objetos apresentados no processo de inventário da subseção 1.1.1: o trailer. Esse veículo gera uma possibilidade de multiplicar os encontros entre o ser-máquina e o público, em uma pluralidade de idiomas, por exemplo. Evidencia-se, nessa obra, não apenas o trailer mas toda a circulação de *DeBanda* como um processo errante, como define Lignelli e Victor Silveira nos termos a seguir:

Entre 2017 e 2018 *DeBandamos* por Singapura e circulamos pelo Brasil (estados do GO e MS), Paraguai, Argentina, Uruguai, Chile e Peru. Tal façanha se deu em um Motor Home equipado com sistema de som e iluminação em que foram realizadas 33 performances, em praças, parques, escolas e ruas públicas, oficinas e igrejas. Estas ocorreram em cidades de pequeno porte (até 100 mil habitantes segundo IBGE) e visavam uma celebração da diversidade tendo como ponto de partida diálogos com as tradições locais (2020, p. 288).

Em outro sentido, a técnica da Composição em Tempo Real, CTR, teve uma derivação chamada Modo Operativo And - MO_AND⁴⁷, inicialmente organizado por Fernanda Eugenio e Fiadeiro, no Anthropology and Dance Laboratory - AnD_Lab⁴⁸. Conectando a perspectiva da antropóloga, a partir do conceito de etnografia da performance situada, e a forma composicional em tempo real foram desenvolvidos uma série de procedimentos para a relação, a partir da pergunta “como viver juntos?” (EUGÊNIO, FIADEIRO, 2013, p. 222). Neste espaço de experimentação, foi testado e organizado uma outra perspectiva sobre o conceito de encontro.

⁴⁷Sigla utilizada pela/pelo autora/autor.

⁴⁸Sigla utilizada pela/pelo autora/autor.

Eugênio e Fiadeiro lançaram conjuntamente um texto intitulado *O Encontro é uma Ferida* (2012). Neste escrito, a antropóloga e o coreógrafo levantam certas propriedades do encontro que buscavam em seu trabalho conjunto. Primeiramente, ele tem um caráter accidental, em outras palavras, o encontro é criado a partir de alguma aleatoriedade. Desta feita, “O encontro, então, só se efectua – só termina de emergir e começa a acontecer – se for reparado e consecutivamente contra-efectuado – isto é, assistido, manuseado, cuidado, (re)feito a cada vez in-terminável (2012, p. 1).

Os autores ainda explicam a dificuldade de haver um encontro, pois o mesmo se dissipa quando não é aceito, no instante em que seus agentes não se entregam enquanto corpo e param para simplesmente olhar. Nessa perspectiva, analisar o encontro significa não estar mais nele, em uma separação sujeito-objeto. Sendo o sujeito portador da agência e o objeto a matéria de diagnóstico e controle, como percebe-se nos termos a seguir:

Com o pressuposto de que primeiro é preciso saber para depois agir, raramente paramos para reparar no acidente: mal ele nos apanha, tendemos a bloquear a sua manifestação ainda precária e incipiente. Recuamos com o corpo e avançamos com o ‘olhar’ – que julga apenas constatar ‘objetivamente’ o que lá está – e com o ‘ver’, que parte da premissa de que há um sentido por detrás das coisas, a ser interpretado ‘subjetivamente’. Num e noutro caso, chega-se cedo demais com um saber – lei e ponto de vista, uno e plural: ambos manipulação. Ambos versões de uma mesma cisão entre sujeito e objecto, a repartir por decreto o que pode e o que não pode cada um destes entes [...] E assim se vai existindo. ‘Achando’ antes de se encontrar (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2012, p. 1-2).

Por fim, Fiadeiro e Eugênio apontam o encontro enquanto catástrofe, no momento em que não se torna mais possível analisá-lo e ele toma conta dos participantes, no qual a mudança ocorrerá tendo aceitação ou não.

Analisando o escrito em que o diretor da obra *De Perto Uma Pedra* é co-autor, percebe-se que o encontro em sua prática apresenta essa característica não-autoral. Buscando, ao máximo, que as partes da composição, as coisas que a compõem, tenham o máximo de autonomia no referido fenômeno.

Na peça de Fiadeiro, analisada nesta dissertação, nota-se que as cenas dos filmes, as sonoridades captadas, e as coisas espalhadas no palco, apresentam uma certa democracia de agência, quebrando a lógica sujeito e objeto.

Com o intuito de multiperspectivar a terminologia encontro, tendo como reforço os espetáculos analisados, a visão acerca do tema de Althusser (2002) apresenta-se com justeza.

Ele levanta a questão do encontro de uma forma radical, tanto na questão política, relendo a obra marxiana e engelsiana, com o intuito da retirada da dialética, incorporando o encontro enquanto elemento principal do entendimento de uma teoria revolucionária, quanto de rigor teórico acerca do encontro, usando Epicuro, Spinoza, Hobbes, Maquiavel, Heidegger e Deleuze, visando reconhecer o encontro enquanto um conceito filosófico.

O Materialismo do encontro, como chama Althusser, sustenta-se em uma proposta materialista a partir de uma aleatoriedade, semelhante à ideia trazida por Eugênio e Fiadeiro. Nesse sentido, Althusser propõe a imagem da chuva, que se desvia, em um espaço vazio - uma poça, por exemplo - e pode tomar consistência - tornando-se um rio.

Sustentando essa visão, Althusser promove um diálogo com a proposta de Epicuro, a formulação do mundo em que, antes de havê-lo de fato, havia somente o vazio, mas que todos seus átomos já estavam lá. A partir do encontro desses átomos é aos poucos construído e organizado o mundo. Nesta instância é possível notar uma falta de sentido e razão para esta cosmogonia⁴⁹, apenas o encontro e sua possibilidade de transformação.

Para que um encontro possa sustentar a criação de um mundo é necessário que ele perdue, que haja nele a capacidade de apoiar-se, a partir de sua acumulação, a base de uma realidade, seu sentido e sua razão. O filósofo levanta a possibilidade negativa de tal acontecimento, nos termos a seguir reproduzidos: “O encontro pode não durar. E ainda, vemos o encontro não criar nada de realidade do mundo (que não é mais que átomos acumulados), senão que confere aos átomos a mesma realidade que já possuem” (2002, p. 34 tradução nossa⁵⁰).

Nesta perspectiva, entende-se encontro como:

- algo que pode ir contra, como um embate;
- uma adição;
- uma aleatoriedade, que pode se sustentar ou não, no curso do tempo; e
- um fenômeno que começa pelo meio.

⁴⁹Corpo de doutrinas, princípios (religiosos, míticos ou científicos) que se ocupa em explicar a origem, o princípio do universo; cosmogênese.

⁵⁰[trecho original] “*Es más, vemos que el encuentro no crea nada de la realidad del mundo (que no es más que átomos aglomerados)*”.

No sentido trazido por Althusser, percebe-se os dois espetáculos como propositores de desvios aleatórios, que geram temporariamente novos mundos. Eles partem de uma série de objetos, inventariando e descobrindo formas de se relacionar com estas heterogeneidades. Entretanto, sublinha-se o risco de ambos artistas em tal empreitada, afinal, tais experimentos podem gerar encontros frágeis, que não se sustentam enquanto realidade no mundo, tendo que aceitar o fim (FIADEIRO; BIGÉ, 2017), como defende a CTR.

Percebe-se, também, que a cosmogonia de Althusser apresenta um paralelo específico com a obra *DeBanda*, em que os encontros propostos estão frequentemente se perdendo e criando, pois

[...] *DeBanda* morre a todo instante. De tal sorte, em meio a estas desventuras, se regenera, renasce, *DeBanda* e dá origem a múltiplos. Ao se apropriar de tecnologias antiquadas, ao concentrar lugares em suas costas, ao abrir espaços intransponíveis, ao persistir mesmo com a dor constante na carne, ao exceder buscando suficiência absurda, ao ressoar sua orquestra decadente junto ao povo, ao abusar da simultaneidade e da concomitância advindas deste corpo vulgar, ao simplesmente ser, persiste (LIGNELLI; MAYER, 2021, p. 24-25).

Outra característica igualmente relevante é a afirmação de Althusser que defende o encontro como um “[...] trem em marcha” (2002, p. 55 tradução nossa⁵¹). Em outras palavras, o filósofo afirma que as coisas existem, apresentam uma dimensão histórica, e se encontram pelo meio. Não há começo ou ponto zero para esse fenômeno, ele é aplicado enquanto o mundo se transforma. Adiciona-se, aos poucos, novos elementos e assim, constrói-se os desvios aleatórios.

Em cotejo, Lignelli não inicia seu processo criativo de um vazio completo. A obra parte de objetos que possuíam histórias pregressas, que foram encontrados pelo meio. Estes acoplados, disponibilizados e relacionados com a dramaturgia e a fanfarronice cancioneira. De maneira similar, é evidente que os filmes utilizados por Fiadeiro em *De Perto Uma Pedra*, existiam antes da obra, das ações das/dos performers, demonstrando que estes não se findaram em seus criadores.

Em mesmo sentido, visando engrossar o caldo, para a construção de eventos estéticos, percebe-se que “[...] embora todos os objetos tenham uma história de fundo

⁵¹ [trecho original] “*tren en marcha*”.

causal/composicional e inúmeras interações com seus ambientes, nenhum desses fatores é idêntico ao próprio objeto”⁵² (HARMAN, 2020, p. xi).

Para dar continuidade a esta dissertação será aprofundado, na próxima seção, o som, a composição destas e a forma delas se manifestarem na cena.

1.2 - As manifestações sonoras na cena - o que se ouve no teatro?

Joey: Nós devíamos sair.

*Monica: Se sairmos descobriremos
que estávamos ouvindo.*

(Friends, 3ª temp. ep.16)

As manifestações sonoras são um dos possíveis resultados de um encontro. Ou seja, essa nova seção ainda tratará dos efeitos do encontro, só que agora com os ouvidos mais atentos. De maneira semelhante ao caso da série *Friends*, em que os amigos ouviam a briga do casal atentos em outro cômodo, cada emoção era perscrutada enquanto as orelhas grudavam-se na porta, visando, de forma hiperbólica, atravessar a sala com a pressão da cabeça. Estes não queriam perder uma só palavra daquele *quid pro quo*⁵³. Assim como no caso televisivo, em *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*, os processos de escuta apresentam semelhanças.

Para compreender, mesmo que parcialmente, este tipo de manifestação, primeiramente, dar-se-á foco ao ofício deste artista, a/o compositora/compositor de sonoridades da cena. Como as/os artistas se deixam perder/encontrar, assemelhando-se ao binômio do *flâneur*; se encantam, tal qual apresentado por Barros; ou mesmo investigam, e ainda na *sitcom* estadunidense? Quais os critérios-chave para se levar em consideração perante os procedimentos, nas análises das peças *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*?

Para tal, dar-se-á enfoque nos parâmetros do som (MENEZES, 2003) e (LIGNELLI, 2020), e nas formas que estas sonoridades manifestam-se em relação a compleição visual e outros aspectos da composição cênica.

As manifestações sonoras podem ser entendidas como a música de cena, a sonoplastia e a palavra (LIGNELLI, 2014). De tal maneira, apresentar-se-á definições sobre os três temas. Todavia, será aprofundado com mais cuidado os termos: música de cena e sonoplastia.

⁵² Este tema será destrinchado no decorrer desta dissertação.

⁵³ Terminologia em latim que pode ser traduzida livremente como mal-entendido.

Sublinha-se, portanto, que as peculiaridades da palavra enquanto clivagem das sonoridades, apontada por Lignelli, não compõem o escopo da presente pesquisa. Esta dimensão será entendida, para estes fins, simplesmente como uma vibração sonora que produz sentido.

Tal decisão é sustentada pois em *De Perto Uma Pedra* as palavras são proferidas em uma pluralidade de idiomas (português, inglês, espanhol, italiano, francês, etc...) buscando, em maior medida, constituir apenas uma referencialidade das palavras com as imagens dos filmes em questão. Já em *DeBanda*, todas as palavras são cantadas, e, como resultado, a produção de sentido semântico fica em segundo plano, auxiliada por DeBandinha e Sr. Estandarte para o prosseguir da dramaturgia.

Adiante, será abordado os seguintes temas:

- encontro dos objetos;
- parâmetros do som; e
- relação com a cena.

Aprofundando o terceiro tema, a relação com a cena, ainda pretende-se compreender:

- o conceito de sonoplastia e sua relação de referencialidade aos aspectos visuais;
- o conceito de música de cena, a partir da composição organizada.

1.2.1 - Encontrando pistas do trabalho do compositor - encontro dos objetos, parâmetros do som e relação com a cena.

O resto é silêncio.

(William Shakespeare)

O autor convida a todas/todos que estão lendo esta subseção que retornem aos hiperlinks mencionados em nota de rodapé na introdução, referentes aos espetáculos que são analisados, e assistam alguns minutos destes, com o som desligado.

Se acolhido o convite, percebe-se como *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*, o espectador, no caso o leitor, perde parte das produções, tanto de presença quanto de sentido. Em outras palavras, no processo de fruição, alguns elementos não são possíveis de entender, quiçá haver algum tipo de sensibilização.

As sonoridades da cena, nesses casos, são parte determinante da criação do objeto estético cênico, pois este traz consigo informações acerca do seu contexto. Por exemplo, se há nele uma temporalidade definida ou indefinida, ou quais são as regras imanentes neste mundo lúdico, que é habitado temporariamente.

Agora em tom mais zombeteiro, o autor convida o leitor para assistir o espetáculo *DeBanda* com o som do vídeo desligado e ligue, por sua vez, o som de *De Perto Uma Pedra*. Se você, leitora/leitor achou interessante essa experiência, inverta tal possibilidade e assista o espetáculo de Fiadeiro com o som da obra de Lignelli. Nota-se, nos dois casos, o caos a partir do choque destes mundos distintos que se encontram sem gerar sentido algum.

O fato destes espetáculos com sonoridades invertidas não produzirem sentido para a/o espectador está em confluência com o que afirma Althusser (2002), de que é possível haver situações em que há um encontro, mas que este não se sustenta a ponto de criar um mundo. Esta perspectiva, mesmo que divertida, não é desejada para a presente pesquisa.

Neste sentido, entende-se o trabalho do compositor de sonoridades da cena, como o intermediador e cuidador destes encontros. Ou seja, uma das pistas do ofício desta/deste compositora/compositor é criar e mediar as manifestações sonoras em uma cena, visando a produção de sentido a uma plateia.

Para uma melhor compreensão do que isso significa na prática deste tipo de processo criativo, utilizar-se-á: as propriedades dos objetos, os parâmetros do som e sua relação com a cena.

Enquanto premissa, se, ir ao encontro pode gerar um choque, no sentido etimológico de ir-contra, então a energia, propagada por este embate, pode ser transformada em ondas sonoras. Ilustrativamente, o choque de dois veículos em colisão gera um estrondo audível a quilômetros⁵⁴. Em um fenômeno semelhante, os tambores do SerBanda são tocados a partir de colisões, no encontro entre a pele e a baqueta organizados de maneiras específicas.

Pode-se entender que os sons são processos em que a vibração dos objetos geram ondas. No caso do tambor do SerBanda, a pele, no momento em que é agredida pela baqueta, vibra, gerando as ondas sonoras que compõem as canções. José Miguel Wisnik apresenta esse fato constituindo todo o caminho de uma onda sonora, desde a vibração, passando pelos ouvidos e chegando ao cérebro, nos termos a seguir:

⁵⁴A depender do espaço de propagação.

Sabemos que som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configuração e sentido (1999, p. 17).

Este aspecto físico e psicoacústico⁵⁵ complementa-se a partir de outras facetas do âmbito de estudo chamado *sound studies*. Este é um estudo interdisciplinar, que procura compreender o conceito de som no ocidente. Sobre o tema, Murray Schafer⁵⁶ desenvolveu um pensamento de composição e orquestração das sonoridades que rodeiam o ser humano. A proposta de Schafer tem como égide o ouvido humano como balizador da composição sonora do ambiente, controlando os aspectos das intensidades e sobreposições produzidas⁵⁷.

Schafer apresentou em seu trabalho prático importantes pontos acerca das sonoridades dos objetos. Pode-se inferir um carinho, acerca da preservação do som, e rigor sobre a percepção das sonoridades que ele denomina em extinção, como pode ser notado no trecho abaixo:

Os sons ameaçados de extinção deveriam ser registrados de modo especial e gravados antes de seu desaparecimento. [...] em via de desaparecimento deve ser tratado como um importante artefato histórico, pois algum dia um criterioso arquivo de gravação de sons condenados ao desaparecimento pode ser de grande valor (2006, p. 93).

Por isso, tendo como base essa perspectiva prática do trabalho de Schafer, e as perspectivas das ondas sonoras trazidas por Wisnik, nota-se que as sonoridades não brotam como uma combustão espontânea, ou em um processo unicamente de *autopoiesis*. Esta surge de encontros de objetos, que por sua vez apresentam propriedades específicas, que podem, nesta pesquisa, ser classificados a partir de parâmetros.

Como ponto de partida, etimologicamente, “[...] parâmetro vem do grego *para + metron*, que equivale à característica constante de um fenômeno” (LIGNELLI, 2020, p. 103). De tal sorte, apresenta-se o fato de que os parâmetros do som, sob uma perspectiva específica da física podem ser reduzidos a “[...] intensidade, frequência e duração” (IDEM, p. 103).

Contudo, na perspectiva da práxis cênica, considerando a percepção humana, é possível multiplicar tais parâmetros em: “[...] o timbre, o ritmo, a reverberação, o contorno à direcionalidade, o ruído [...] e o silêncio” (IDEM, p. 103). Esta multiplicação ocorre pois, no

⁵⁵No sentido da relação do cérebro com os processos físicos ocorridos, em conformidade com Schafer (2006).

⁵⁶Músico e ecologista sonoro, que tem como livro antológico *A Afinação do Mundo* (2006).

⁵⁷Nota-se que a perspectiva de Schafer difere da proposta deste trabalho, pois é centrada no humano para a constituição de seu projeto moderno.

processo composicional cênico sonoro dialoga-se com outras partes da produção de sentido para a cena, como as cenográficas, por exemplo. Estes aspectos ampliados, auxiliam a comunicação, na práxis destes compositores destes ofícios mais do que os entendimentos físicos compreendidos pela *hardscience*⁵⁸.

Por isso, a seguir será apresentado e exemplificado os seguintes parâmetros:

- silêncio;
- ruído;
- intensidade/amplitude;
- ritmo;
- contorno;
- direcionalidade;
- timbre;
- reverberação.

Para a perspectiva do encontro, a relação entre silêncio e ruído torna-se um elemento relevante na construção do diagnóstico buscado nesta dissertação. Se as sonoridades da cena não acontecem por um processo totalmente *autopoietico*, mas sim pelo encontro de objetos, infere-se que, quando não há esse choque entre seres, o que sobraria é uma ideia silêncio. Ao passo que o ruído “[...] pode ser considerado como aquele som que desorganiza o que queremos ouvir, abrindo outros focos e sentidos indesejados” (LIGNELLI, 2012, p. 98).

Seguindo a linha de raciocínio, Schafer afirma que “[...] o homem gosta de produzir sons para se lembrar de que não está só” (2011, p. 354). Dessa forma o silêncio corrobora com a ideia de morte e, por conseguinte, do medo que o ser humano tem frente ao exício. Como no caso do príncipe dinamarques, na peça escrita por Shakespeare, citado na epígrafe, em seu último suspiro.

Na antiguidade, o silêncio era “[...] um artigo não escrito de direitos humanos” (SCHAFER, 2011, p. 352), ou seja, era valorizada a quietude, diminuição de sons, calma e tranquilidade para que as pessoas pudessem se renovar. Afinal, “qualquer pessoa que sofresse fadiga sonora poderia refugiar-se para recompor sua psique” (IDEM, p. 351).

⁵⁸Traduzido do inglês *hard science*, em relação a *soft science*, entende-se como termo coloquial usado para campos científicos que teriam, como base, rigor metodológico, exatidão e objetividade.

Edgar Allan Poe, em *Al Aaraaf* afirma que “o som do silêncio assusta o ouvido”⁵⁹. Nesse sentido percebe-se a relevância das características da sonoridade quando posta em uma composição se esta é acompanhada de silêncio⁶⁰.

Partindo desta linha de raciocínio adverte-se que, para a composição de sonoridades da cena, a relação entre ruído e silêncio não apresenta a lógica dualista de “bom” e “ruim”, no sentido de bem-estar auditivo, apenas. Para a cena os dois parâmetros complementam-se visando construir encontros duradouros, sendo o silêncio uma forma de parar para não haver ruído, em conformidade ao entendimento de Poe.

Observa-se que *De Perto Uma Pedra* trabalha com silêncios a partir de pausas longas entre os sons. *DeBanda*, por outro lado, não possui muitos hiatos entres sonoridades. Entretanto, percebe-se como o segundo espetáculo busca não gerar ruídos, no sentido de encontros não desejados. Lignelli precisa de atenção para que não se crie muitas interferências, em uma relação entre ruído e silêncio que “[...] se excedem em justa suficiência” (LIGNELLI; MAYER b, 2021, p. 20). Portanto, o silêncio, para os fins da análise dessas obras, ocorre enquanto pausa dos sons proferidos, não se trata de um silêncio absoluto.

Entretanto, esse processo não se finda a apenas ter som ou não ter som, ou se este, de forma específica, auxilia ou atrapalha o encontro. Ainda há outros parâmetros para a explicitação desta questão. Portanto, segue abaixo uma definição acerca do parâmetro da intensidade/amplitude. Doravante, entende-se esta como

o tanto de alteração positiva e negativa na pressão atmosférica que corresponde às compressões e rarefações das moléculas de ar durante a vida (propagação) do som. É comum dizermos que a amplitude de uma onda corresponde a todo o deslocamento, de cima para baixo, do desenho da onda, mas trata-se de um mal-entendido: a distância toda percorrida do ponto mais alto (pico) da vibração, também conhecido como cristais, ao mais baixo e de duas vezes a amplitude (amplitude positiva e negativa) (MENEZES, 2003, p. 29).

Ou seja, para os fins desta dissertação, entende-se a amplitude como a altura da onda sonora e como isso altera a presença de som ouvido pela audiência. Quanto mais alta a onda, maior o volume e virse-versa.

Já a frequência é assimilada, para os fins deste escrito, como a diferença entre o grave e o agudo. Esta medição ocorre fisicamente, segundo Menezes (2003), a partir da quantidade de vezes que a senoide encontra o centro dentre seus altos e baixos da formação da onda

⁵⁹[trecho original]: “*A sound of silence on the startled ear*”, disponível em :<https://poets.org/poem/al-aaraaf>.

⁶⁰Este elemento será discutido na referida pesquisa com maior aprofundamento na seção 2.2.

sonora, em uma quantidade de tempo específica. Esse fenômeno é calculado em *hertz*, a partir da seguinte equação: $F=1/T$.

Dentre as diferentes frequências, ao longo do tempo ,pode haver uma miríade de formas de contorná-las, isto é juntá-las em construções melódicas, como defende Lignelli o contorno:

[...] remete ao delineamento de uma melodia, levando em conta exclusivamente o padrão relacionado às frequências ‘para cima’ e ‘para baixo’, a fim de saber se a sequência de notas sobe, deixando a melodia mais aguda, ou desce, tornando-a, assim, mais grave (2020, p. 249).

A personagem Ella, no espetáculo *DeBanda*, possui em sua cena principal melodias musicais com contornos predominantemente agudos. Tal característica se dá por conta dos aspectos dramáticos de Ella, que reforçaram essa decisão. Segue abaixo a imagem da personagem:



Imagem 5: foto de Diego Bresani, 2018.

Outro parâmetro a ser reparado é o timbre que, por sua vez, relaciona-se diretamente com a frequência e a amplitude. Um som de mesma frequência fundamental e intensidade semelhante podem ser notados, pelas/pelos ouvintes, como assustadoramente diferentes. Isto acontece por conta do timbre, este parâmetro ocorre pois a grande maioria dos sons

[...] contém uma configuração harmônica virtual conferida por múltiplos intervalos, que ressoam ao mesmo tempo. Mais que uma simples unidade a produzir melodias,

então, cada som possui, em si, uma formação harmônica implícita. Esta última se configura como acorde oculto [...] (LIGNELLI, 2020, p. 176).

No espetáculo *De Perto Uma Pedra*, o som da discagem e do toque do telefone antigo apresentam um timbre específico trazendo uma memória ao público da obra em questão. Essa possibilidade se dá pois estas micro configurações harmônicas, presentes no mecanismo deste objeto *vintage*, é característico a quem ouve.



Imagem 6 - Foto de Alípio Padilha. Espetáculo *De Perto Uma Pedra*.

Adiante o ritmo. Este parâmetro direcionado ao diálogo cênico, apresenta paralelos com a ideia de duração trazida pela acústica, entretanto, Lignelli salienta, que não se finda a ele pois “[...] não somente a duração mas também a intensidade, alturas e timbre” (2020, p. 202) estão conectados ao ritmo de maneira geral. Percebe-se a prática desse parâmetro na citação a seguir:

Desta feita é possível configurar essa forma de duração e repetição como um parâmetro do som, pois estruturalmente os sons carregam em si polirritmias. Na frequência: pela quantidade de vezes que onda se repete no tempo; na amplitude pela quantidade de energia e dimensão dessa onda; e no timbre, pela miríade de ondas sonoras que atuam concomitantemente no espaço-tempo que este som é propagado (MAYER; LIGNELLI, 2021, p. 18).

Ilustrativamente a arma de brinquedo de fabricação espanhola, que está na mão da personagem, Ella, na figura 3, apresenta uma sonoridade de duração e intervalo específicos, relacionando-se a este parâmetro, na cena, a arma funciona como elemento rítmico.

Como parâmetro, a “[...] direcionalidade diz respeito à localização espacial de onde o som é produzido ou reproduzido” (LIGNELLI, 2020, p.257). Ou seja, entende-se este outro parâmetro como a capacidade de perceber a localização de uma sonoridade, no espaço.

No caso do espetáculo *De Perto Uma Pedra*, os sons dos objetos são mediados a partir dos microfones, modificando a direcionalidade, segundo Mayer e Lignelli, essa “[...] perspectiva espacial ainda é complexificada no espetáculo de João Fiadeiro pois o microfone de lapela e o microfone *shotgun* com a girafa mecanizada, pela forma que se posicionam, suas angulações, constituem formas diferentes de chegar ao público via P.A.” (2021, p. 31).

A reverberação tem relação com o espaço em que se encontra esta sonoridade, a diferença ocasionada pelas reflexões do som no ambiente. “Essas alterações são influenciadas pela temperatura, dimensões, características e quantidade dos materiais que definem e compõem esse espaço” (LIGNELLI, 2020, p. 265). Percebe-se que a utilização deste parâmetro em *DeBanda*, por conta dos diferentes espaços “[...] abre zonas relacionais que geram instabilidade e novidade a todo instante (LIGNELLI; MAYER, 2021, p. 10).

Por fim, a busca de compositoras/compositores no momento em que se relacionam com as sonoridades, parte do pressuposto de que a criação de sons acontece durante o encontro entre objetos e estes são organizados em parâmetros. Entretanto, ao se falar de cena, esses parâmetros de organização dos objetos visam o diálogo entre aqueles que desenvolvem os processos composicionais e a fruição do público/ouvinte⁶¹.

Tendo isso em mente, as duas próximas seções apresentarão, de forma mais explícita, o processo de manifestação dessas sonoridades, categorizadas nos parâmetros acima, por meio de análise dos dois espetáculos em relação à compleição visual e outros âmbitos da cena. Em outras palavras, como se estabelecem as funções, de música de cena e sonoplastia, e como compreender conjuntamente as sonoridades e seu aspecto visual em um dado contexto?

1.2.2 Sonoplastia - O som referencial

⁶¹Sobre o tema o uso das sonoridades para gerar uma sensação ao público/ouvinte vale conferir o trabalho *erotic of sound*, disponível em: www.eroticofsounds.wordpress.com, de compositores de sonoridades que aplicam essa lógica na criação de uma ambientação sexual em sons de lápis, porões e etc.

vvvvvvvvrrrrr, ffffffffrrrr
 sssssssshhhhh, ttttttss

(Robocop)

Inicialmente, segue a etimologia, trazida por Lignelli, Magalhães e Mayer em que

[...] a sonoplastia, palavra mais utilizada na língua portuguesa, apresenta algumas derivações. Do latim, *sonus*, significa som e pode ser definido como ‘vibração de um corpo percebida pelos ouvidos’ (*apud*, BUENO, 1967 p. 3805). De uma base Indo-Européia *swen*, que equivale a soar, do latim *sonare*, relativo ao ato de ‘emitir som, tinir, ressoar, repercutir e ecoar’ (*apud*, BUENO, 1967, p.3781). Já *plastia*, do latim *plasticus*, o mesmo que o Grego *plastikos*, indica algo que pode ‘plasmar, remodelar’ (*apud*, BUENO, 1966 p.3073), e que ‘modernamente tomou o significado de dúctil, maleável’ (*apud*, BUENO, 1967, 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 (2022, p.84⁶²).

Dada a definição acima, a primeira coisa a se ter em mente ao falar sobre sonoplastia é que ela é uma sonoridade, que produz, em alguma medida sentido a cena e se relaciona com a visualidade desta. Nesta subseção, pretende-se utilizar essa terminologia e assim compreender, a partir dos espetáculos analisados, as propriedades desse conceito por autores Chaves, Lignelli, Tragtenberg e Camargo, em diálogo. Essa proposição só é possível pois a sonoplastia é um termo polissêmico no ambiente teatral.

Marcos Chaves fez uma pesquisa intensa acerca do uso desta palavra. Seu escopo advém do pensamento prático do termo, a partir do ofício dos compositores de trilhas sonoras em Porto Alegre. Em sua dissertação é possível notar que a polissemia do conceito não se resume a um problema conceitual, destes que se findam nos limites das discussões acadêmicas. Chaves notou, na sua perquirição, uma confusão generalizada no processo criativo, uma vez que o trabalho precisa ser realizado e não sabiam qual profissional o fazia. Como ponto de partida, o autor traz uma observação sobre o inconsciente coletivo acerca do termo dissertado nesta subseção:

Sonoplastia é outro termo que se refere à parte sonora que abrange, no ‘inconsciente coletivo’ dos artistas teatrais, os sons criados para ambientação: sons de sino de igreja, batidas de porta, balas de canhão, barulho de chuva, e uma infinidade de exemplos similares (2020, p.12).

⁶²Informação retirada de um artigo em análise na revista Ouvir ou Ver, previsto para publicação no ano de 2022, posteriormente estes dados serão atualizados.

Repare que as sonoridades como sinos de igreja, batidas de porta e balas de canhão, como o exemplo trazido por Chaves (2020), são sonoridades, no caso não-humanas, que os compositores de cena trazem como complementação do ambiente ficcional.

Em diálogo, Roberto Gil Camargo escreveu o primeiro livro brasileiro destinado exclusivamente ao conceito de sonoplastia, em 1986. Não há dúvidas da importância histórica de tal escrito, entretanto, desta feita é possível subentender nesse livro que o ofício de sonoplasta seria o de criar todas as sonoridades da cena. Sendo a sonoplastia para ele um sinônimo de sonoridades. Tal definição dificulta, para âmbito deste escrito, a delimitação da sonoplastia enquanto função na cena e, por isso, não colabora a análise desta dissertação.

Livio Tragtenberg, apresenta uma posição dissonante à proposta de Camargo. Em seu livro *Música de Cena* (1999) Tragtenberg define a sonoplastia como um som referencial que não houve a interferência de um artista, como é possível notar no trecho a seguir:

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).

Em meio a esta multiplicidade de perspectivas, surge a seguinte questão: há ou não um artista por trás da sonoplastia? Repare que para Camargo, sim, verifica-se também que foi defendido nesta dissertação, na subseção 1.2.1 o papel do compositor sonoro da cena enquanto um organizador de funções em um encontro.

Em detrimento aos problemas encontrados no presente escrito serão destrinchadas a partir destes pontos sobre sonoplastia:

- o termo referencial e/ou ilustrativo trazido por Tragtenberg;
- o efeito sonoro trazido pelo inconsciente coletivo, por Chaves;
- o fato de haver um compositor/artista, como traz Camargo;
- a ideia de ambientação, também trazida por Chaves.

Multiplicando as pistas, nota-se o trecho na epígrafe do filme, que conta a história da máquina híbrida *Robocop* (1988), película dirigida por Paul Ver Hoven⁶³. A produção de sons ilustrativos (Tragtenberg) do ranger do corpo maquinal, demonstrado por meio das

⁶³Robocop conta a história de um policial em que, para sobreviver, é substituído parte de seu corpo por dispositivos maquinais.

onomatopeias citadas, é, desta feita, uma sonoplastia meticulosa. Os artistas Stephen Hunter Flick e John Pospisil, que ganharam o *Oscar*⁶⁴ de melhor som no ano de 1988, compuseram artisticamente (Camargo) essa sonoridade referencial constituindo a ambientação (Chaves) por meio de efeitos sonoros. Em suma, a sonoplastia constitui uma parte relevante da produção de sentido deste *blockbuster*.

O já referido criador da peça *DeBanda*, Lignelli também definiu a palavra sonoplastia. O primeiro ponto levantado por ele corrobora com o ‘inconsciente coletivo’, que ilustra

Em performances estéticas, os sons dos grilos, sapos e águas correndo através do espaço cênico, na constituição de um ambiente de noite de noite em localização rural, ou ocasionais disparos de espingardas servem de exemplo da situação em que há a necessidade de sons referenciais para a composição do ambiente de cena. a resposta que surge é: sonoplastia (2012, p. 318).

Ao se pensar nas manifestações sonoras no trabalho de Fiadeiro, por exemplo, a sonoplastia é a parte central no que tange *De Perto Uma Pedra*. O trabalho tem como marca constituir um ambiente a partir dos objetos amplificados na composição *in situ*. Instalando uma espécie de *set* de filmagem em uma composição filmográfica em tempo real, ou como levanta o diretor, em uma versão *unplugged* do processo de produção cinematográfica⁶⁵.

É possível constituir um paralelo conceitual entre o que se entende como sonoplastia, para os fins desta dissertação, e o que se entende como *foley* sonoro no âmbito do cinema. Segundo Thiago Morandi e Flávio Schiaovoni *foley* é “[...]uma técnica utilizada no cinema, em que muitos dos sons do filme são compostos posteriormente, de acordo com a cena em questão, são passos, sons ambientes, portas abrindo etc” (2021, p. 160), relacionada com o inconsciente coletivo trazido por Chaves e corroborado por Lignelli.

Lignelli traz uma definição sobre sonoplastia que vai ao encontro do estabelecido até aqui, segundo o próprio:

Hoje entendo por sonoplastia 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 (2014, p. 147).

⁶⁴Famosa premiação de cinema. Sua função é premiar as melhores produções cinematográficas, segundo um júri específico.

⁶⁵Informação encontrada na subseção 1.1.1.

Acerca da citação, entende-se a sonoplastia como um som de origem referencial, não caracterizado como palavra ou como música. A imagem 4 do espetáculo *De Perto Uma Pedra*, da microfonação do telefone antigo, traz à tona o significado desta origem referencial, no caso da compleição visual conjuntamente a sonoridade. O som do discador do telefone faz referência à sonoridade do mesmo.

Lignelli defende a existência das funções dramáticas e discursivas por parte da sonoplastia. Observa-se estas funções nos espetáculos, sendo a dramática, perceptível no caso do Sr. Estandarte, em *DeBanda*; e a função discursiva, como é o caso da metalinguagem filmica em *De Perto Uma Pedra*.

O Sr. Estandarte, apresentado em 1.1.1 desta dissertação, dispositivo que a partir de imagens desenrola a trama dramática de *DeBanda*, apresenta uma sonoridade própria da adaptação dos mecanismos de um enrolador de toldos. A sonoridade deste motor apresenta uma função dramática, pois ao ouvi-lo o espectador já sabe que virá um novo personagem para complexificar a trama, além de criar um efeito sonoro, ambiente e referencialidade.

Pormenorizadamente, isto se dá pois o Sr. Estandarte é balizador das transições dramáticas, em concomitância à *DeBandinha*. No instante em que essa sonoridade maquinal é acionada, entende-se que o entoar proveniente do ranger das peças, e do enrolar/desenrolar do pano, refere-se a imagem do próximo nome que entrará no palco contando e cantando sua versão deste amor desventurado.

Já em *De Perto Uma Pedra*, percebe-se, nas sonoridades captadas por João Bento, funções discursivas que saltam os olhos. O espetáculo ocorre em uma espécie de galpão, em que o público senta no chão para a apreciação da obra. Para a criação da diferença de espaços internos e externos é utilizada sonoridades encontradas nos objetos espalhados pelo espaço que trazem essa sensação.

João Bento capta a sonoridade de um balde d'água e a manipula para gerar sonoridades de movimentação aquática, para demonstrar que estão em um ambiente próximo a um riacho, explicitando a afirmação acima - vide minuto 05min58s até 07min16s.

Saliente-se que em *DeBanda* as funções referenciais discursivas apresentam maior obtusidade. A dramaturgia do espetáculo tende a não constituir discursos espaço temporais em *stricto sensu*⁶⁶, dificultando também a constituição de sonoridades que vão nesse caminho, como discorre Lignelli:

⁶⁶Do latim que significa: de sentido fechado.

Porém, no caso do som de sino de igreja, se ele foi concebido para a cena, provavelmente além da função referencial também desempenhe uma função discursiva, pois juntamente à alusão da existência do prédio da igreja perto ou no contexto da cena, faz menção ao controle do tempo marcado pelo número de badalados do sino, aos valores morais e cristãos que atravessam os personagens e ainda a delimitação desse espaço de controle pela igreja expressos por até onde o som deste sino abarque (2012, p. 148).

Desatando nós, *DeBanda* trabalha em uma lógica discursiva demasiadamente complexa, pois todo discurso do espetáculo leva em consideração a dúvida e a errância deste menestrel que canta e conta a história do triângulo amoroso. Não é possível saber de onde vem *DeBanda*, quiçá para onde esse “ser” seguirá após aquela aparição, por isso entende-se justo defender, em uma análise própria deste escrito, que a sonoplastia discursiva deste espetáculo advém do próprio espaço cênico no qual a apresentação é feita, em uma espécie de metalinguagem da própria sonoplastia. *DeBanda*, a personagem, sabe que está fazendo uma obra cênica, por isso tosses e interjeições da plateia, nesse caso, fazem parte da ambientação deste acontecimento. Para Lignelli, enquanto teórico, esses sons também podem ser considerados sonoplastia, como percebe-se nos termos a seguir:

se incluem ainda sons não pré-estabelecidos como algumas manifestações da plateia (tosses, interjeições, risadas), dos atores 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 (2014, p. 48).

Essa concepção salta aos olhos nas apresentações do espetáculo nas ruas:

Esses lugares (feiras) tornaram-se espaços (zona relacional), uma vez que *DeBanda* estimulou novas presenças, assim como a relação com a feira incitou a reconfiguração de lugares anteriormente estabilizados no espetáculo. O desejo latente era a conexão com as pessoas que tinham ido, exclusivamente comprar e vender mercadorias. Nesse sentido os materiais foram aos poucos recrutados, organizados e testados tornando-se novos lugares em *DeBanda* (LIGNELLI; MAYER, 2021, p. 11).

Na canção *Miserere*, a sirene profere sons de alerta para o público, iniciada em 31min05s até 31min25s. Esta sonoridade não faz referência a um espaço específico, quiçá a uma questão dramática facilmente relacionada. Este apresenta a função de aplicar a partir da memória, uma marca sonora, que para Schafer “se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar” (2011, p. 27). Em uma leitura possível, a presente cena trata-se de uma decisão, uma perspectiva moral, necessariamente cristã, pode ser

compreendida pela escolha estética da canção em latim. Neste sentido, além da sirene tratar de um contraponto a estrutura geral das cenas, ela também reforça as tensões dramáticas entre as personagens, que são ilustradas pela iconografia flamejante do Sr Estandarte.

Por fim, as sonoplastias em *De Perto Uma Pedra* são elementos de composição recorrentes no espetáculo, pois dão espaço para transformações na cena em relação às visualidades dos filmes utilizados⁶⁷.

1.2.3 - A música de cena - A composição.

*Por favor, não pare
por favor, não pare
por favor, não pare
a música⁶⁸.*

(Rihanna)

Seguindo o fio da meada, na cena que se inicia no minuto 30min08s até 33min16s, da peça *De Perto Uma Pedra*, nota-se uma abundância de sonoridades referenciais. É possível ouvir o som do fecho-éclair na calça do ator que está se vestindo, os passos no palco, uma performer a se debater no outro extremo da cena, outra a cantarolar algo despreziosamente.

Frente a essa multiplicidade de sonoridades instauradas, João Bento decide captar a voz da performer que canta despreziosamente, e esta sonoridade é processada por um efeito específico que atrasa a sonoridade como se fosse um eco. Naquele instante, pode-se considerar que os sons que ambientam a cena tornam-se elementos de uma composição musical. Em seguida, a cena é tomada pela sonoridade emitida por uma vitrola que toca a mesma música cantarolada pela atriz.

Percebe-se no exemplo deste espetáculo uma borda, uma espécie de zona fronteira, entre sons referenciais tratados nesta dissertação como sonoplastia, nos termos da subseção acima, transmutados em uma composição com discurso musical propriamente, como afirmam Lignelli, Magalhães e Mayer “[...] podemos pensar em propostas estéticas que nublam a delimitação dos territórios entre sonoplastia, música de cena e palavra” (2022, p.90).

⁶⁷Este processo será aprofundado na seção 1.3.3 desta dissertação ao apresentar o conceito de processo ocasionado e no capítulo será demonstrado como isto modifica a cena.

⁶⁸ [trecho original] Please don't stop the, please don't stop the, please don't stop the music.

Para os fins desta dissertação, parte-se, inicialmente, do conceito de música. Mais uma vez é válido partir da palavra música denotativamente e etimologicamente. Lignelli ao pesquisar sobre as definições afirma que “música significa a arte das musas” (2012, p. 297) e ainda

Na gênese da palavra ‘musa’, encontra-se uma raiz indo-europeia, na qual se fundem conceitos ancestrais de exultação, alegria, memória e pensamento. Assim, é possível sugerir que a música, em suas origens, relaciona-se a uma espécie de arte das sensações ou emoções e pensamentos (2012, p. 297).

É possível relacionar emoções e sensações com o trecho citado na epígrafe, em que Rihanna pede para que não pare de tocar a música, para que aquela sensação não morra. Em outras palavras, a música *per se*⁶⁹ já é um objeto estético, que gera percepções e afetações de forma autônoma, nas definições de Graham Harman (2020), presentes na subseção 1.1.3.

Dando prosseguimento, sublinha-se a dificuldade, no ocidente, por conta de uma espécie de fetichismo musical⁷⁰ acerca das obras clássicas, em definir com precisão denotativa o que seria música, com a palavra, Lignelli:

É muito comum, na perspectiva histórica do Ocidente, que a definição de música esteja atrelada às convenções e valores aceitos ou impostos socialmente. Ainda hoje não é raro que, para alguns, ‘música’ corresponda apenas às obras produzidas pelos reconhecidos ‘grandes mestres’: Johann Sebastian Bach, Ludwig Von Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Wagner e Claude Debussy, por exemplo (2012, p. 298).

Em contrapartida a esta definição sobre o tema, em que música seria aquilo feito por pessoas seletas, em uma espécie de escassez de alternativas, encontram-se outras definições sobre o tema. Livio Tragtenberg, por exemplo entende que a

Música engloba todo e qualquer evento sonoro originário de qualquer espécie de fonte sonora que possa ser transmitida ao sistema nervoso central através de variação da pressão do ar, o que abarca, tanto os chamados sons musicais como os chamados ruídos de qualquer espécie (1999, p. 26).

Essa definição é indubitavelmente interessante, pois amplia o espectro da palavra música, libertando-a dos aspectos elitistas demonstrados anteriormente, e funciona perfeitamente para o que entende-se como sonoridades na presente dissertação.

⁶⁹Do latim significa: por si só.

⁷⁰Termo de Theodor Adorno (1991) consiste no entendimento da música como um bem de consumo que não perpassa pelo trabalho, apenas pelo *status*. Este é uma alusão ao termo de Karl Marx em *O Capital* (2019) em que a mercadoria não era entendida como um processo de produção humana e, por conseguinte, produção de mais valia.

Entretanto, os eventos sonoros que geram alguma sensação, é uma definição ampla demais para se pensar sobre os aspectos da música de cena, que serão desenvolvidos neste escrito.

Para auxiliar neste imbróglio, mais uma vez, a dissertação de Chaves pode ser guia, a partir da prática dos compositores de sonoridade da cena. Saliente-se que ele não é apenas um pesquisador da área como, também um praticante da produção de trilhas sonoras como o próprio define:

O som e a música ganhavam um sentido fundamental quando pensava sobre minha própria atuação no teatro e projetava novas montagens. A partir dos conhecimentos adquiridos na graduação, comecei também a compor para a cena teatral, a pesquisar e a adaptar sons e melodias como criador de trilha sonora, um ator que cria trilhas (2011, p. 16).

Levando em consideração essa questão, nota-se, posteriormente, que o termo trilha sonora não é uma designação satisfatória para Chaves, nos termos a seguir:

Qual o melhor termo para nos referirmos às sonoridades do espetáculo teatral? A princípio, trilha sonora não é a melhor designação no teatro, pois não há uma clareza nesta nomenclatura. A falta de clareza se refere ao que este termo abrange: todas as sonoridades propostas no espetáculo ou apenas as músicas de cena (2011, p. 19).

Desta feita, o termo utilizado aqui será música de cena. Em um sentido cumulativo dos pressupostos já apresentados no presente escrito, uma música de cena é aquela que pertence ao espaço relacional do encontro cênico. Entende-se o encontro cênico nos termos desenvolvidos na seção 1.1 e suas subdivisões encontrados na presente dissertação.

Sobre as definições práticas do termo música de cena, Lignelli, parte da definição Tragtenberg e salienta diferenças:

[...]compreendo que a música de cena 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 (2014, p. 145).

Evidencia-se com essa citação uma correlação entre o primeiro exemplo trazido nesta subseção, em que João Bento transforma uma série de sons que ambientam aquela cena em uma composição musical, que serve de transição para a música tocada na vitrola - a borda

conceitual, demonstrada anteriormente. Essa relação configura-se a partir de três pontos da citação de Lignelli evidenciados abaixo:

- espaço e tempo específico;
- fora do uso habitual; e
- reforço e/ou contraponto.

Destrinchando o exemplo da peça, aqueles sons referenciais - o som do fecho-éclair, dos passos e do assobio - são organizados dentro de uma temporalidade própria, podendo constituir uma para o espectador uma sensação musical por conta de sua peculiaridade rítmica. Esta decisão auxilia o entendimento deste momento enquanto música de cena no que tange o termo de Lignelli, acerca do espaço tempo definido.

A decisão musical, no caso acima, não necessariamente está relacionada com o espaço e tempo dramaturgico. A título de exemplo do que significa espaço e tempo dramaturgico, se a peça se passa no século XIX ou XX, ou ainda se esta está localizada em Helsingor ou em Salvador. O espaço-tempo no caso de *De Perto Uma Pedra* é estabelecido pela configuração do tipo de encontro que está sendo realizado - gerando um acontecimento que produz um sentido musical ao público.

Outro termo utilizado na citação, o uso não-habitual, pode ser compreendido como contra-intuitivo ao se falar de cena, por conta da dificuldade de definição do que seria habitual dentro de uma composição performativa. Entretanto, a ideia de algo não utilizado de maneira a reforçar o senso comum, marca com precisão o que diferencia a música de cena para o autor. No exemplo recorrente nesta subseção, o som fecho-éclair usado para fechar uma calça, apresenta uma diferença prática, uma diferença na fruição de uma cena de uma sonoridade fecho-éclair repetido como célula rítmica.

Seguindo a linha de raciocínio o espetáculo *DeBanda* é quase totalmente feito com um discurso musical, as falas da peça são cantadas, bem como os instrumentos musicais e as coisas sonoras auxiliam nessa produção de uma ideia musical *stricto sensu* utilizando harmonia, ritmo e melodia.

Os instrumentos de *DeBanda*, cacarecos, ou, melhor dizendo, as coisas de toda a sorte que permeiam a criação de músicas de cena neste espetáculo, foram testadas e criadas em um processo, em certa medida, associado às canções. Lignelli agregou ao SerBanda

coisas diferentes no percurso das apresentações e, nesse sentido, o ator e diretor salienta que as primeiras apresentações foram testes das canções tocadas e cantadas por ele no espetáculo. Em outras palavras, foram realizadas apresentações parciais, visando aferir o quão funcional eram as canções em relação ao público, ou seja “[...] obteve-se também a possibilidade de compartilhamento social com parte do *DeBanda*. Para tal, entre 2017 e 2018 foram realizadas 35 apresentações, com algumas das canções do que viria a ser o espetáculo em sua completude” (LIGNELLI; MAYER, 2021, p. 19).

Entendido, para os fins desta dissertação, do que seria o uso habitual para o entendimento da música de cena, resta discorrer sobre as funções de reforço e contraponto.

Sobre a função de reforço entende-se a terminologia da maneira mais simples possível, sendo assim, a música que corrobora de forma a reforçar as características visuais, dramáticas e discursivas em uma determinada cena.

Por exemplo, a música fronteira em *De Perto Uma Pedra*, reforça a ação de dançar do casal que, por sua vez, também reforça dramaturgicamente a cena, já que é a partir dela que o casal dança.

Já o contraponto é uma terminologia própria da música e entende-se, nesta pesquisa, a partir de Tragtenberg, em uma nota de rodapé, sobre o tema: “O termo contraponto deriva do latim *punctus contra punctum*, nota contra nota ou ainda melodia contra melodia. Trata-se, portanto, de sons que se contrapõem simultaneamente” (1994, p. 15).

Na música de cena, o contraponto, para além desta fase embrionária da harmonia, pode também ser entendido como a contraposição de elementos, que permeiam as percepções da obra, por exemplo um contraponto à dramaturgia ou contraponto à iluminação, dando abertura a outros sentidos da obra.

Os contrapontos no espetáculo *DeBanda* são evidentes, a título de recorte demonstrar-se-á dois momentos sobre o tema:

- a música inicial, no minuto 02min45s até 05min35s⁷¹, que fricciona o popular e o experimental em um contraponto dramático; e
- a música *Miserere*, no minuto 31min10s até 33min00s⁷² que tem função de contrapor discursivamente.

⁷¹ <https://youtu.be/tttm8zw7LlO?t=165>.

⁷² <https://youtu.be/tttm8zw7LlO?t=1870>.

No senso comum, pensar em um cortejo, ou em uma celebração de qualquer ordem, na cultura ocidental, seria possível pensar em dançar. Dançar é algo tradicional nessa construção festiva, entretanto, ao analisar os padrões rítmicos de 30 danças tradicionais, em 13 países do ocidente, encontrados na tabela de Mattos (2006, p. 41 - 42), perceber-se-á que não há uma variação em 5/4.

É possível deduzir, mesmo com este número reduzido de países e ainda não levando em consideração as variações orientais sobre o contexto rítmico, que essa é uma célula rítmica que pode soar estranha aos ouvidos ocidentais, e no que tange às outras canções apresentadas em *DeBanda*. Este contraponto dramaturgico opera da seguinte maneira: o narrador clama todas/todos para festejarem enquanto a música apresenta uma rítmica incomum dado o contexto de lugares apresentados⁷³.

Já a canção *Miserere*, dispõe de seu contraponto a partir da confusão discursiva, o espetáculo, mesmo que difuso em sua composição de espaço, não se sabe de onde vem *DeBanda* quiçá para onde vai, nesta obra tem-se apenas uma certeza acerca do narrador: ele está apresentando no espaço presente, em uma lógica sem quarta parede. Entretanto, de forma peralta, há uma música em latim, levemente mística, que induz o espectador a entender aquele como outro espaço. Esta proposta se contrapõe, no sentido de criar uma nova camada de *quid pro quo* no público.

Ainda, saliente-se que a sonoplastia da sirene alertava o público, por conta de sua relação com a guerra, morte, no que foi defendido como marca sonora, evidenciada na subseção 1.2.2, adicionava mais uma camada de contraste frente a esta música de esoterismo travesso. Percebe-se neste exemplo, assim como na cena do fecho-éclair, a zona fronteiriça entre o referencial e a sonoridade geram sentidos musicais, no caso de *DeBanda* cria um contraponto à cena.

Portanto, sustenta-se que:

- sonoridade é um tipo de vibração sonora, que manifesta-se a partir do encontro, sendo a/o compositora/compositor destas sonoridades que estará atenta/atento a esse processo, analisando os parâmetros do som;

⁷³Saliente-se que esta afirmação pode ser contemplada pois esta canção não foi apresentada no país asiático Cingapura.

- há relação entre sonoridades e visualidades em uma cena, que pode ser compreendida como sonoplastia e música de cena;
- sonoplastia é um som referencial que constitui uma ambientação ou efeito sonoro que pode ser pensado ou não por um compositor;
- a música de cena é uma composição de sons em tempo organizado e fora de seu uso habitual.

Na próxima seção pretende-se trazer os conceitos para a criação de sonoridades, que, nesta dissertação, configuram-se como sonoplastias, as músicas de cena e as palavras, dentro da criação do encontro. Para isso será proposto:

- o uso do termo coisas e objetos de maneira plana e democrática, em outras palavras, incluindo humanos e não-humanos;
- entender o processo de composição de sonoridades que envolve humanos e não-humanos de forma democrática.

1.3 - Coisas e/ou objetos? - Notas sobre agência, ontologia e negociação.

Quero ver você de perto
(Roberto Carlos e Erasmo Carlos)

Foi definido na seção 1.1 e nas subseções que se sucederam, o que interessava a esta pesquisa em relação à cena - sua proximidade com o termo encontro. Já em 1.2, e suas derivações, foi possível perceber o que era entendido sobre o tema das sonoridades. Desta feita, nesta seção será demonstrado como compreende esses dois âmbitos em intersecção, em relação aos problemas enfrentados nesta dissertação. O que cria esse modo composicional coeso que transpassa as performances artísticas de Fiadeiro, Lignelli, Clark, Bel, Lima, Lehmen e o grupo Udigrudi?

Inicialmente, percebe-se os fatos de serem processos composicionais desierarquizados, aditivos e construtores de objetos estéticos. Em outra instância, também relevante, estas/estes artistas são preocupadas/preocupados com a composição sonora a partir dos seus encontros materiais, os parâmetros do som criados por eles, e as funções das manifestações que podem ser entendidas como sonoplastia e música de cena nestas obras.

A partir de um olhar atento, percebe-se que há uma peça faltando na construção deste possível diagnóstico. O processo desierarquizado de encontro e produtor de sonoridades apresentado é, principalmente, em relação aos agentes humanos e não-humanos. Visando encaixar mais uma peça, indaga-se: o que são esses seres? Para responder essa questão, torna-se prudente perpassar a discussão acerca da agência das coisas, ontologia dos objetos, sendo estes humanos ou não. Como método partir-se-á de discussões conceituais acerca das coisas e objetos.

Encontram-se hoje sustentações conceituais aprofundadas advindas dos pós-humanistas e na virada do não-humano, apresentadas brevemente na introdução, sobre como entender esses seres. Em autores como Tim Ingold (2012), Graham Harman (2009 - 2011) e Bruno Latour (1998 - 2012), nota-se não somente diferenciação entre os termos, mas, também, por vezes, até sua complementaridade e diferentes perspectivas de relação. A partir das arguições sobre coisas e objetos pretende-se compreender o que é uma forma democrática (BRYANT, 2015), de lidar com estes seres e como estas perspectivas podem corroborar no processo composicional de sonoridades da cena.

Nesse sentido, as próximas subseções foram desenvolvidas a partir de uma lupa, querendo ver de perto, nas obras, tentando “ver o visível” (FIADEIRO; BIGÉ, 2017, p. 194) perscrutando seus pormenores, percebendo:

- as discussões sobre agência na produção de sonoridades da cena;
- as propriedades que constituem ontologicamente o conceito de objeto;
- as negociações necessárias para lidar com os objetos.

1.3.1 - Coisas - O que está nessa relação?

*As pedras cortando e eu vou perguntando
 "Até quando?"
 São tantas coisinhas miúdas
 Roendo, comendo, arrasando
 Aos poucos com o nosso ideal
 São frases perdidas num mundo
 De gritos e gestos[...]*

(Gonzaguinha)

Respondendo brevemente a pergunta presente no subtítulo: o que está nessa relação? O que está em uma relação, é uma coisa.

No senso comum, é possível ouvir acerca das relações que: “as *coisas* estão boas”, ou ainda, “as *coisas* estão prestes a desmoronar”. No trecho citado de Gonzaguinha, percebe-se que as coisas apresentam um caráter torturante, que roe, come e arrasa, modifica seu corpo, pois age em transformação. Nota-se ainda uma noção deste termo em um sentido prático, cotidiano, “tá chovendo! tira as coisas do varal!”.

A palavra coisa advém do latim *causa*, ou seja, uma das características desse conceito é o fato de causar, motivar, dentro de uma determinada situação. O que, em certa medida, corrobora com as ideias supracitadas. Ainda engatinhando, vislumbra-se que as coisas são:

- as partes que estão em meio à uma relação. Estas ligam, unem e, por conseguinte, modificam seus agentes.

Ainda nessa investigação do termo coisa, percebe-se uma corroboração com tal proposta dada por Tim Ingold, em que o autor discute a relação de coisidade como uma série de relações, nos termos a seguir reproduzidos:

Onde termina a árvore e começa o resto do mundo? Essas não são questões fáceis de responder - ao menos não tão fáceis como parecem ser no caso dos móveis no meu escritório. A casca, por exemplo, é parte da árvore? Se eu retiro um pedaço e o observo mais de perto, constatarei que a casca é habitada por várias pequenas criaturas que se meteram por debaixo dela para lá fazerem suas casas (2012, n.p.).

Em um paralelo a este ideário, no espetáculo de Fiadeiro percebe-se uma série de coisas em relação, para possibilitar um acontecimento de visualidades e sonoridades plurais, como percebe-se na imagem a seguir:



Imagem 7 - Foto disponível em <https://joaofiadeiro.pt>.

Se as coisas são os agentes que fazem parte de um encontro, este evento pode gerar ruídos, com amplitudes e frequências distintas - estas são coisas sonoras. O adjetivo sonoro trazido ao termo coisa, por Vieira e Lignelli, significando partes agentes de uma relação que têm como foco a sonoridade em conjunto com a visualidade, explicitado nos termos a seguir:

Uma coisa sonora tem seu aspecto relacional centrado no som, assim como uma coisa de brincar, no lúdico. Toda coisa tem visualidades, sonoridades e outras qualidades da materialidade. Agregar um quê sonoro ao termo coisa traz um pólo que potencializa o sentido acústico. O som se esvai depois de entoado; seus limites visuais também, pois são fluidos da imaginação em cena (2019, p. 163).

Dando prosseguimento, pretende-se encontrar pistas para compreender o termo coisa partindo de como Bruno Latour entende o termo ator (actante). Ator (actante) advém da palavra ação. Por isso, para Latour, a definição deste termo é toda coisa, seja humana ou não humana, material ou imaterial, que pode apresentar capacidade de agir, como o próprio defende:

Em contrapartida, se insistirmos na decisão de partir das controvérsias sobre atores e atos, qualquer coisa que modifique uma situação fazendo diferença

é um ator - ou, caso ainda não tenha figuração, um actante (2012, p. 108).

Entretanto, é importante frisar que agência de materiais não-humanos em caráter sonoro não significa um pesadelo musical *a la Toy Story* (1995)⁷⁴, em que as coisas começam a andar e falar como humanos. A proposta do uso da terminologia actante significa, para os fins deste escrito, perceber que a dimensão musical de um espetáculo é um conjunto de agências composicionais de diversas coisas, como no trecho de Gonzaguinha.

Seguindo a linha de raciocínio, o que poderia gerar imbróglis sobre essa relação de coisas humanas e não-humanas em uma cena teatral é não perceber a agência humana que está envolvida nessa perspectiva. De fato, na obra teatral *DeBanda*, o tambor não caminha até o proscênio e toca seu solo sozinho, ele precisa de um agente humano para que isso possa acontecer nesse dado contexto. Isso posto, mas em um exemplo oposto, fica explícito o motivo de críticas por parte de Latour nas análises sociais que não levam em consideração o papel não-humano, evidente na citação a seguir:

Se você puder, com a maior tranquilidade, sustentar que pregar um prego com ou sem um martelo, ferver água com ou sem uma panela, transportar comida com ou sem um cesto, andar na rua com ou sem roupas, zapear a televisão com ou sem o controle remoto, parar um carro com ou sem o freio, fazer um inventário com ou sem uma lista administrar uma empresa com ou sem a contabilidade são exatamente as mesmas atividades, que a introdução desses implementos comuns não muda nada ‘de importante’ na realização de tarefas, então você está pronto para visitar a Terra Longínqua do Social e desaparecer daqui (LATOURE, 2012, p. 108).

Torna-se, por isso, prudente perceber a importância destes encontros entre humanos e não-humanos, para a vida cotidiana e para a cena. Levando essa proposta de tudo que age pode ser chamado de coisa, relacionado ao conceito de ator (actante) de Latour a última consequência. Em um exemplo de *DeBanda*, para além de todas as coisas que compõem o *SerBanda*, as características do teatro que ele apresentará são relevantes para composição. Se nele há iluminação, quais são as marcas dos refletores? Se ele participou de algum edital de cultura? Quais trabalhadoras/trabalhadores participaram da execução da peça? Entre outras coisas que precisaram ser aferidas. Todas, sim todas, essas são coisas que agem no curso da criação do objeto estético.

⁷⁴*Toy Story* é uma animação infanto-juvenil de John Lasseter que conta a história de brinquedos que ganham vida e embarcam em aventuras quando os humanos não estão olhando.

Essa perspectiva sobre as coisas demonstram uma vastidão relacional. Entretanto, é possível notar que falta uma abordagem pragmática acerca desta visão, dada a sua inviabilidade para análise. Portanto, é válido ter em mente o que Latour (2012) chama de linhas de interesse na composição das redes emaranhadas por diversos agentes, que, neste caso, são as sonoridades da cena. Com efeito, levando em consideração que Lignelli é engajado com a manifestação sonora da cena, é prudente levar em conta coisas como, por exemplo:

- o grau de isolamento acústico do local;
- o tipo de cadeiras que os espectadores utilizam;
- qual o tipo de piso utilizado neste teatro;
- a quantidade de público;
- se a cidade da apresentação é quente ou fria; e
- se os equipamentos do teatro são novos ou velhos, ou ainda seu grau de conservação.

Essas coisas para o compositor de sonoridades também apresentam agência na criação de uma obra, para além das materialidades que ele se relaciona de maneira mais específica durante a cena - como é o caso do SerBanda. Por exemplo, se no local não há isolamento acústico e há um pipoqueiro que grita na porta do teatro o valor de seu produto, Lignelli precisará lidar com essa coisa que modificará o corpo do ator e a obra de maneira geral.

Da mesma forma, os tipos de cadeira utilizadas no espaço teatral podem modificar a composição de sonoridades para a cena. Se for utilizado uma cadeira de plástico, que é solta no chão, o público ao entrar produzirá uma série de sonoridades em alta intensidade até a sua acomodação. Esses sons serão provenientes do atrito dos pés da cadeira de plástico com o chão do teatro respectivamente, o que modifica, em maior parte, o início do espetáculo pois, depois de um tempo, no caso durante o percurso de acomodação da plateia, essa sonoridade tende a diminuir a amplitude drasticamente, caso esta cadeira seja desconfortável poderá, ainda surgir novos ruídos no decorrer do espetáculo.

O piso utilizado no teatro é outra coisa que produz sonoridades para a cena. Boa parte das ações teatrais que são feitas têm como ponto inicial o encontro com o piso, seja: andar, pular, deitar, sentar, mesmo quando há um outro elemento, o piso tende a estar presente na

relação. Portanto, é válido investigar quais sonoridades serão base de composição para o espetáculo a partir desse marco zero. Se for colocado um linóleo a intensidade dessas sonoridades diminuem se comparado a um piso de madeira, por exemplo.

A quantidade de público presente no espetáculo também é uma coisa importante. Em espetáculos para poucas pessoas, torna-se menos necessário a amplificação das vozes das/dos performers, e instrumentos utilizados. Bem como, diminui a possibilidade de interjeições como tosses, gritos e gargalhadas.

A temperatura da cidade para a composição de sonoridades da cena em um espetáculo é outra coisa, que pode transformar o espetáculo e a disponibilidade da/do artista. Caso a cidade esteja muito quente, de forma a não ser suportável estar em um espaço fechado, com pessoas, será necessário ligar um ar-condicionado no teatro. O ar-condicionado emite uma sonoridade constante, ao fundo, gerando ruídos menos perceptíveis, mas ainda assim estará em meio a composição. Por sua vez, se Lignelli estiver em um local muito frio e for submetido a um golpe forte de ar, que o deixa com a voz prejudicada para desenvolver as cenas, ele pode não alcançar as notas mais agudas das canções por conta desta intempérie.

Finalizando estes fatores hipotéticos, leva-se em conta a idade dos equipamentos de som. Coisas velhas podem constituir timbres *vintage* para a composição cênica de *DeBanda*, por conta do reforço em relação a encenação, que traz este estilo e mesmo as músicas de cena de maneira geral. Como revés, estas tendem a ser mais frágeis e pesadas, podendo quebrar, e dificultando o traslado, durante as andanças do espetáculo a partir do *trailer*.

Pretende-se demonstrar, com isso, que a dimensão relacional da coisa com a cena apresenta uma pluralidade que pede ao compositor de sonoridades da cena uma espécie de sagacidade e atenção redobrada. Nessa perspectiva, percebe-se uma diferença entre *DeBanda* (2019) e *De Perto Uma Pedra* (2018). Não no sentido da sagacidade, pois ambas as têm, mas sim, em como as utilizam.

O espetáculo *in situ* de Fiadeiro é focado na percepção dos acontecimentos acima referidos. Em certa medida, João Bento tem como processo, de composição das sonoridades do espetáculo, constituir jogos a partir de imprevistos desse tipo. Nos termos da Composição em Tempo Real, tal acontecimento é chamado de acidentes acidente, que consistem em:

Começar pelo meio é começar pelo imprevisível, ou melhor: começar justo aí, no imprevisível, nesse lugar-situação envolvente em que acidente e acidentado irrompem e se interrompem mutuamente, funcionando como ocasião recíproca para encontrar um novo jogo, um outro jogo. Para

substituir o jogo do saber e o jogo das respostas pelo ‘jogo do sabor’ e pelo ‘jogo das perguntas’ (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 224).

Essa perspectiva é levada a cabo no referido espetáculo, de forma sonora, quando uma cadeira cai acidentalmente e é transformada no foco da apresentação durante alguns segundos (entre 2min15s até 2min45s). Entende-se que a brincadeira das/dos performers, naquele espaço-tempo, foi saborear o imprevisto o máximo de tempo possível, para compor em cima do acaso. Essa possibilidade de multiplicar as coincidências e percebê-las, como acidentes, são um ponto importante na forma com que o grupo *Atelier Real*, organizado por João Fiadeiro, utiliza as coisas, sejam elas sonoras ou focadas em um outro sentido.

Já a perspectiva de *DeBanda*, sobre essa sagacidade em lidar com as coisas sonoras em cena permeiam outras possibilidades. Nessa obra as coisas sonoras não estão espalhadas pela cena, mas concentradas, implicando uma delimitação explícita e específica das fontes sonoras da cena. Praticamente, todas as coisas sonoras utilizadas no referido espetáculo estão acopladas no corpo do ator. De tal maneira, o acordo com a plateia acerca do espetáculo é que as sonoridades advém do corpo deste ator cantante.

Acerca do *SerBanda*, vale ressaltar como as coisas estão imbricadas umas às outras. Para a manifestação sonora do bumbo, por exemplo, é utilizado uma tira de couro reforçada no sapato conectada a um dispositivo específico para alpinismo, ligado a um cabo de aço que cria uma inversão na lógica de vetorização do pedal de bumbo duplo - ao invés do movimento ser em sentido ao chão ele é acionado por um chute - conectado a um furo em que passa o cabo de aço neste tambor específico. Percebe-se esta tira de couro, amarrada na parte de trás da perna de Lignelli na foto a seguir:



Imagem 8: foto de Diego Bresani

A depender do espaço, ainda há uma forma de microfonação específica para que todas/todos do público possam experienciar tal feito⁷⁵.

Em comparação aos dois espetáculos acima referidos, verifica-se uma diferença da coisa (microfone) no estado de coisidade próprio das duas performances. No espetáculo *DeBanda*, a microfonação apresentava uma agência de disponibilidade, no sentido mais simples de disponibilizar, que a manifestação sonora chegue de forma minimamente parecida aos ouvintes do espetáculo, quando apresentava em espaços abertos. Já em *De Perto Uma Pedra*, essa coisa aplicava funções diferentes. Este era um material de composição de cena que amplificava os acidentes sonoros, criavam posições a partir de sons aleatórios.

Para a próxima subseção será refletido sobre uma questão que aprofundará o processo de análise das coisas/objetos para a cena:

- o que acontece com as coisas sonoras no momento em que são guardadas?

1.3.2 - Objetos - O que (não) está?

Por mais infantil que esse

⁷⁵As organizações do SerBanda a partir de seus acionamentos será explicitada na primeira subseção de 2.2.2.

exercício possa parecer, ele aguça as faculdades de observação, ensinando para onde se deve olhar e o que procurar. Pelas unhas de um indivíduo, pela manga do seu paletó, seus sapatos, o joelho das calças, as calosidades do polegar e indicador, pelos punhos da camisa...

(Arthur Conan Doyle)

Estocado em meio a uma série de brinquedos diversos, espalhados na casa de Lignelli, uma bateria infantil chama a atenção. O instrumento percussivo pertencia a sua filha, Estela Lignelli. Este lúdico objeto foi visto como possibilidade de ser coisa sonora em seus espetáculos futuros. Com efeito, Lignelli pede a sua filha o favor de utilizá-lo em suas obras.

Após esse empréstimo carinhoso Lignelli utiliza esse material no espetáculo *Os Fracassados* (2015)⁷⁶, como nota-se na imagem abaixo, em que vemos somente o prato:



Imagem 9: foto de Diego Bresani, 2015.

Em tom especulativo, para os fins desta dissertação, vislumbra-se que ao terminar a temporada da peça, todos estavam felizes e começou a tão odiada parte que machuca as costas de qualquer artista: a desmontagem. Tralhas de todos os tipos são colocadas em caixas

⁷⁶ Espetáculo do Grupo Desvio e direção de Rodrigo Fischer Espetáculo na íntegra disponível em: <https://vimeo.com/159649035>.

de papelão fechadas com fita crepe e separadas, normalmente, por funções que agora encontram-se no seu espaço de descanso como: som, luz, cenografia, figurino, etc...

Em meio a essas caixas que engordam os guarda-roupas, Lignelli percebe a possibilidade do uso da bateria em sua nova empreitada - *DeBanda*. Percebe-se na imagem a seguir o mesmo prato de bateria da acima apresentada em outra situação:



Imagem 10: foto de Diego Bresani, 2018.

Em retrospecto, fora apresentado que coisas precisam de relações para existirem e de agência para se definirem na produção cênica. Nesse sentido, o que acontece com essas coisas enquanto estão em caixas guardadas? Ou ainda, no início de um processo criativo as coisas que ainda não foram colocadas para jogo?

Se não há agência as coisas desaparecem? Em uma primeira proposta, é possível pensar que as relações não se findaram. As coisas cênicas continuam a se relacionar apresentando, hipoteticamente, a função de empecilho nos guarda-volumes da companhia ou do quarto de brinquedos de Estela. Nesse sentido, os objetos estão em constante relação, tanto antes quanto depois do processo criativo.

Essa resposta não está incorreta. Por isso, a provocação apresentada no subtítulo - o que (não) está em relação - a palavra “não” está entre parênteses pois sempre haverá uma

relação. Entretanto, este relacionalismo deixa uma pergunta sem resposta, e foi apresentado na subseção anterior, em que há agência das coisas nesse processo de encontro, entretanto como se dá essa ação? Por que a coisa age de forma x ao invés de agir de maneira y?

Esse é um dos problemas centrais das obras analisadas nesta dissertação. No espetáculo *DeBanda*, percebe-se todo o processo criativo baseado no encontro de seres heterogêneos, parcialidades, coisas. Ainda, percebe-se uma autonomia dos objetos em relação a obra, no sentido de os fios e cabos, que por vezes prendem o ator em um processo sem controle de todas as partes. O conceito de objeto visa compreender essa forma de ser. Uma forma que não consegue comunicar-se completamente, apenas suas partes, algumas coisas se comunicam, outras ficam de fora.

Como primeira pista desta questão, nota-se, quando um espetáculo acaba, ou ainda quando se está prestes a iniciar um processo criativo, os objetos dentro das caixas apresentam características latentes e aparentes, como aquilo pode ser um convite à futura investigação.

Aprofundando essa perspectiva, a presente dissertação organiza duas provocações/indagações acerca deste conceito: o que é um objeto? E o que tem um objeto?

Etimologicamente a palavra objeto advém do latim *objectare*, uma objeção, uma fricção entre pontos, formado por *ob*, à frente de, mais *jacere*, atirar, jogar. Nesse caminho, nota-se que há uma ligação com o sentido etimológico da palavra encontro (ir + contra), bem como, a ideia de aplicado pelo meio como define Althusser (2002).

Em senso comum, entende-se o objeto em uma relação oposta ao sujeito, sendo o sujeito àquele que obtém a agência e o objeto sendo passível a análise (FIADEIRO; EUGÊNIO, 2012), entretanto, como já foi demonstrado na seção 1.1 e suas subseções, a busca das/dos artistas trabalhadas/trabalhados nesta dissertação é de dissolver, em certa medida, a ideia de sujeito na composição artística.

Ainda, denotativamente, o objeto pode ser definido como aquilo que possui uma existência em si, independente do conhecimento ou ideia, diferenciando-se do aspecto relacional da coisa. Tal proposta é possível notar paralelos com o ideário de autonomia do objeto artístico trazido anteriormente por Harman (2020).

Levando em consideração as possibilidades acima, entende-se o objeto como:

- algo que possui uma existência em si;
- fruto de um encontro;

- que apresenta uma autonomia em suas propriedades, ou seja, não necessita de um sujeito para sua existência.

Ilustrativamente a partir da bateria antes mencionada, percebe-se como aquele objeto é fruto de uma série de coisas: parafusos, porcas, pele de tambor, plástico, madeira etc. Em um processo fabril específico tornou-se uma bateria, o objeto. Se as coisas são partes de uma relação, o objeto é a completude da mesma.

A partir disso define-se, para os fins desta dissertação a seguinte equação:

- $\text{Coisa} + \text{Coisa} = \text{Objeto}$.

Trocando em miúdos, o objeto participou de diversos encontros para além da formação da bateria, inicialmente, ele foi a bateria que divertia Estela Lignelli em suas brincadeiras, o instrumento musical da peça *Os Fracassados*, e um dos acoplamentos, no caso a base, do *SerBanda*. Um objeto pode se tornar partes de outros objetos, ou seja, como anteriormente definido, coisas. Na máxima coisa+coisa = Objeto.

Nesses casos: Objeto (bateria) + Coisa (Estela Lignelli e outros brinquedos) = bateria de brinquedo, e o Objeto (bateria) + Coisa (atores, iluminação, dramaturgia) = instrumento cênico de *Os Fracassados*. Ainda, Objeto (bateria) + Coisa (uma série de outras coisas sonoras) = Objeto (*SerBanda*).

Observa-se que o objeto (bateria) que está adicionando ao evento, conseqüentemente se torna uma coisa, ou seja, $\text{Coisa} + \text{Coisa} = \text{Objeto}$. Portanto, utilizando-se de uma visão sistêmica da realidade, objetos podem se tornar coisas e coisas, objetos ao serem colocados ou retirados da relação.

Lignelli fez uma recomposição. Ele percebeu que havia uma quantidade pequena de metal processada por um processo fabril de achatamento e que produzia uma sonoridade específica, vide os parâmetros apresentados na subseção 1.2.1, em relação à batida com um pedaço de madeira (baqueta). Nesse instante, atente-se às capacidades novas sendo descobertas que seriam impossíveis de notar sem uma perquirição adequada, tais como o fato de, em *DeBanda*, o prato de bateria ser tocado de baixo para cima, e não de cima para baixo. Desta maneira entende-se uma propriedade do objeto nos termos deste texto, ele pode ser decomposto e recomposto a partir de decisões.

Nota-se que o prato citado não é o único objeto que foi decomposto e recomposto nos dois espetáculos. É evidente que Lignelli, o ator, também precisou, nas duas manifestações, modificar-se, decompor-se e tornar-se um novo objeto. Assim, tanto objetos humanos, quanto não-humanos apresentam características gerais de entendimento semelhantes, nessa perspectiva de transformação em uma democracia dos objetos (BRYANT, 2011).

Esse conceito significa que todos os objetos, considerados como totalidades em face a redes de relações, podem ser compreendidos a partir dos mesmos padrões estabelecidos. Na perspectiva da análise destas obras, essa equidade se dá pois todos os objetos são formados por coisas, acerca disso Bryant defende:

A democracia dos objetos não é uma tese política para efetivar que todos os objetos sejam tratados igualmente ou ainda que participem de amor humanos. A democracia dos objetos é uma tese ontológica em que todos os objetos [...] tanto existem quanto não existem igualmente (2011, p. 19, tradução nossa⁷⁷).

De fato, Lignelli existe e não existe, tanto quanto aquele prato da bateria utilizado nos espetáculos. Trata-se da participação desses elementos em relações, tornando-se coisas, e perfazendo objetos diferentes. Nesse sentido, Fiadeiro traz à tona suas distinções conceituais sobre os termos que podem corroborar com esta afirmação..

Percebe-se como o diretor, ao comparar a CTR com seu trabalho pregresso no contato e improvisação, evidencia esta distinção. Para ele a coisa apresenta-se como algo amorfo, que se transforma em meio a um evento e o objeto como algo de propriedades delimitadas:

Para tal o meu corpo tem que se tornar numa coisa. Uma coisa não é um objeto. No Contato, por exemplo, é claro que o corpo é um objeto – ou seja, uma massa com um conjunto muito bem delimitado de possibilidades com as quais jogar (escalar, rolar, tocar, cair...).[...] Em performance, começo por não ser nada – uma ‘não-coisa’ [‘no-thing’] –, depois desdobro-me em alguma coisa [‘some-thing’] e mais tarde, no olhar do outro, num estado intermédio de entre-dois, torno-me numa coisa [‘a thing’]. Em performance, o meu corpo torna-se coisa (2017, p. 204 - 205).

Entretanto, em outra perspectiva, o objeto mesmo que colocado em novas relações nunca consegue tocar a totalidade de propriedades possíveis, da mesma forma que existem delimitações podem haver infinitudes. Com efeito, esses novos encontros aumentam a utilização das propriedades do objeto, mas não a exaurem.

⁷⁷[trecho original] “*The democracy of objects is not a political thesis to the effect that all objects ought to be treated equally or that all objects ought to participate in human affairs*”.

Para explicitar essa questão, Graham Harman define o objeto ontologicamente como *sensual objects*, *sensual qualities*, *real objects* e *real qualities*, sendo os objetos sensíveis e qualidades sensíveis, aquelas que são possíveis de notar a partir dos sentidos e as qualidades reais são todas as qualidades que pertencem àquele objeto em estado de latência segundo o próprio autor: “Esse sistema de assimetrias, com dois tipos de objetos e duas de qualidades, é o que levou à proposta de uma estrutura quádrupla” (2011, p. 262 tradução nossa⁷⁸).

Esta estrutura quádrupla se dá pois o objeto é um fenômeno, que Harman busca suas ontologias e todo o fenômenos na leitura peculiar que este filósofo faz dos escritos de Martin Heidegger, perpassa o *Withdrawn*, que segundo Harman:

Quando as coisas *whithdrawn* da presença em sua realidade subterrânea escura, eles se distanciam não só dos seres humanos, mas também uns dos outros. Se a percepção humana de uma casa ou árvore é assombrada para sempre por algum excedente oculto coisas que nunca se tornam presentes, o mesmo vale para a pura interação entre rochas ou gotas de chuva. Mesmo coisas inanimadas só desbloqueiam as realidades uns dos outros em grau mínimo, reduzindo-se mutuamente a caricaturas. Será mostrado que, mesmo que as rochas não sejam criaturas sencientes, elas nunca se encontram em seu ser mais profundo (2011, p. 2).

Por isso, a partir do escopo da definição filosófica de Harman, entende-se ser impossível esgotar um objeto a partir das relações, sempre haverá alguma característica própria dos limites do objeto que serão inacessíveis naquela instância, *withdrawn*.

Saliente-se que o fato do processo relacional não alcançar as totalidades das possibilidades do objeto, não deve ser encarado como um demérito para as relações da cena. Isso porque a forma relacional consiste na maneira pretendida nesta dissertação, de criar cenas e estas podem suprimir características a partir da decisão das/dos artistas.

Já que a possibilidade de acessar a totalidade das características do objeto, em uma espécie de exaustão formalista, seria uma tarefa para Tom Cruise em mais um filme da franquia *Missão Impossível*⁷⁹, cabe aos compositores tomarem as decisões de quais propriedades do objeto serão trabalhadas na performance em questão.

Pouco ou até nada interessa aos espectadores de *DeBanda* saber sobre a bateria recomposta de Os Fracassados, ou ainda que ela já havia pertencido a Estela Lignelli durante

⁷⁸[trecho original] “*This system of asymmetries, with two kinds of objects and two of qualities, is what led to the proposal of a fourfold structure*”.

⁷⁹Filme protagonizado por Tom Cruise em que o espião Ethan Hunt precisa salvar o mundo a partir de uma missão impossível de se realizar.

sua primeira infância. Em outro exemplo é irrelevante o aroma dessa bateria, dependendo do formato no qual a peça é apresentada, como foi os casos de palco italiano e apresentações via internet durante a pandemia, seria inclusive impossível sentir o aroma dela e isso não caracteriza problema para a obra em si. Interessa como Lignelli utiliza de maneira sagaz essa impossibilidade, construindo decisões artísticas de quais características utilizar em específico.

Por etapas, é possível fazer uma diferenciação de quatro possibilidades utilização/criação com objetos:

- uso habitual;
- uso não habitual;
- criação aditiva;
- criação subtrativa.

Nesse instante, para compreender de maneira prática esse processo da transformação do objeto em coisa partir-se-á do referido caso da bateria de *DeBanda e Os Fracassados*.

A primeira possibilidade é a de utilizar o objeto para se tornar coisa em seu uso mais habitual. Em *Os Fracassados* (2015), com a banda do espetáculo “Frangoassados” o prato da bateria era utilizado da forma mais habitual possível, acoplado em uma bateria utilizando uma baqueta apropriada e da forma que as escolas musicais ensinam.

Já a segunda forma, a não habitual, se aproxima da primeira em certa medida, pois é o ator que transforma os objetos em coisa de maneira distinta a apresentada nos manuais. Digamos que, hipoteticamente, na peça *Os Fracassados* (2015), com a bateria completa em uma cena específica, o ator batesse com a cabeça no referido prato de bateria, gerando sangue. Nesse sentido, o uso do prato da bateria, tanto sonoramente quanto visualmente não seria o mais esperado por todas/todos.

É possível perceber que em ambas possibilidades supracitadas, os objetos foram considerados elementos delimitados e, a partir de seus limites, foi estabelecida uma relação de coisidade. Entretanto, nos próximos dois exemplos, será possível notar que as relações anteriores do objeto serão ainda mais relevantes.

Pode ser feita a adição de outros objetos, tornando estas coisas. Toda a relação apresenta uma lógica de adição em alguma instância, por exemplo, a adição do objeto

humano em conjunto ao objeto prato de bateria, que estavam nas duas possibilidades anteriores, especificamente, esta é a habitual.

Ilustrando a adição não habitual nota-se que em *DeBanda* foi acoplado um gatilho ligado ao dedo de Lignelli, que conectava uma espécie de alavanca que tocava o prato com uma baqueta por baixo do prato de bateria. Além do procedimento peculiar, este ainda obriga o uso não-habitual desta materialidade.

Por fim, a subtração de materiais a partir de uma escolha. Por conta das necessidades da obra, acredita-se, nesta pesquisa, que a questão do peso era relevante, bem como as canções não precisavam daquele timbre em específico, decidiu-se subtrair a caixa da bateria.

As quatro possibilidades ilustradas a partir do prato de bateria, que provavelmente ficou guardado em alguma caixa, ocupando espaços em guarda-volumes, somente foram possíveis por conta da realização da:

- investigação;
- decisão.

A investigação pode ser entendida como a forma de percepção das relações anteriores que formam as características do objeto. Doyle, na epígrafe, descreve com detalhes como Sherlock Holmes organizava sua investigação, pormenorizando cada detalhe de um objeto, visando, assim, compreender os encontros que geraram o resultado daquela trama.

A tomada de decisão advém do processo de posicionar-se para colocar esses objetos como coisas na nova intentada artística. Fiadeiro e Eugênio constituíram no MO_AND e na CTR uma argumentação acerca do conceito de decisão, ou como preferem denominar: des-cisão. Segundo a autora e o autor (2013), a tomada de decisão é perceber qual a característica do objeto é apresentada com maior explicitude durante seu processo de coisidade. Em outras palavras, a decisão é uma maneira de colocar algumas daquelas propriedades para jogo, mesmo que outras fiquem de fora.

Em *De Perto Uma Pedra*, como já mencionado anteriormente, a tomada de decisão acontece, muitas vezes, durante a performance do espetáculo. Utiliza-se objetos que se tornam coisas como a cenografia, as sonoridades captadas por João Bento e as cenas de filmes que passam em um telão. Nesse sentido as/os performers são obrigadas a tomar

decisões. Pormenorizadamente, no trabalho de Fiadeiro as/os artistas decidem como vão compor no momento presente, a partir dos posicionamentos das materialidades.

Seguindo a linha de raciocínio, as decisões das/dos performers davam corpo ao espetáculo, tornando a obra um convite a perceber aquele objeto na perspectiva decidida. Justamente por isso que Fiadeiro e Eugênio defendem que a tomada de decisão, de certa maneira, seja uma consequência, como é possível notar abaixo:

De modo a explorarmos todas as potencialidades do encontro e do próprio intervalo de modo justo, o empenho proposto pelo M.O_AND é que utilizemos este tempo para nos dedicarmos a um trabalho de des-cisão, do qual a decisão possa emergir como consequência, deixando de ser a causa das nossas ações (2013, p. 227).

Pode-se dizer que o espetáculo *DeBanda* também tomou algumas decisões a partir de acidentes. O fato do prato de bateria estar ao alcance de Lignelli e disponível para uso, fez com que ele pudesse se colocar em relação com o objeto.

Tanto Fiadeiro quanto Lignelli, nos respectivos espetáculos, apresentaram a tomada de decisão entre quais características ficariam expostas e quais possibilidades seriam descartadas. Confirma-se, desta feita, que a complexidade dos objetos é maior que a das coisas. Além disso, os processos de tomada de decisão foram possíveis graças a uma investigação intensa acerca das coisas que compõem o objeto.

Portanto, interessa a esta pesquisa, ainda, perquirir o processo de tomada de decisão que leve em consideração a investigação prévia, possibilidade considerada por Fiadeiro e Bigé, nos termos abaixo:

E é mesmo importante distinguir entre situações em que as decisões são a consequência de uma intuição ou de um hábito. Porque se são a consequência de uma intuição, isso significa que a pessoa fez o trabalho de se colocar na situação, em vez de seguir simplesmente um modelo preexistente no qual enquadrou a situação de acordo com as suas experiências passadas ou com as suas expectativas futuras (2017, p. 183).

Conclui-se que, no panorama da presente pesquisa:

- as relações das coisas são necessariamente incompletas;
- a/o artista pode embrenhar-se a investigar um objeto;
- o objeto é uma composição, podendo sempre entrar em novas composições ou ser decomposto pela/pelo artista;

- essas novas coisas podem participar de novas relações, a partir das decisões tomadas pelas/pelos artistas.

1.3.3 - A negociação com realidade.

*Todo dia sai na rua um malandro e um otário,
quando eles se encontram,
fecham negócio*

(Provérbio Popular)

As sonoridades de *DeBanda*, bem como, as de *De Perto Uma Pedra*, são formadas por redes complexas, que englobam técnicas, humanos, não-humanos, instituições entre tantas outras coisas que constituem estes objetos estéticos. Ao se dar atenção especificamente aos corpos de Lignelli e de Bento, durante as obras em questão, nota-se como estas redes agem, ora em auxílio, ora dificultando os movimentos desses performers.

Desta feita, é possível entender esta movimentação como uma negociação entre as coisas que estão compondo a obra, para a fabricação, porventura, dos objetos estéticos performativos chamados *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*. Lignelli, ao usar a máquina musical nas costas, e João Bento, ao captar as sonoridades ao vivo. Nota-se que estes estão desempenhando o papel de diplomatas, em relação ao parlamento das coisas⁸⁰, seja por meio de um labor com as materialidades, seja pela percepção das mesmas a partir dos parâmetros do som, ilustrativamente.

Para entender essa figura do negociador, deste ser que precisa se relacionar com esta realidade, Latour defende:

Em seguida, voltamos à mesa de negociação com uma espécie de deal: se prometemos lhes oferecer proteção às suas exigências essenciais de melhores garantias, aceitariam vocês modificar a metafísica da natureza, que parece, por um instante, a mais apta a protegê-los; ainda que ela provenha da Caverna, que nos impede, a nós, de existir? Estariam vocês prontos a esta privação se, por tal preço, pudessem fazer entrar os não-humanos e os demos no coletivo em vias de expansão? Nada prova que o diplomata venha a ter sucesso (2004, p. 348)

No provérbio popular brasileiro, todo dia é um dia próprio para negociação. Entretanto nem sempre as negociações são as mais “justas”. Elas não dependem de uma

⁸⁰Parlamento das coisas é o conceito estabelecido por Latour no livro *Jamais fomos modernos* (1998), em que o processo de mediação acontece, sem a dicotomia entre natureza e cultura: “Não há mais verdades nuas, mas também não há mais cidadãos nus” (1998, p. 142).

justiça moral, pois esta pode ser feita por agentes diferentes, um malandro e um otário. Tal assimetria é uma característica importante, na leitura de Latour, sobre a ideia de negociar, em que é necessário diplomacia com não-humanos e com demônios.

No entanto, saliente-se, que esta proposta não pode ser compreendida como um simples relacionalismo, ou ainda, como um empirismo puro, em que se testam coisas e se chegam em resultados, como defende, mais uma vez, Latour:

[...] os empiristas tomaram o mesmo rumo. Não arrepiaram caminho. Jamais repuseram o cérebro palpitante em seu corpo exânime. Continuaram a esmiuçar uma mente que se comunicava pelo olhar com o mundo exterior perdido. Simplesmente tentaram adestrá-la para reconhecer esquemas. Deus estava longe, é claro, mas a tábula rasa dos empiristas era tão desconexa quanto a mente nos tempos de Descartes. O cérebro extirpado apenas trocou um kit de sobrevivência por outro. Bombardeado por um mundo reduzido a estímulos sem sentido, queria-se que extraísse de tais estímulos todo o necessário para restaurar as formas e histórias do mundo (1999, p. 17)

O empirismo, na leitura de Latour, parte do pressuposto de que já se sabe, de antemão, quem é o malandro e quem é o otário da relação. Como se fosse possível um adestramento do outro, no fenômeno do encontro, em uma lógica sujeito-objeto. Entretanto, o que nota-se como ponto de Latour, e é evidenciado nos trabalhos de Lignelli e Bento, é uma negociação de todos os agentes. Na barganha percebida em *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*, por vezes, Bento e Lignelli são feitos de otários.

Portanto, até o presente momento, entende-se negociação como uma forma de se relacionar:

- que pode acontecer entre não-iguais;
- que não sabe quem ganhará e/ou o que ganhará com esta negociação.

Em 1.3.1 e 1.3.2, subseções que tocaram no tema das coisas e dos objetos, ficou explícito que humanos e não humanos podem ser entendidos ontologicamente de maneira plana e democrática, para os fins deste escrito. Também foi proposto a distinção entre os objetos e as coisas, sendo as coisas, as propriedades relacionáveis e os objetos as estruturas que contém propriedades relacionáveis e propriedades que não foram tocadas durante uma relação, por conta do *withdrawn*.

Tal perspectiva explicita o motivo de não ser possível saber de antemão o que se ganha ou que se perde. Por causa do *withdrawn*, esta é uma negociação às cegas. Lignelli e Bento, negociam e apostam sobre o que pode acontecer com as suas obras. Entretanto, os objetos presentes podem apresentar novas características que eles não esperavam. Neste sentido, estes artistas trabalham com uma realidade especulativa.

Realidade especulativa, é um termo de tradução livre, e derivado para esta dissertação, dos estudos filosóficos do *speculative realism*. “A especulação nesse sentido visa algo ‘além’ de uma virada. Como tal, recupera o sentido pré-crítico de ‘especulação’ como preocupação com o absoluto” (BRYANT; SRNICEK; HARMAN; 2011, p. 17).

Esta subseção é a última que constitui o possível diagnóstico sobre a virada do não-humano para as sonoridades da cena, propõe-se que o realismo especulativo seja a forma de virada do não-humano, que mais se adequa ao processo criativo das sonoridades da cena e da sua performance durante os espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*.

Segundo Grusin, em *Nonhuman Turn*, “[...] o realismo especulativo, particularmente sua crítica ao correlacionismo kantiano, a crença de que o conhecimento do mundo não humano tinha que ser correlacionado ou mediado por a priori categorias humanas”. Ou seja, o realismo especulativo entende o processo de negociação e mediação⁸¹ da realidade, a partir de todos os agentes que compõem aquele objeto.

Desta feita, os realistas especuladores não aceitam simplesmente a ideia de relacionar-se com as coisas de forma empírica, como é a crítica de Latour, que é um realista especulativo, assim como para Slavoj Žižek, que acredita ser ingênuo este tipo de pensamento, como nota-se:

Ele chama isso de ingênuo porque assume a posição de um observador externo a partir do qual o mundo inteiro pode ser apreendido – uma posição que presume, em princípio, abranger toda a realidade, reduzindo sua própria perspectiva para uma coisa no mundo [...] Realidade, ele afirma repetidamente, é não-total; há uma lacuna, uma mancha, um buraco insolúvel na realidade em si. A própria diferença entre o Para-si e o Em-si está englobada no Absoluto. Somente atendendo a essa lacuna podemos nos tornar verdadeiramente materialistas (BRYANT; SRNICEK; HARMAN; 2011, p. 17 tradução nossa⁸²).

⁸¹Este tema será explicitado na subseção 2.2.1.

⁸²[trecho original] *He calls it naïve because it assumes the position of an external observer from which the entire world can be grasped—a position that presumes in principle to encompass all of reality by reducing its own perspective to a thing in the world. [...] Reality, he repeatedly states, is non-All; there is a gap, a stain, an irresolvable hole within reality itself. The very difference between the for-itself and the in-itself is encompassed within the Absolute. Only by attending to this gap can we become truly materialist.*

Sem perder o fio da meada, foi apresentado que as sonoridades acontecem em um processo de encontro com as coisas, nos termos que foram apresentados na seção 1.1 e suas subseções, os encontros acontecem pelo meio, na lógica coisa + coisa = objeto, evidenciado nas subseções 1.3.1 e 1.3.2. Por isso, o processo de encontro é algo desconhecido, algo que pode-se, ao máximo, especular, testar, criar. Lignelli e Mayer, sobre este tema, afirmam que, no processo de *DeBanda*, buscou-se “reconhecer as ontologias de cada partícula conectada à traquitana por meio de moléculas aparentemente infinitas” (2021b, p. 13). Estas moléculas, aparentemente infinitas, estão relacionadas à incapacidade de percebê-las com explicitude, denunciando o *withdrawn* que o performer precisou lidar.

Ou seja, o processo de negociação funciona da seguinte maneira:

- especulação - encontro - especulação - encontro...

Este processo se repete *ad nauseam*. Entretanto, em exemplos, como é operado tal negociação, nos espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra?* Para os limites desta dissertação e análise dos espetáculos, foi evidenciado a negociação a partir de três termos:

- manuseamento;
- manipulação;
- processo ocasionado.

O manusear e manipular advém da mesma palavra, do latim *manus*, que significa mão, o que pode ser compreendido, em um viés menos humanista, como a capacidade de modelar e transformar algo. Já o termo ocasião advém do latim *ocassio* que significa momento certo. Entretanto, um momento, por definição, não age, afinal, este não é um ente. Isto significa que nenhum dos actantes analisados previamente da negociação geraram este tipo de relação, houve, portanto a chegada inesperada de um terceiro agente, o agente do acaso. Pormenorizadamente, neste trabalho, propõe-se a diferença destes termos, sendo:

- o manuseamento, um processo de investigação e cuidado das materialidades de uma cena levando em conta a transformação que é distinta da especulação;

- a manipulação como a ação deliberada de utilizar um objeto humano ou não-humano, visando o resultado mais próximo possível do especulado;
- o processo ocasionado como aquele em que um terceiro agente interfere em uma ação de manipulação ou manuseamento, sem que este tenha sido especulado de maneira explícita.

Ao se pensar sobre a manipulação nota-se que, a partir da proposta do realismo especulativo, esta apresenta limites evidentes. Ao se ter uma ideia pré-concebida pode ser útil em uma negociação, entretanto, fixar-se neste projeto romperá todas as possibilidades do encontro e, ainda, haverão rasteiras, pois o outro não aceitará a servidão para sempre.

Acerca do tema, Fiadeiro e Eugênio posicionam-se contra a manipulação. Esta decisão se dá por conta do receio de que a manipulação possa destruir o fenômeno do encontro, como nos termos a seguir reproduzidos:

Substituir a expectativa pela espera, a certeza pela confiança, a queixa pelo empenho, a acusação pela participação, a rigidez pelo rigor, o escape pelo comparecimento, a competição pela cooperação, a eficiência pela suficiência, o necessário pelo preciso, o condicionamento pela condição, o poder pela força, o abuso pelo uso, a manipulação pelo manuseamento, o descartar pelo reparar (2012, p. 67).

O processo de não ter uma ideia, própria da Composição em Tempo Real e do Modo Operativo AnD, auxilia para que não haja manipulação do objeto, mas sim suas próprias características evidenciadas por uma tomada de decisão. Busca-se, assim, constituir uma

[...] plena navegação sem ideias, no corpo-a-corpo da mistura com o que temos e com o que nos têm. Eis o nosso terceiro mapa, fator de situação: o Mapa do Quando-Onde que consiste na própria tomada de posição do artefacto como espaço-tempo no qual ‘co-incidem’ e se impessoalizam os nossos afectos e tudo o que ainda lhes é alheio (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2013, p. 234).

DeBanda, a obra, por outro lado, trabalha, muitas vezes, a partir da manipulação dos objetos, para se tornarem coisas em uma lógica laboral de criação da performance artística, como defendem Lignelli e Lucas em uma “[...] máquina evoca permanentemente a obsolescência da sua própria natureza, a marca da mão, a nostalgia do engenho, o atrito do excesso e o malogro do rigor” (2018, p. 153).

Nesse sentido, entende-se, na perspectiva desta pesquisa, que a manipulação de *DeBanda* é gradualmente transmutada até tornar-se manuseamento. Se, em um primeiro

momento, a manipulação constante do objeto SerBanda, tinham como égide os desejos, especulações e ideias de Lignelli frente a uma materialidade específica, o próprio processo de criação da máquina acaba por destituir as vontades do diretor, obrigando que ambos andem lado a lado. Havendo uma subversão da lógica autoritária, levando em conta

[...] os 110 kg do performer somados aos 30 kg da máquina, tanto a máquina destroça o performer quanto o performer destroça a máquina. Tanto a máquina conduz o performer quanto o performer conduz a máquina sendo impossível ter a certeza de quem é o mais destroçado, de quem é a marionete e de quem é o marionetista, o que gera uma instabilidade constante entre o funcionamento das coisas e sua fluidez no tempo e no espaço da cena (LIGNELLI; MAYER b, 2021, p. 10).

Saliente-se, que nem todo processo de manipulação se torna manuseamento durante o processo criativo. É possível partir do ponto de vista empírico, e testar aquilo que lhe serve sem levar em conta a agência não-humana. Se, caso, esta se rebelar, basta substituir o objeto. Entretanto, mesmo que de formas diferentes, *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra* buscam esta transição e, para tal, é demonstrado, no segundo capítulo desta dissertação, certas possibilidades dentro dos processos dos espetáculos analisados que auxiliam nesta transformação.

Sobre as possibilidades de negociação da realidade especulativa, será apresentado, a seguir, o *modus operandi* da negociação a partir do processo ocasionado. Mais uma vez, percebe-se o acidente, nos termos de Fiadeiro e Eugênio, apresentados anteriormente, como funcionais para esse entendimento. Quando algum objeto demonstra sua agência de forma inesperada, “desespeculada”, aos entes que estavam gerando sonoridades, cria-se, naquele espaço uma nova possibilidade de composição. Neste sentido, o conceito de sonoplastia espontânea, já apresentadas em 2.2.1, apresenta paralelos evidentes, afinal,

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 (LIGNELLI, MAGALHÃES, MAYER, 2020, p.91).

Percebe-se que tal relação está presente em *DeBanda* nos seus diferentes espaços, nas apresentações da referida obra em espaços teatrais convencionais, poucos processos ocasionados são possíveis de notar, principalmente, levando em consideração a análise em vídeo utilizada para obter esta afirmação. Entretanto, isto se subverte ao notar as apresentações de rua, em feiras do Distrito Federal, do mesmo espetáculo. As sonoplastias

espontâneas podem ser consideradas durante a performance do espetáculo, como material de negociação. Pode surgir uma piada referente às vozes dos pregoeiros, ou uma composição musical a partir dos latidos dos cachorros, ilustrativamente.

A primeira vista, é possível correlacionar a humanos o processo de manipulação e manuseamento, e não-humana no caso dos processos ocasionados. Entretanto, isto não é verdade. Estes processos de negociação, no contexto desta dissertação, podem acontecer por qualquer coisa. Todas as pequenas coisas espalhadas no galpão em *De Perto Uma Pedra* são atores (actante), da mesma forma, cada alavanca de *DeBanda* tem, em diferentes matizes, a capacidade de manipular, manusear ou ocasionar sonoridades naquela máquina, de toda a sorte “[...] não estamos falando exclusivamente de uma coletividade de humanos presentes durante a performance, mas, sobretudo, de actantes que perenemente agem em torno do dionisíaco acordo da performance teatral na mira da catarse coletiva” (LIGNELLI; MAYER, 2021b, p. 16).

Portanto, conclui-se que estes artistas podem ser considerados realistas especulativos e que seu processo de investigação é um processo de negociação com a realidade, que pode acontecer por meio da manipulação, do manuseamento e do processo ocasionado.

No próximo capítulo será vasculhado como acontecem estes processos nos espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra* em relação a produção de sonoridades.

2 - DeBanda e De Perto Uma Pedra - vasculhando conceitos-ferramentas.

*Hoje eu vou mudar
Vasculhar minhas gavetas
Jogar fora sentimentos
E ressentimentos tolos
Fazer limpeza no armário
Retirar traças e teias
E angústias da minha mente*

(Vanusa/Sérgio Sá)

No capítulo anterior foi desenvolvido um diagnóstico, em que os conceitos surgem para compreender as aproximações entre os dois espetáculos analisados. Nesse sentido, foi vislumbrado um possível diagnóstico acerca do que seria ouvir não-humanos, em uma alusão virada do não-humano (GRUSIN, 2015). Ou seja, neste primeiro espaço, foi realizado um panorama conceitual-filosófico, em que as duas obras se inter cruzam. Demonstrou-se que *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra* encontraram correlações e inspirações em comum para a suas composições. Assim, delimitou-se, os âmbitos do encontro como cena, das sonoridades e das coisas e objetos de maneira plana, como pontos em comum.

Percebe-se que estes espetáculos criam suas cenas a partir de encontros que modificam seus agentes. O tipo de modificação analisada por esta dissertação é, de tal sorte, a sonora, levando em consideração os parâmetros do som e a relação destas sonoridades com outras instâncias de sentidos relacionadas a fruição da/do espectadora/espectador. Ainda, percebe-se que, para haver esse tipo de relação, há uma perspectiva democrática em que objetos tornam-se coisas e coisas objetos. Por fim, foi proposto que a transição coisa-objeto-coisa é especulativa durante a composição da obra. Sendo assim a negociação, das partes que compõem o todo, pode ocorrer por meio da manipulação, do manuseamento ou do processo ocasionado.

Esta decisão auxilia a resolução da pergunta central da pesquisa, aqui retomada: quais são os efeitos do encontro cênico com não-humanos no tocante a composição de sonoridades da cena? E, como complemento, a partir do que foi proposto no diagnóstico, ainda indaga-se: como opera este processo de negociação de uma realidade especulativa para a composição de sonoridades para a cena, nestes dois espetáculos? Saliente-se, para início de conversa, que qualquer processo criativo perpassa por diversas instâncias, e assim, é impossível estabelecer

tudo que houve. Entretanto, será perquirido, no prosseguir deste capítulo, como João Bento e Lignelli operaram esta negociação.

Com isso, pretende-se abordar tanto o aspecto teórico como o prático, conforme Fernanda Eugênio e Fiadeiro afirmam, ao buscarem destituir as dicotomias “a começar pela cisão entre teoria e prática, conceitos e ferramentas, predispondo-se a colocar num mesmo plano de uso os modos de fazer” (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2013, p. 222).

Como forma de lidar com a pergunta central da pesquisa propõem-se os seguintes conceitos-ferramentas:

- tempo do processo criativo e de fruição;
- mediação dos materiais em cena;
- escuta das/dos compositores.

Para tal, pretende-se testar estes conceitos-ferramentas, que moldam a pesquisa em duas instâncias:

- analisando a execução cênica, em palco, destes compositores;
- compreendendo parte do processo de composição de sonoridades da cena nestas obras.

E ainda, será colocado em cotejo:

- a produção de sentido das sonoridades, no objeto estético final.

Para que seja possível vislumbres de como isso acontece, para além da simplificação conceitual, parte-se da palavra vasculhar. Vanusa utiliza este verbo como uma espécie de procura, da incessante busca por algo dentro de suas gavetas. Complementarmente, na etimologia da palavra, entende que vasculhar vem do latim *vasculare*, de *vasculum*, um diminutivo de *vasum*, que significa vaso. Este era um recipiente no qual agitavam-se líquidos, daí a noção de remexer, mover algo de um lado para outro.

Ou seja, foi escolhida a partir da dupla dimensão que essa palavra apresenta para o entendimento deste segundo capítulo. Ora, por conta do processo incessante de busca por

compreender, em múltiplas perspectivas, os espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*, ora, pela necessidade de analisar o mesmo contexto por diversas perspectivas distintas. O que relaciona-se e se complementa pelo segundo entendimento da palavra, aplicada tanto por Lignelli quanto por Bento, em relação a criação de sonoridades e execução da cena, em que as coisas utilizadas precisam se relacionar, mover de um lado a outro, remexer - gerando transformações.

Optou-se por se aproximar, nesta instância do trabalho, perspectivas sobre as obras de Lignelli (*DeBanda*) e Bento (*De Perto Uma Pedra*). Tal decisão foi tomada porque os dois artistas estiveram no palco executando sonoridades que, quer tenham sido pensadas em ensaio, quer tenham acontecido enquanto improvisação. Por este motivo, João Fiadeiro estará neste segundo capítulo, como um interlocutor das decisões cênicas, mas dar-se-á foco ao trabalho de Bento.

Pretende-se com estes apontamentos de transformação (em relação ao tempo, mediação e escuta), compreender o processo composicional, mesmo que de forma parcial, desses artistas negociadores da realidade especulativa no tocante às sonoridades da cena.

Com isto, além desta compreensão inacabada, busca-se constituir, mais uma vez explicitamente capenga, uma sistematização do modo de composição de sonoridades e sua relação com a execução de Lignelli e Bento, em detrimento às transformações demonstradas, para que outras/outras artistas, que se interessarem por participar desta forma de composição apresentada no diagnóstico.

Passo a passo, será feito uma arguição conceitual, bibliograficamente, novamente tendo como égide as problemáticas das obras. Em outras palavras, vislumbrando como Lignelli e Bento trabalham suas cenas, para a criação de seus espetáculos. Como ponto de partida será pormenorizada suas relações com o tempo, com a disponibilidade dos objetos, e com a escuta.

Além dos conceitos trabalhados, ainda serão utilizados trechos das entrevistas realizadas pelo autor desta dissertação com Lignelli e Bento, visando uma aproximação das propostas literárias com os relatos do processo criativo de ambos.

2.1 - Processos lentos - Dando liga aos encontros.

*Passa tempo, tic-tac
Tic-tac, passa hora
Chega logo, tic-tac*

Tic-tac, e vai-te embora

(Vinicius de Moraes)

O processo de negociação com a realidade formam redes complexas, delimitadas a partir do que chama-se nesta dissertação de objetos, organizados por diversas coisas e isso pode acontecer por uma pluralidade de formas. Nos dois espetáculos percebe-se como ponto em comum a constante de experimentações das coisas em um processo de encontro investigativo. Para tal, vislumbra-se a necessidade de um tempo estendido. Tempo este que não é o do relógio, que nunca para seu tic-tac. Nesse sentido parte-se, inicialmente, das definições:

- do tempo na modernidade; e
- do processo de aceleração.

Como contraponto do processo inicial é apresentado quais são as táticas destes artistas para criar um tempo estendido, sendo estas:

- o tempo real, apresentado pela CTR;
- o senso nostálgico visto em *DeBanda*;
- as composições em ontologia lenta; e
- a paronomásia.

2.1.1 - A aceleração moderna - Já tá bom. Próximo.

*É devagar
É devagar
É devagar, devagar,
devagarinho*

(Martinho da Vila)

Quanto tempo demorou para se criar toda aquela máquina sonora que ficavam nas costas de Lignelli? Quanto tempo levou para aprender a tocá-lo? Já, em *De Perto Uma Pedra*, como notar em meio a tantas possibilidades as miudezas das sonoridades de uma cadeira? Como tomar a decisão de como se relacionar com os acidentes, tão importantes para Fiadeiro?

Tais perguntas apontam a necessidade de um tempo estendido, um tempo entre uma ação e outra, para parar, ouvir, refletir acerca dos funcionamentos, dos modos de criação, do que já está posto e do que ainda entrará em composição.

Este processo de pensar antes de fazer as coisas parece comum, apresenta um paralelo com as dicas dadas por amigos/amigas ou familiares, na antológica frase, pense duas vezes antes de agir, ilustrativamente. Martinho da Vila apresenta a ideia de que é possível fazer as coisas devagar, devagar, devagar, devagar, devagarinho, entretanto, este é o processo do dia-a-dia das pessoas? Você, leitora/leitor, lida com as coisas dilatando os tempos para que se possa analisar o problema por diversas perspectivas?

O autor desta dissertação responde esta questão dizendo que: normalmente não. Por vezes, é necessário resolver as questões o mais breve possível por conta da urgência de se ter um problema. Este processo ocorre também por conta da quantidade de outras demandas que ainda precisam ser resolvidas.

Esta aceleração constante, para Harmut Rosa (2019) tem relação com a chamada modernidade. Modernidade é uma palavra que advém do latim, *modus* - maneira, modo. Especificamente *modernus* significa aquilo que pertence a contemporaneidade. Denotativamente, entende-se tal palavra como a característica daquilo que passou a existir recentemente. O adjetivo moderno, relacionado com a ideia de modernidade, e este ideário foi utilizado pela filosofia, arte e arquitetura, por exemplo. O que nota-se sobre esta palavra e, por conseguinte, deste modo de vida é que

[...] a experiência fundamental para a Modernidade em todas as suas fases, de que ‘tudo se torna cada vez mais rápido’ que tudo está em constante fluxo e de que o futuro, conseqüentemente, está totalmente indefinido e incerto, não podendo mais ser definido pelo passado ou pelo presente (2019, p.30)

A sensação de urgência pode ser entendida, a partir da pista trazida pelo sociólogo, pelo fato da perspectiva, na modernidade, estar em um borrão, em que não dá para saber como será o dia de amanhã. E, de toda a sorte, é desesperador não ter perspectiva, sendo sempre pego de supetão. Ainda pior seria se não houvesse tempo entre as ações para poder lidar da melhor forma possível com aquilo que não se esperava.

Por exemplo, os acidentes, conceito proposto por Fiadeiro e Eugênio (2013), até partem do desconhecido, em um aspecto aleatório. Entretanto, há um tempo para reparar no acontecimento e buscar formas de agir naquela circunstância. Em outra possibilidade

hipotética, imagine que não fosse possível prospectar nenhuma das peças que constituem o SerBanda. Que tudo fosse criado a toque de caixa, sem se relacionar em tempo expandido com as materialidades. Neste ínterim, entende-se que a experiência moderna apresentada por Rosa não contempla os trabalhos analisados. Dando prosseguimento aos entendimentos modernos, outro elemento relevante para esta aceleração é a tecnologia que cada vez mais agita o cotidiano citadino:

Devido a aceleração técnica, no entanto, modificou-se fundamentalmente o tipo e a forma do ‘estar no mundo’ das pessoas, ou seja, seu estar no tempo e no espaço e a sua relação com as outras, fato que, por sua vez, revolucionou as formas de interpretação do eu e do mundo e, com isso, influenciou profundamente a configuração da subjetividade e da sociedade (2019, p. 189)

Neste sentido, cabe compreender o significado de aceleração. Sua origem advém da palavra *accelerare*, que significa aumentar a velocidade. No senso comum acelerar tem relação com tornar mais célere. Como verbo tem sentido próximo a abreviar, antecipar ou mesmo apressar.

Sobre a ideia de abreviar ou antecipar, a modernidade “[...] converte as experiências de aceleração sempre em seu oposto diametral, pode ser observada não apenas no campo histórico, mas igualmente em tempo de vida do cotidiano” (ROSA, 2019, p.32). Em outras palavras, no cotidiano há uma busca por abreviar os encontros.

A dimensão histórica modifica a cotidiana e esse, por sua vez, também impregna o processo composicional. Na entrevista que João Bento deu a Mayer, ele comenta, como revés, que na “Alemanha tem um modo de trabalhar muito objetivo, em que não se pode perder tempo” (LIGNELLI, MAYER, 2022, p.302). Em paralelo Lignelli comenta:

[...] esta relação do tempo, que você toca, que hoje temos um bordão, não sei se sempre foi assim, mas hoje ele é muito recorrente do “tô sem tempo”, do “vou gastar tempo”, ou “isso vai levar muito tempo”. Eu acho que, nestes processos, uma coisa muito importante é a gente entender que o tempo está a nosso favor (2022, no prelo)

Trazer a questão da modernidade, para Eugênio “[...] envolve disposição para reconhecer os modos hegemônicos que se têm imposto ao acontecer assentes na cisão entre humanos e não-humanos, e entre humanos-sujeitos e humanos sujeitades” (2020, p.2). Para a antropóloga a forma moderna corta as possibilidades do acontecimento em apenas formas

analisáveis, tornando, desta feita, o encontro uma tarefa ao mesmo tempo tediosa e autoritária.

Em confluência, Latour começa a definir a constituição moderna a partir deste caráter histórico-filosófico e por conseguinte na afetação do encontro, em um sentido que cria opostos sustentados na separação, como visto nos termos a seguir:

A modernidade é muitas vezes definida através do humanismo, seja para saudar o nascimento do homem, seja para anunciar sua morte. Mas o próprio hábito é moderno, uma vez que este continua sendo assimétrico. Esquece o nascimento conjunto da "não-humanidade" das coisas, dos objetos ou das bestas, e o nascimento, tão estranho quanto o primeiro, de um Deus suprimido, fora do jogo. A modernidade decorre da criação conjunta dos três, e depois da recuperação deste nascimento conjunto e do tratamento separado das três comunidades enquanto que, embaixo, os híbridos continuavam a multiplicar-se como uma consequência direta deste tratamento em separado. E esta dupla separação que precisamos reconstituir, entre o que está acima e o que está abaixo, de um lado, entre os humanos e os não-humanos, de outro (1998, p.19).

Nos termos de Eugênio e Latour, nota-se que os não-humanos foram apresentados como uma questão menor na modernidade. Não há uma negociação com a realidade mas uma análise desta, ou ainda um uso puramente empírico e pragmático - como se os humanos (sujeitos) dominassem os não-humanos (objetos), uma prática que tem relação com o empirismo e com o humanismo de maneira geral. Nas artes esse processo se repete, segundo Rita Natálio:

[...] no regime moderno da arte, a separação entre sujeito e objeto é tão gritante que poderíamos pensar que uma paisagem pintada substitui o 'olhar para uma árvore'. O olhar do artista é como um tripé universal, os objetos existem para serem vistos por ele (2021, p. 11).

Em contra-senso a este modo hegemônico, a trajetória de Bento interessou-se por se relacionar, de forma desierarquizada, com as coisas como:

[...] máquinas de escrever antigas, máquinas registradoras, coisas com mecanismos. Usávamos a imagem destas máquinas conjuntamente. Elas funcionavam como uma grande cenografia deste espetáculo, que eram amplificadas ao vivo. Cada vez fui me distanciando um pouco mais da imagem, para procurar uma relação muito maior com o som. O som foi trazendo perspectivas, possibilidades de como ouvir um lugar, mas, também, como aquilo consegue amplificar um objeto muito pequeno, muito peculiar, uma questão que tem relação com as escalas (MAYER, LIGNELLI, 2022, p. 299).

Em outro sentido, a aceleração moderna na música foi vista por uma aceleração evidente, sendo “[...] as formas do jazz e de vários estilos musicais da música pop como o rock foram interpretadas como reflexos do ritmo sufocante da vida urbana moderna” (ROSA, 2019, p. 76, 77). Saltam aos olhos como as propostas de certos filmes utilizados por *De Perto Uma Pedra*, que utilizam tal tática de reforço entre visualidades e sonoridades. Um exemplo *per excellence* de tal proposta é o filme *Rope* (1948), Festim Diabólico em português, que situa seu suspense a partir do conjunto de sonoridades em um processo de aceleração.

Também nota-se o quão frenético são certas canções criadas por Lignelli e Lucas para o espetáculo *DeBanda*. No resultado final, a utilização de ritmos por vezes mais rápidos no espetáculo é, de toda a sorte, uma característica típica desta obra.

Ou seja, mesmo estes artistas que buscam os encontros nostálgicos ou em tempo real, eles estão embebidos de referências estéticas influenciadas pela aceleração artística própria da vida citadina, sendo, também, referência para outras/outros artistas neste mesmo sentido. A influência de Bento destas músicas rápidas pode ser notada no trecho da entrevista em que ele diz: “[...] toquei bateria, durante muitos anos, em projetos de *hardcore*, músicas um pouco mais ruidosas, muito rítmicas e muito interessantes. Isto me ajudou. Até hoje é uma referência para mim, para as coisas que eu faço (MAYER, LIGNELLI, 2022, p. 298)” e Lignelli:

[...] eu lembro até hoje o dia que eu escutei pela primeira vez *Master of Puppets* do Metallica, eu nunca havia escutado este disco nem no vinil e ele chegou o CD, botou nas quatro caixas da sala. O pessoal tinha saído para dar uma volta, a gente disse que ficaria aqui mesmo, aquilo foi uma experiência marcante, pois é um disco que traz novidades, quebrando padrões existentes no que diz respeito ao *thrash metal* naquela época (2022, no prelo)

Como arremate desta explanação, as duas obras fogem do encontro moderno nas definições apresentadas, entretanto utilizam a modernidade como inspiração de criações sonoras. Lignelli e Bento não estão isolados de seu tempo histórico, estão envolvidos com os sons que são feitos na atualidade, inovações tecnológicas, etc. Entretanto, estes dois não utilizam o modo de criação moderna, desprivilegiam os não-humanos, perdendo a noção de perspectiva temporal e acelerando os processos de encontro cênico.

2.1.2 - Uma ontologia lenta - De novo, de novo, de novo.

bota casaco, tira casaco

(*Sr Han, Karatê Kid*)

Notado que o modo de vida moderno pode ser um problema para o processo composicional das sonoridades a partir de não-humanos, resta pensar em quais táticas e estratégias existentes para lidar com esta questão.

Em contrapartida, a palavra acelerado, própria da modernidade. Neste caso, busca-se a palavra lentidão para compreender algumas das ferramentas utilizadas por estes artistas.

A palavra lento tem sua origem na palavra *lentus* que significa suave e brando. Mesmo o processo de *DeBanda* sendo considerado pelo diretor doloroso e intenso, como afirma Lignelli e Mayer “*DeBanda* é sinônimo de destroçar” (2021b, p. 6), há uma possibilidade de enxergar esta criação como algo contemplado por estes adjetivos. Ainda que de forma intensa o trabalho do diretor nesta obra demonstra uma certa dilatação, para “dar tempo, resta perder tempo, assim como não perder tempo, para não deixar tempo à tirania” (IDEM, p. 18-19).

De forma semelhante as palavras brando e suave podem parecer distantes da prática e proposta de Fiadeiro. Nas palavras do próprio autor: “[...] o meu trabalho está ligado ao trauma. Vem de uma experiência de perda, do vazio (FIADEIRO, BIGÉ, 2018, p. 191). É contra-intuitivo pensar que um trabalho ligado a um trauma, o vazio e a perda esteja, em alguma instância, relacionado a algo brando e suave. Entretanto este diretor deseja, com o seu modo de coreografar, “[...] poder reparar em detalhes ínfimos, em todas aquelas coisas que acontecem na periferia” (IDEM, p. 179).

O que nota-se portanto, a partir das afirmações acima, é que esses diretores se relacionam com um tempo dilatado, um tempo em que as coisas podem ser reparadas, hologramadas, discutidas e recriadas. No sentido trazido por Eugênio e Fiadeiro em que “[...] o tempo real que temos para aceitar o acidente, investigar os encaixes possíveis com aquilo que temos a oferecer e nos prontificar para retribuir” (2013, p. 227) Entretanto, quais são as táticas para isso ocorrer?

Percebe-se na obra *DeBanda*, um senso nostálgico. Uma forma de compreensão que quebra a aceleração moderna em prol de um exercício de labor e cansaço - tanto para a criação quanto para a execução do trabalho, nas palavras de Lignelli:

Para que construir uma máquina musical que contenha outros 23 instrumentos quando um *smartphone* possui infinitos sons e ritmos de fontes

diversas? Para que se relacionar com esta máquina que exige coordenação sobre-humana se *samplers* estão disponíveis, exigindo apenas movimento da ponta dos dedos? (2019, p.1)

Já João Fiadeiro utiliza o que chama de tempo real, em uma palestra⁸³, ele demonstra sua busca por um tempo que não moderno para tal, como metáfora, ele usa uma folha de papel⁸⁴. Segundo o coreógrafo, uma relação é como um papel amassado, em que diversas pequenas dobras podem ser encontradas. Estas apresentam seus relevos, complexidade e dimensões próprias. “Cada dobra é um momento de espanto, do desconhecido que nos obriga a reparar com mais atenção”⁸⁵ Para ele, o *Tempo Real* é o tempo expandido de um acontecimento. Em sua metáfora, o seu trabalho é ir a fundo em apenas um destes relevos daquele papel. “Aceitando esta ideia de tempo linear, o que proponho com esta prática é entrar no interior desta linha de tempo, perceber que existe simultaneamente, no interior do tempo presente um espaço de investigação”⁸⁶. Para a demonstração de como este tempo funciona Fiadeiro desenvolveu a imagem a seguir:

⁸³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8k7gnRCB2Lc>.

⁸⁴ No vídeo apresentado na nota acima em 8min16s até 8min50 - <https://youtu.be/8k7gnRCB2Lc?t=493>.

⁸⁵ Idem em 9min3s até 9min17s <https://youtu.be/8k7gnRCB2Lc?t=543>.

⁸⁶ Idem em 17min14s até 17min34s <https://youtu.be/8k7gnRCB2Lc?t=1032>.

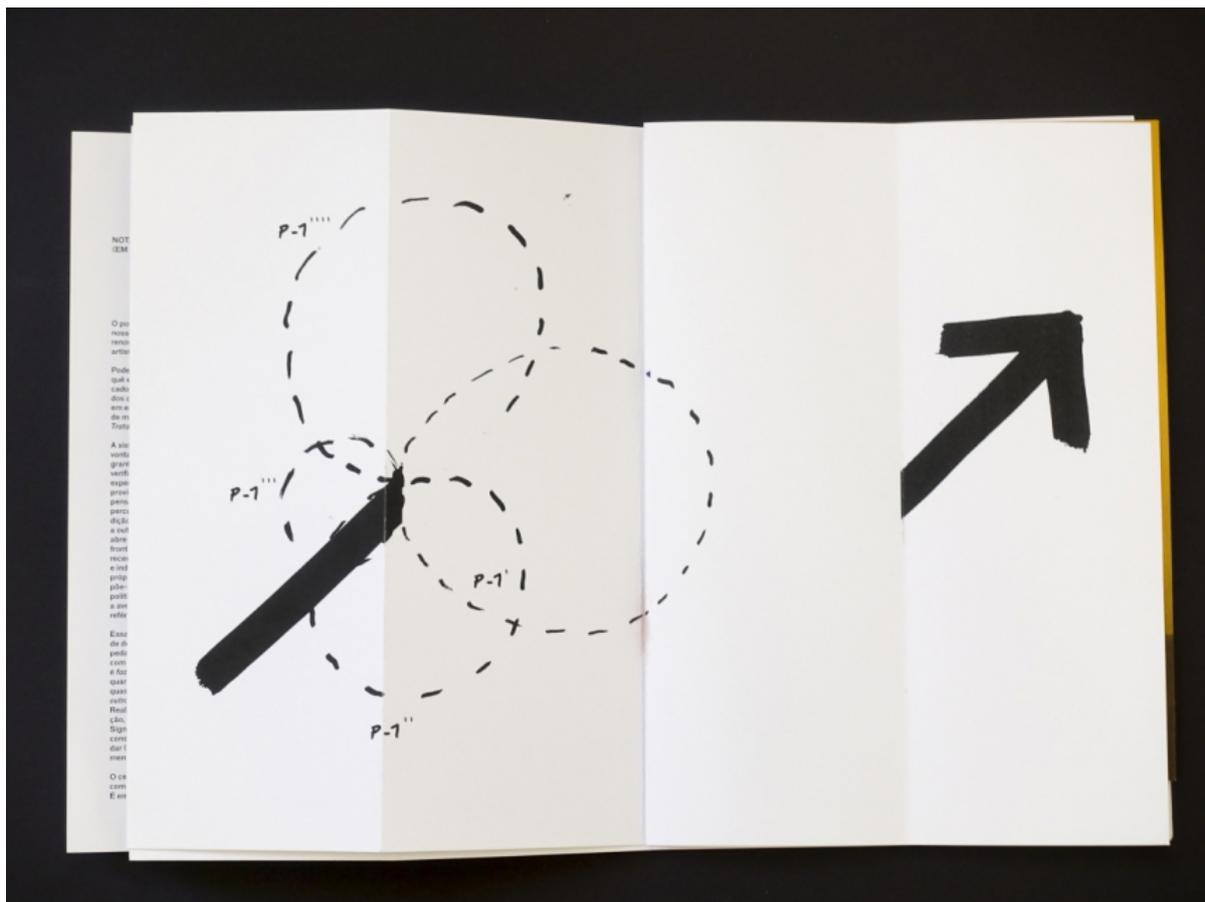


Imagem 11: retirada do livro *Anatomia de Uma Decisão* de João Fiadeiro, 2018.

Nota-se que a seta apontando para cima, enquanto o papel não está dobrado, demonstra o tempo linear, em que as coisas acontecem de maneira desencadeada e com uma perspectiva apenas voltada para o futuro. Entretanto, ao se abrir a folha por completo entre a linha há um espaço em branco. Nesta acepção, há um momento de criação em que o tempo dilata, no presente, visando uma outra forma de composição em relação ao tempo. Em uma forma poética, Fiadeiro desenvolveu um modo de lidar com o *withdrawn* entrando em contato, em tempo dilatado, diretamente com a incapacidade de se relacionar completamente.

Notando os desejos apresentados tanto nesta subseção quanto na anterior é possível chegar em uma conclusão: de que estes artistas querem algum tipo de lentidão nestes trabalhos. Mas para além da lentidão enquanto etimologia, quais outras características sobre este tema são possíveis de notar?

O movimento *Slow Food*, movimento da gastronomia internacional que pretende constituir uma forma de produção e experiência culinária em oposição aos *Fast Foods*,

defende o “[...] firme empenho na defesa da tranqüilidade é a única forma de se opor à loucura universal da Fast Life” (SLOW FOOD, 2007, online⁸⁷).

Em uma destas derivações a partir da diversidade de saberes que utilizaram esta forma de composição⁸⁸, o jornalismo constituiu o movimento *Slow Media*. Neste modo de se trazer as notícias busca-se uma construção de narrativas lentas, investigando as fontes. No manifesto desta forma de fazer Benedikt Köhler, Sabria David e Jörg Blumtritt, defendem que trata-se da “[...] escolha dos ingredientes conscientemente e ao preparo de forma concentrada” (2017, online⁸⁹).

Acerca das escolhas dos ingredientes de modo consciente, é possível conjecturar uma relação com os escritos acerca da negociação da realidade desta dissertação. No sentido das/dos artistas precisarem lidar com as materialidades que estão em seu caminho; com a diferenciação entre coisa e objeto, em que coisa é a demonstração aparente das propriedades em uma relação e objeto seria isso somado às incapacidades por conta do *withdrawn*.

A escolha dos “ingredientes” em *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra* exibem uma certa acurácia. No caso de Lignelli depreende-se a mesma no tocante aos instrumentos utilizados, sua busca de sentido na cena e ergonomia. Da mesma forma, Bento buscou os melhores objetos técnicos para a compreensão destas questões⁹⁰, bem como, escolhia os sons que seriam amplificados a plateia, em um processo de curadoria.

Para a escolha são precisos testes e estes precisam ser feitos em variações. Gaston Bachelard, defende a ideia de que se “[...] multiplicássemos as imagens, tomando-as nos domínios da luz e dos sons, do calor e do frio, prepararíamos uma ontologia mais lenta, mas sem dúvida mais segura do que aquela que repousa nas imagens geométricas” (1993, p.337). Ou seja, para o filósofo é possível organizar uma outra formulação do ente, para além de estruturas bidimensionais, em que seja possível derivações a partir de outros agentes, como o calor, luz e som. Assim, nota-se que Bachelard deseja uma dimensão filosófica mais complexa do que apenas a morta ao se analisar bidimensionalmente.

⁸⁷Disponível em: <https://slowfoodbrasil.org/2007/07/manifesto-slow-food/>.

⁸⁸O ideário deste movimento surgido pelos gastrônomos na Itália foi desdobrado em diversas outras disciplinas, como o slow science em que se busca constituir o saber científico sem a pressão da divulgação dos resultados; slow architecture, que é uma tendência em contraste a arquitetura moderna (O'BRIEN, 2004); slow sex, e a prática do prazer lento entre outras pluralidades.

⁸⁹Idem.

⁹⁰A escolha dos ingredientes será tema importante da seção posterior.

Para Jasmine Ulmer este pensamento de Bachelard [...] não é uma questão de analisar imagens em seu estado bidimensional, mas na expansão de imagens além do que percebemos ser sua capacidade inicial. [...] vivenciar as imagens como elas foram e como estas vão se tornando (2017, p. 206).

O que nota-se em comum do pensamento de Ulmer com todas as perspectivas apresentadas sobre lentidão é o fato dela defende-la como uma forma de relacionar-se com o mundo como a própria afirma:

A Ontologia Lenta é uma difração – uma dispersão – do tempo, espaço e matéria em diferentes comprimentos de onda, movendo-se em direções diferentes, em velocidades diferentes. [...] Isso pode ser tão simples quanto mudar nossa perspectiva ponto - a lente através da qual vemos a vida cotidiana. Nesse sentido, a natureza, a arte, a literatura e a filosofia oferecem ritmos diferentes dos espaços-tempos artificiais que segmentam nossas vidas (2017, p. 209).

Já a questão do preparo de forma concentrada, para os fins deste trabalho, entende-se como a busca de um determinado refinamento, ou técnica apurada, para um determinado fim. Entretanto, como pensar em um refinamento de técnica nos casos de *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*?

Buscando responder o questionamento, conjectura-se uma relação com a frase da epígrafe, em que Sr Miyagi dá luz a esta questão. No filme dirigido por Harald Zwart há uma cena em que Dre Parker (interpretado por Jaden Smith) entra em atrito com sua mãe (interpretada por Taraji Henson), pois ele não colocou o casaco no lugar correto. Para desenlace de tal situação, Sr Miyagi (interpretado por Jackie Chan) começa o treinamento de luta do garoto o obrigando a tarefa enfadonha de guardar o casaco por diversas vezes, até chegar ao movimento perfeito.

Após dias de treinamento em que Dre Parker coloca e tira seu casaco do porta-casacos, ele começa a se irritar com Sr Miyagi. Acredita que este mestre é um charlatão. O mestre, após ser desafiado, mostra para o aprendiz que o movimento treinado pode ser aplicado para o combate. Todo o tempo constituindo uma tarefa de repetição pode ser utilizada a partir da multiplicidade.

A distante referência traz luz sobre como os diretores dos espetáculos trabalham, pois nas obras, mesmo que de formas distintas, existem repetições levadas às últimas

consequências. Fiadeiro, para demonstrar como a repetição é importante em seu trabalho traz seguinte metáfora:

[...] uma acumulação de folhas num rio. Uma primeira folha pára contra um rochedo. Movida pela corrente, em vez de continuar o seu caminho permanece ali e começa a mover-se em turbilhão. Uma segunda folha vem juntar-se ao movimento, seguida por uma terceira – começam a formar um monte de folhas em turbilhão. [...] Isto para mim é um momento típico de composição em tempo real: uma mudança que acontece por via da repetição, sem intenção.

Já para Lignelli, é possível notar uma outra perspectiva ainda sob o mesmo prisma, em que a repetição ocorre porque em *DeBanda* eram “Ensaaios que redundam” (LIGNELLI, MAYER, 2021b, p. 18).

Neste instante, percebe-se uma forma de composição reproduzível, que pode ser usada em relação aos problemas cênicos, a repetição. Para uma compreensão mais detalhada, torna-se prudente trazer mais nomes para o jogo.

Para a concepção prática, recorre-se a Jérôme Bél a partir de André Lepecki (2006). O coreógrafo Bél, já apresentado nesta dissertação⁹¹, é entendido, pelo autor do livro, como um coreógrafo da ontologia mais lenta⁹². Desta feita, propõe-se notar como certas noções trazidas por Lepecki podem apresentar paralelos com as obras de Fiadeiro e Lignelli.

Inicialmente, não há dúvida que o caminho proposto até aqui apresenta paralelos fortes com as práticas do coreógrafo, afinal, como afirma Lepecki, os “[...] usos de Bél de quietude, lentidão e reiteração paronomástica mostram como a coreografia reforça e reifica essas séries de equivalências em uma exibição espetacular do enclausuramento da subjetividade na agitação cinética da modernidade” (2006, p. 46).

Ou seja, Bél também se interessa em buscar maneiras de criar cenas opondo-se à modernidade. A reiteração apresentada na citação pode ser entendida como o trabalho do Sr Miyagi em karatê kid, aos ensaios que redundam de Lignelli ou a metáfora dos rios de Fiadeiro. Entretanto o adjetivo paronomástica traz uma novidade que pode ser relevante para a análise desta dissertação.

⁹¹Em 5 notas carinhosas sobre artistas foi apresentado este coreógrafo e foi feita uma brevíssima análise do espetáculo *Nom Donné Par L’auteur*.

⁹²Lepecki utiliza em seu texto o termo *slower ontology*, se relacionando com o termo cunhado por Bachelard. Entretanto, também foi trazido os pensamentos Jasmine Ulmer que correlacionam os pensamento de Bachelard aos do movimentos *slow* em suas derivações. Por isso, para os fins do escopo da pesquisa, que pretende entender a lentidão de maneira mais geral, serão desprezadas as diferenças entre *slower* e *slow* (mais lento e lento).

Paronomástica é a transformação em adjetivo da palavra paronomásia, que é uma figura de linguagem que utiliza palavras parônimas. Esta palavra vem do grego *paronomasia* que significa jogo de palavras, em derivação de *paronomázein* que pode ser traduzido livremente pelo ato de fazer uma ligeira troca de nome. Palavras parônimas são palavras de sonoridades parecidas, assim como sonho, sanha e senha, ilustrativamente.

No trabalho de Bél a

[...] repetição cria uma forma de ficar parado que nada tem de imóvel. E a forma particular de repetição usada nesta cena de dança, [...] Como fazer esse tipo de movimento paronomástico? Linguisticamente, pela reiteração cuidadosa de uma ideia através de uma sequência contínua de palavras diferentes que compartilham a mesma “raiz”. Esta repetição com diferença realiza um espaçamento reiterativo da ideia, permitindo para um tipo específico de giro lento [...] Esta forma particular de repetição em movimento não só traz humor à cena, mas revela como dançar ao lado e além de um nome também é ficar com ele, revelar suas partes inferiores, desdobrá-lo, liberar suas linhas de força, romper a ilusão de fixidez que um nome deve trazer ao seu referente (2006, p. 62, tradução nossa⁹³).

Para os fins desta dissertação entende-se que é impossível estabelecer duas vezes a mesma forma de maneira perfeita, pois desta feita, seria possível haver um acesso a todas as camadas de uma relação, e não seria levado o *withdrawn* como elemento ontológico. Nesta diferença encontra-se a paronomásia. No processo apresentado pode acontecer a transformações dos materiais, a transmutação dos corpos, outros sons que antes não foram percebidos ou ainda novos sons por conta destas micro-transformações. Lepecki segue sua explicação afirmando que:

A operação paronomástica, que é coreográfica, qualitativamente transforma a questão ontológica da dança. Ele o transforma através de uma mudança de velocidades, através de um atendimento que descobre cuidadosamente zonas e fluxos de intensidades. Esta escultura e expansão temporal é realizada através deste ato mais incompreendido para a dança: ficar parado. Esta intensificação paronomástica não exige apenas um novo regime de atenção, um novo cuidado com os mecanismos pelos quais a dança-corpo se torna aparente, mas desafia o próprio tempo da ontologia ao abrir uma temporalidade radical contra o lamento melancólico da dança: A “ontologia mais lenta” da coreografia situa uma temporalidade que ultrapassa os limites

⁹³[trecho original] *Repetition creates a form of standing still that has nothing of the immobile [...] How does one perform this kind of paronomastic motion? Linguistically, by the careful reiteration of an idea through an ongoing stringing of different words that share the same. But how does one dance the paronomastic movement? This particular form of moving repetition not only brings humor to the scene, but reveals how dancing alongside and beyond a name is also to stay with it, to reveal its undersides, to unfold it, to unleash its lines of force, to break open the illusion of fixity a name is supposed to bring to its referent.*

formais da presença, e que não está amarrada na apresentação da presença (IDEM, 63-64, tradução nossa⁹⁴).

A partir destas táticas e formas, afirma-se, nesta dissertação, que a operação por repetição em lentidão pode ter a paronomásia como ferramenta utilizada na performance de Lignelli e Bento.

No caso de *DeBanda*, durante os ensaios, a máquina musical se transformava, deteriorando-se, rasgavam os bumbos, quebravam os gatilhos. A repetição dava espaço para diversos acontecimentos ocasionados, uma vez que a:

“[...] máquina e o performer relacionam-se em um estado de destroçamento contínuo. Estes se dispersam em pluralidades - tanto peças quanto vértebras se desgastam, se transformam e requerem manutenção. Suor e óleo são derramados durante o espaço e o tempo” (LIGNELLI; MAYER b, 2021, p. 10).

Para João Bento e Fiadeiro o desgaste é um tema correlato. Bento comentou, em entrevista, acerca do espetáculo em que a repetição e o desgaste conduziam a obra:

[...] no trabalho que fiz com João Fiadeiro que é uma espécie de reposição de um trabalho de 1997, a partir de uma peça de Alvin Lucier, que é um artista sonoro, chamada *I am sitting in a Room different from the one you are now*, em 2014 eu fiz uma repetição desta peça gravada por nós, e o som era uma repetição desta frase que acabei de dizer. O João dizia esta frase num estúdio e ela era mandada para outra sala, em que era regravada, e mandada para o estúdio em que estava a apresentar. Isso ia se deteriorando e isso é uma coisa que só pode acontecer por conta do tempo, por conta da vibração do que estava a acontecer na sala. Este tipo de processo me interessa muito hoje em dia (MAYER, LIGNELLI, 2022, p. 306).

De maneira mais geral, Fiadeiro comenta o que lhe interessa sobre este conceito-ferramenta:

O importante é que a repetição da mesma situação nos permite constatar as diferenças que começam a aparecer nas margens: a mudança lenta das luzes (demasiado lenta para ser diretamente notada pelo olho humano; se quisermos ver o seu movimento temos que recorrer à memória, o que por sua vez introduz uma ligeira perturbação: terá a luz realmente mudado?), a lenta alteração da respiração dos bailarinos e da coerência dos seus

⁹⁴[trecho original] *The paronomastic operation, which is a choreographic one, qualitatively transforms the ontological question of dance. It transforms it through a shift in velocities, through an attending that carefully uncovers otherwise unsuspected zones and flows of intensities. This temporal carving and expansion is performed through this most misunderstood act for dance: remaining still. This paronomastic intensification of the still not only demands a new regime of attention, a new caring regarding the mechanisms through which the dancing body makes itself apparent, but it challenges the very timing of ontology by opening up a radical temporality against dance's melancholic plaint temporality that exceeds the formal boundaries of presence, and that is not tied in to the presentation of presence.*

discursos, que vai aumentando para o fim. Estamos perante fenómenos que me interessam: quando a atenção se dilata ao ponto de perceber o que se passa nas margens (FIADEIRO, BIGÉ, 2017, p. 188).

Tanto em *DeBanda* quando *De Perto Uma Pedra* é possível situar a prática da manipulação sendo transformada a partir de um tempo expandido. Este tempo que difere-se do tempo moderno, de acontecimentos encadeados e, por conseguinte, de uma relação com os não-humanos de diferença e sujeição a partir da manipulação. Nesta busca lenta há um cuidado com as materialidades e com as técnicas de se relacionar com eles. Enquanto forma de se conseguir tal processo busca-se mais tempo a partir da repetição, para que haja pequenos processos ocasionados pelos não-humanos que nublam a manipulação humana frente aos não-humanos.

Afirma-se, portanto, para os fins deste trabalho, que esta forma de relação com o tempo, é, também, um espaço de especulação. Notoriamente, Lignelli, Bento e Fiadeiro não sabem qual diferença acontecerá. Apenas sabe-se que a uma nova possibilidade estará mais próxima de ser negociada. Demonstrando o processo especulativo do encontro.

2.2 - Possibilidades disponíveis - O que tem por aí?

*De sainha, eu sou top
e quando eu passo, eu arraso
disponível, nunca fácil
sai da frente, quero espaço*

(Lexa)

Na seção anterior foi apresentado a relação do tempo para o processo de encontro, notou-se, também, como a repetição pode ser entendida como conceito-ferramenta pois esta dá espaço para a transmutação da manipulação em manuseamento, porque ela aumenta as possibilidades de gerar processos ocasionados.

Dando prosseguimento, a manipulação e o manuseamento não necessariamente são fáceis, assim como Lexa, mas estas podem ficar mais simples se souber o que está disponível, naquela instância. Torna-se mais possível construir uma certa sagacidade de notar o que estará disponível posteriormente.

Para compreender como disponibilizar um objeto, nos espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*, partiu-se inicialmente do conceito de mediação. Entendeu-se como

funcionam as conexões entre os objetos para se tornarem coisas, questão apresentada na seção 1.3, mas, desta vez, de forma mais acintosa e exemplificada. Após estas definições, foi apresentado o conceito-ferramenta inventário que visa organizar, a partir de listagens, as propriedades disponíveis dos objetos.

2.2.2 - A mediação - entre o técnico e o estético.

*O jipe do padre
 Fez um furo no pneu
 Fez um furo no pneu
 Fez um furo no pneu
 O jipe do padre
 Fez um furo no pneu
 Colamos com chiclete.*

(Canção infantil)

Foi utilizado nesta dissertação uma equação simples, que apresenta o funcionamento ontológico do objeto, para os fins da pesquisa desenvolvida: Coisa + Coisa = Objeto. Sublinha-se que estas coisas e objetos podem ser humanas ou não-humanas. Ainda, foi proposto que a negociação entre o ente e a realidade pode se dar pela manipulação, pelo manuseamento e pelo processo ocasionado. Faz-se prudente então refletir novamente sobre a equação Coisa + Coisa = Objeto, pois, para se ter um evento ou objeto precisa-se de três coisas, sendo, pelo menos uma Coisa Mediadora, logo tem-se que:

- Coisa + Coisa mediadora + Coisa = Objeto.

Coisa mediadora? Isto seria uma função? Uma estrutura ontológica? Pois bem, para responder tais indagações, partiu-se, como de costume nesta dissertação, da etimologia das palavras. Mediação é uma palavra latina derivada de *mediatio*, esta advém de *mediari*, intervir, colocar-se entre duas partes, de *médius*, meio. Ou seja, entre as propriedades disponíveis de um objeto e as propriedades disponíveis de outro objeto há, com certa frequência, algo no meio.

Entende-se que, para estabelecer um encontro aditivo a partir de Althusser (2002), há um outro ente que negocia as características latentes e aparentes do novo objeto criado.

No exemplo da canção do jipe do padre, para se estabelecer a relação do carro continuar em movimento, foi necessário mediar o conflito da roda com o chão. Para tal, foi utilizado a coisa chiclete, que fazia com que a coisa ar não escapasse da coisa pneu.

A posição das coisas é tão importante, tanto para os processos criativos que estão sendo analisados, quanto para elas em si, na máxima em que composição pode-se entender como uma posição(com). Se, caso, fosse colocada todas as coisas que compõem *DeBanda* na frente de você, leitor, de nenhuma sorte seria possível obter o vislumbre do espetáculo. Diversas porcas, parafusos, mãos francesas, instrumentos musicais e Lignelli, colocados em meio a uma sala vazia, pouco faria sentido.

Nota-se na Imagem 2 desta dissertação, que apresenta o roteiro do espetáculo *De Perto Uma Pedra*, a importância do local das coisas. Cada cena de filme é disposta de uma maneira específica, no quadrado da tela, que, posteriormente, foi adaptado para o espaço da cena. O local condiciona a perspectiva da/do espectadora/espectador, bem como, auxilia na produção de sentido das obras.

O processo de composição artísticas funciona juntando objetos heterogêneos e negociando suas coisas em um processo de constante mediação.

Seguindo a linha de raciocínio, essas composições são permeadas por questões espaço-temporais. Ilustrativamente, em *De Perto Uma Pedra*, nota-se estas mediações por parte do captador de sonoridades ao vivo, no instante em que ele precisa constituir uma música de cena com as sonoridades de: um fecho-éclair, uma performer a se debater no outro extremo da cena, outra a cantarolar algo despreziosamente, no exemplo apresentado na seção 1.2.3. Estas estão dispostas espacialmente, em lugares diferentes do palco e temporalmente, no instante em que estas coisas são desencadeadas de formas diferentes no palco.

No caso da obra *DeBanda*, o processo de composição, de forma mediadora, do espetáculo e da máquina, são estruturadas também durante a manutenção da peça. Tal maquinário necessita de uma série de ajustes para continuar a funcionar, para tal há, com frequência, o uso de ferramentas como chaves de fenda e de boca, como defende Lignelli os

[...] sistemas de alavancas é algo totalmente rudimentar, totalmente artesanal e muitas vezes os cabos de aço utilizados para construir estes mecanismos no bumbo, por conta do tipo de movimentação da perna, eles quebraram, às vezes em cena. O que me deixava com um bumbo só, pernetta em certo sentido, afinal perdia-se uma possibilidade ali; em mesmo sentido, as cordas dos outros instrumentos, no caso cordas mesmo, precisam de trocas; os

braços, que são uma estrutura que mexo com o movimento do cotovelo e que produzem som, nas viagens eles eram feitos com uma madeirinha e quebrou, não só tive que colocar outra como também revesti com uma estrutura de metal para que isso não quebrasse novamente. (2022, no prelo.)

Esta constante recriação é explicitada na imagem abaixo:



Imagem 12: foto de Sulian Vieira, 2019.

Entende-se, portanto, para os fins desta dissertação que, todas as coisas nos espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra* são coisas mediadoras, a depender da perspectiva, pois todo encontro acontece pelo meio. Por conta desta premissa, tanto Lignelli quanto Bento não separam o que seria estético e o que seria técnico em seus trabalhos, sendo tais coisas apenas material de negociação. Nessas obras, acerca desta relação, cabe-se pensar no microfone *shotgun*, no microfone de lapela (ou contato), o headset, gravador/mesa de som, P.A, projetor e gatilhos sonoros.

Intui-se, à primeira vista, que *DeBanda* apresenta coisas mais antiquadas enquanto *De Perto Uma Pedra* usaria, de tal maneira, os “de ponta”. Entretanto, em *DeBanda*:

Ao mesmo tempo, em relação a questão vocal eu fiz questão de fazer um investimento alto em um microfone headset, mas com a cápsula do tamanho de um grão de arroz. Com uma haste bege, que se misturava com a minha barba, parecendo que eu não o usava, considerados um dos melhores do mundo para captação em performance neste modelo. Usei um gravador

digital de 6 canais para separar os tipos vários de microfonação. Microfonação de contato via triggers; cápsula de SM58 diretamente na pele do bumbo; microfones omnidirecionais para pegar a os sons médios e agudos; plugs p10 para os acordeons; e por aí vai... Várias tecnologias não antiquadas estavam ali presentes. (2022, no prelo).

Acerca da relação entre João Bento, as sonoridades da cena e o microfone *shotgun* Mayer e Lignelli defendem que:

Com a sagacidade que desenvolveu em seus trabalhos pregressos, relacionando também os conceitos e diretrizes de um diretor que trabalha a anos a partir de relações objetais, o captador de sonoridades ao vivo transforma uma microfonação em uma relação complexa com as materialidades da cena, a partir de suas sonoridades. Entretanto, saliente-se que este *modus operandi* foi possível graças a um nível de simbiose, no caso o nível de tecnologia como sustenta MEOT, de tal objeto técnico (2021, p. 17).

Este mediador tem como sobredeterminação histórica a captação de objetos específicos. “O microfone *shotgun* nasce da necessidade de uma captação de curta angulação, entre “30° a 60°” (VALLE, 2002, p. 36). Por meio de um fino tubo com ranhuras que entram as ondas sonoras e transformam-se em ondas elétricas, chamado de processo de transdução (IDEM).

DeBanda nas feiras utilizou o mesmo tipo de microfone, no caso em tamanho mini, com função diferente “[...] um microfone que ficou responsável por captar o som dos cacarecos localizados na parte superior do SerBanda que, de modo geral, produz frequências médias e agudas” (LIGNELLI, MAYER, 2021, p. 15).

Tanto no caso de Bento, quanto na proposta de Lignelli, havia algum tipo de suporte para este microfone. Em *DeBanda*, era usado um pedestal improvisado acoplado junta a máquina sonora, já em *De Perto Uma Pedra* era usado um “[...] ‘boom’, ou girafa mecanizada, ou então o ‘miniboom’, ou *fishpole* (vara de pescar)” (VALLE, 2002, p. 72 - 73). Esse material típico da cinematografia auxilia a movimentação de Bento e a forma com a qual o microfone irá se posicionar na cena.

Acerca destas varas de suporte, percebe-se uma característica acerca dos objetos mediadores, estes podem ajudar, de alguma maneira, a ergonomia para o performer e a criação da cena de forma geral. Para Bento esta distância que o *fishpole* dava a ele antes de seu corpo chegar a sonoridade da cena, facilitava a criação e cansava um pouco menos as

suas pernas. No caso de *DeBanda* esta vara dava suporte para que a microfonação não fosse ao chão durante suas movimentações.

Outro objeto de mediação utilizado em *De Perto Uma Pedra* leva em conta o microfone de contato, conhecido popularmente como microfone de lapela. O termo lapela, utilizado para nomear tal microfone, advém do local mais comum de se colocar tal objeto técnico, próxima ao peito da/do performer (VALLE, 2002, p. 43 - 44). Este mediador de corpo minúsculo tem como atributo a facilidade de esconder-se por meio das roupas, constituindo verossimilhança e por conseguinte a suspensão de descrença de quem assiste alguma obra estética que o utiliza.

Sobre o tema, em específico no espetáculo de Fiadeiro, percebe-se que há uma função diferente para este microfone. A lapela é instalada nos objetos humanos e não-humanos em tempo real, ou seja, no percorrer da performance. “O público assiste a colocação deste objeto técnico e Bento não faz questão de escondê-las” (MAYER, LIGNELLI, 2021, p. 20).

Nesta listagem de microfones utilizados, o *headset* ou *headworn* apresenta este nome pois é “[...] fixado na cabeça” (VALLE, 2002, p. 47). Na versão das feiras, Lignelli decidiu usar tal objeto mediador para facilitar a chegada do som ao público presente. Para o alcance deste objetivo, outro objeto técnico foi utilizado, o P.A.

O objeto técnico P.A é uma sigla que significa *public adress*, em uma tradução livre, endereçado ao público. Ou seja, a princípio, este mediador tem como intuito que o som criado no palco chegue aos ouvintes ultrapassando o proscênio. Para o alcance deste intento é aumentada a intensidade do som a partir de caixas amplificadas.

No caso do *DeBanda* o *public address* era utilizado para que a amplitude do som chegasse ao público das feiras. Entretanto o espetáculo *De Perto Uma Pedra* era apresentado para um público pequeno, em um espaço com uma acústica funcional para a apresentação. Desta feita indaga-se, para que o uso deste objeto mediador? Neste caso, este objeto era uma ferramenta para a criação de perspectivas a plateia, como afirmam Mayer e Lignelli:

é um jogo que o próprio nome do espetáculo apresenta, *De Perto Uma Pedra*, conjuntamente a sua obra referência *De Longe Uma Ilha*. Faz parte do contexto estético do espetáculo que as coisas modifiquem seu tamanho por meio desses objetos técnicos. De Longe Um Telefone, De Perto Uma Sirene; De Longe Sofá Rangendo, De Perto Uma Explosão; De Longe Um Balde Sendo Manuseado, De Perto Um Riacho e as múltiplas variações dessa proposta (2021, p. 24).

Os sons que são endereçados ao público, que frui tais sonoridades, já encontram-se transmutados. Mesmo as vozes humanas deixam de ser emitidas de forma exclusivamente pela boca ao serem mediadas pelo P.A, tornam-se sons distintos.

Entre o processo de transdução da onda sonora em energia elétrica e a distribuição via P.A, a sonoridade passa, via cabo, no caso de *DeBanda* e via um transmissor *wireless*, em *De Perto Uma Pedra*. Antes som passa por mais uma mediação, comumente exercido por uma mesa de som, ou um gravador que faz o papel, de regular os parâmetros do som que chegam ao público.

No caso de *DeBanda*, depois de “[...] processados e equalizados pelo gravador, o sinal mono ia, via cabo, para um transmissor sem fio. Este, por sua vez, era enviado ao receptor conectado a um P.A. que distribuía o som à plateia (LIGNELLI, MAYER, 2021, p. 15).

Encontra-se na mesa de som um equalizador de frequências, potenciômetro para a amplitude, entre outros efeitos. No caso as frequências e amplitude estão relacionados aos parâmetros do som explicitados na subseção 1.2.1, diretamente ligados a acústica, entretanto, ainda há efeitos como *reverb*, que lida com o parâmetro da reverberação, o *delay*, em relação ao ritmo, entre outros. Acerca do ritmo, em *De Perto Uma Pedra* a mesa de som é utilizada como

[...] objeto técnico, para que seja possível *ReParar* na sonoridade. Essa possibilidade fica explícita em 1min53s a 3min58 em que o som de uma cadeira range em contato com o chão, e este som é reproduzido durante alguns segundos depois de Bento retirar o microfone” (MAYER, LIGNELLI, p. 26).

Percebe-se a partir do uso apresentado na citação que tal objeto técnico ajuda a criação da paronomásia da cena. Neste caso, a mesa de som apresenta a função de gerar repetições para constituir algumas diferenças durante o processo de reprodução. O projetor multimídia utilizado no espetáculo apresenta funcionalidades semelhantes.

Bento também propõe uma relação a partir do que entende-se nesta dissertação como sonoplastia, o som em referência a visualidade do que aparece a partir do projetor multimídia. Neste sentido entende-se que a proposta visual deste projetor, que alimenta as possibilidades de criação sonora construindo uma espécie de rede que relaciona os outros objetos técnicos apresentados. A relação à visualidade e estes objetos esquecidos se dá, em *DeBanda*, em grande parte por conta da forma que o corpo é obrigado a se mover em relação a quantidade de gatilhos para acionar esta máquina.

Conclui-se portanto que toda a composição acontece pela mediação e nem todo o objeto aparece, à primeira vista para o público, entretanto este é relevante para a composição do objeto estético de maneira geral. Entretanto, há algum conceito-ferramenta para a criação de objetos estéticos a partir desta proposta?

2.2.1 - Inventário - Uma coisa depois da outra, todas no meio.

*Quando a gente 'arruma a casa',
nós precisamos tirar tudo e olhar para tudo*

(Lucas Silveira)

O inventário é uma ferramenta para compreender aspectos das coisas que estão em meio a um objeto estético. Busca-se com tal ferramenta listar os agentes da negociação.

Negociação não é bagunça, às vezes, é prudente arrumar a casa. É prudente observar as coisas que lá estão. É prudente tentar organizá-las de alguma maneira antes de começar constituir as mediações necessárias para a composição das sonoridades de um espetáculo.

Nessa seção, portanto, pretende-se compreender como é possível que estes materiais sejam passíveis de um novo encontro e, por conseguinte, novas formas de negociação com a realidade. Em uma realidade especulativa, parece justo listar as propriedades visíveis, táteis e sonoras presentes nos objetos para a criação dos espetáculos.

Dando luz ao termo inventário, este apresenta uma etimologia diretamente ligada a um aspecto jurídico. Afinal, esta palavra advém do latim *inventarium*, que é a relação dos bens de uma pessoa morta. Deixando o tom mórbido de lado, para dar continuidade nesta análise, vislumbra-se sua utilização na perspectiva cênica, uma vez que, esta palavra deriva-se de *inventio*, ou seja, achado, descoberto, relacionado com *invenire*, descobrir, achar. Neste sentido, o inventário também pode remeter a um campo exploratório.

Para além da perspectiva etimológica, esta palavra pode ser compreendida como uma caracterização pormenorizada de algo, ou o detalhamento dos ativos e passivos de uma empresa.

Além do aspecto jurídico, relacionado diretamente com a raiz etimológica da palavra, diversas formas de saber desenvolveram suas formas de listagem das coisas e objetos para as pesquisas, como as apresentadas abaixo.

Para o processo de entendimento dos acontecimentos, historiadores notaram “a necessidade dos inventários como instrumentos de reconhecimento da diversidade cultural e ponto de partida para as políticas públicas de patrimônio” (NOGUEIRA, 2007 p. 259).

Dentro da antropologia, este termo foi utilizado a partir de suas próprias derivações. O inventário tornou-se, para este âmbito, um processo de levantamento dos objetos encontrados durante uma etnografia, bem como uma ferramenta de pesquisa complementar às descobertas do etnógrafo.

Pormenorizadamente, o uso desta metodologia neste âmbito teve sua aproximação entre a década de 1970 e 1980 (BILHALVA; RODRIGUES, 2019). Apresenta como função listar as descobertas do antropólogo, visando objetividade (PONTES, 1993), utilizando suas ferramentas específicas (MORAES; RAMASSOTE; ARANTES, 2015) sem que suas opiniões estivessem em primeiro plano. Segundo Ana Paula de Carvalho,

[...]os inventários propiciam cenários para a realização de uma reflexão antropológica sobre o poder, bem como sobre os seus efeitos sobre o antropólogo e o seu campo de atuações, em especial por se encontrarem, aí embaralhadas, posições e idéias costumeiramente associadas a uma experiência etnográfica tradicional (2010, p. 12).

No aspecto sonoro, leva-se em conta, inicialmente, o trabalho de Raymond Murray Schafer “A ideia seria ter uma ficha na qual a informação destacada de um som ouvido poderia ser rapidamente anotada para ser comparada a outros sons” (2011, p.191). Para tal, ele separa as categorias como sons naturais, sons humanos, sons e sociedade, sons mecânicos, quietude e silêncio⁹⁵.

Um outro âmbito da composição de sonoridades que utiliza o inventário sonoro é o *Soundwalking*, para Andra McCartney e David Paquete, este “[...] nasceu de um interesse no imediatismo e na adaptabilidade da caminhada no contexto da pesquisa qualitativa. Também nasceu, por meio de abordagens que às vezes eram acadêmicas, às vezes artísticas e, muitas vezes, em algum lugar entre as duas (2012, p.135, tradução nossa⁹⁶). Para Shazia Hafiz, em sua explicação da prática, ele coleta “[...] sons nessas caminhadas por meio de registros de campo e cadernos: pedaços de conversas entre ouvidas, inventários de ruídos e silêncios,

⁹⁵Mesmo Schafer não tendo escrito especificamente para o âmbito das artes performativas, leva-se em conta a importância de seus textos para a cena contemporânea como defende Ross Brown (2014).

⁹⁶[trecho original] *was born from an interest in the immediacy and the adaptability of walking in the context of qualitative research. It was also born several times, through approaches that were sometimes academic, sometimes artistic, and oftentimes somewhere between the two.*

texturas maquínicas da cidade (2020, n.p., tradução nossa⁹⁷). João Bento, captador de sonoridades para a cena de *De Perto Uma Pedra* e, portanto, artista analisado nesta obra, apresenta que em seus trabalhos em *soundwalking*:

[...] não é somente parte daquilo que gosto de fazer nos *soundwalkings*, que é dar perspectivas do ouvir às pessoas, diferente daquelas que elas estão acostumadas, no caminhar. Há sempre uma ideia de ouvir o espaço na sua totalidade, mas, de repente, no jardim botânico querer ouvir as canas de bambú (MAYER, LIGNELLI, 2022, p.308).

Já nas artes cênicas, para Vinicius Terra e Marina Guzzo, “Chama atenção o número de trabalhos recentes na cena contemporânea que apresentam em seu processo de criação o uso de listas, inventários e mapeamentos limitados por números” (2015, p. 61). Demonstra-se, desta feita, ser uma prática funcional para a concepção das obras em questão.

A coreógrafa Dani Lima, apresentada na seção 1.1.3, lançou o livro *Gesto: Prática e Discurso* (2013), que consiste em um inventário dos gestos que marcaram o século XX. Neste escrito é possível encontrar listagens infintas de verbos como: virar, exhibir, arrumar, rebolar, beliscar, esconder, deslizar, manipular, penetrar, demarcar, entre outros. Tal investigação resultou no espetáculo 100 Gestos (2012), organizado pela coreógrafa. Esta prática ainda foi utilizada pela mesma na obra *Pequeno Inventário de Lugares Comuns* (2016) e as listagens utilizadas podem ser encontradas em seu blog: <http://pequenoinventriodelugarescomuns.blogspot.com/>. Este espetáculo ainda tornou-se matéria de investigação para a sua versão voltada para o público infantil *Pequena coleção de todas as coisas* (2017), apresentado nas cinco notas carinhosas sobre os artistas.

Especificamente, o inventário para a cena pode funcionar como uma ferramenta composicional. Leva-se em conta, para isso, a busca de artistas da cena contemporânea utilizarem cada vez mais esta forma de organização, além de artistas que trabalham com a técnica de *soundwalking* e princípio desenvolvidos Schafer.

Em exemplos mais aproximados, nota-se como esta prática é feita pelo diretor de *DeBanda* e pelo captador de sonoridades ao vivo de *De Perto Uma Pedra*. Lignelli ao comentar sobre sua juventude, demonstra-se interessado por este tipo de organização:

Neste momento eu escutava de tudo, mas eu gostava de selecionar por décadas as músicas, eu via até pelos seus estilos, pelas formas de produção e captação de sons. Dos anos 60, os próprios timbres utilizados nas músicas de rock e pop, nos anos 70 e 80, nota-se o uso dos sintetizadores, nos 70 um

⁹⁷[trecho original] *sounds on those walks through field recordings and notebooks: bits of overheard conversation, inventories of noise and silence, machinic textures of the city.*

experimentalismo absurdo, nos 80 com todo o abuso dos teclados e dos sons sintetizados (2022, no prelo).

Bento também demonstrou usar o inventário na sua prática estética. Em um de seus trabalhos progressos, o artista sonoro desenvolveu uma espécie de calendário sonoro, em que listava os sons todos os dias, como o próprio explica:

Decidi fazer um projeto ao longo deste ano, que me obrigasse a explorar isso ao pormenor. Fiz um trabalho grande, uma busca incessante de me obrigar a investigar o que é que seria capturar som, como fazer, como aperfeiçoar esse modo de capturar diariamente ao longo de 366 dias. Nasceu assim uma peça que é um calendário sonoro. É um painel grande onde existem sons de cada dia daquele ano. (MAYER, LIGNELLI, 2022, p. 300).

Assim como nos exemplos acima, pretende-se com o inventário estabelecer um espaço para investigações. Como defende Eugênio, [...] “trata-se de fazer um inventário das ‘propriedades-possibilidades’ da relação, encaixes em potência entre os relevos e tendências contingentes ali manifestos, que fazem da situação um campo de força (2020, p. 64).

Desta feita, entende-se como pontos comuns da utilização desta prática para a relação com não-humanos na cena:

- o fato do inventário ser um processo de descoberta, entendido a partir da matriz etimológica;
- que esta busca uma objetividade durante seu processo de investigação;
- que visa a recomposição de materiais; e
- que ao organizar estas coisas em listagens, visa-se um processo de investigação das propriedades destes objetos e suas possibilidades.

Inicialmente, buscou-se, nesta pesquisa, compreender este conceito-ferramenta para necessidades distintas:

- o inventário para transformar os objetos;
- o inventário para a transposição dos objetos; e
- o inventário para diálogos futuros.

O inventário para transformar os objetos utilizados na obra *DeBanda* podem ser percebidos com exatidão no exemplo recorrente da bateria infantil utilizada por Lignelli, afinal este elemento percussivo já perpassou diversos *devires*. Esta negociação utilizou deste recurso pois foi relevante saber as características daquele material para poder transmutá-lo. Acerca do tema, Lignelli:

Eu era tão obcecado com isso e a máquina musical tem como centro o bumbo de tamanho reduzido, de uma bateria de criança e a estrutura, toda vez que eu coloco um parafuso ela se fragiliza, porque é um compensado comum, circular, assim eu pensava tanto antes que eu nunca precisei refazer, os furos (2022, no prelo).

Além desta transformação mais abrupta, ainda há a transformação ocorrida pela paranomásia. Para isso o uso do inventário tem como serventia estabelecer o cotejo das características anteriores para as novas.

Ainda há a possibilidade de inventariar as sonoridades de uma peça visando a adaptação desta em outro espaço. A partir deste problema pensa-se quais são os objetos presentes na obra para vislumbrar como levá-los para viagens. Pensa-se, desta feita, se as necessidades técnicas do espetáculo funcionam naquele novo espaço e como este pode gerar novas relações para a peça em si.

Esta possibilidade se confirma na transição do espetáculo *DeBanda* entre as salas de ensaio e teatro para as feiras do Distrito Federal. Segue abaixo a compreensão do desejo do artista acerca da necessidade da microfonação e a listagem das coisas utilizadas nesta transição:

Pela dificuldade de microfonar 23 cacarecos centrados em um espaço tão restrito, foram necessários uma miríade de testes. Para essa empreitada seria preciso uma mesa de som que não dependesse de rede elétrica convencional e que fosse o mais leve possível para não prejudicar a mobilidade do ator, com isso foi decidido o uso de um gravador portátil de 6 canais independentes, modelo H6 da marca Zoom, que pode ser alimentado por 4 pilhas AA. No caso, este foi acoplado à parte traseira superior do SerBanda e utilizado como mesa de som. No entanto, a voz junto a tantos cacarecos tão próximos uns dos outros, e de um único corpo humano, condizem, na terminologia recorrida neste artigo, a lugares muito povoados. Nessas condições a equalização dos níveis de cada fonte sonora e a eliminação de microfônias indesejáveis se tornaram praticamente um ofício de ourives (LIGNELLI, MAYER, 2021, p. 15).

No caso de *De Perto Uma Pedra*, o inventário torna-se mais evidente pois a transformação dos objetos, bem como a sua transposição são agentes praticamente protagonistas da obra.

No espetáculo pode ser percebido a partir da sinopse da obra que o “movimento de revisitar, em ambiente *‘in situ’*, uma obra originalmente concebida para o palco, é uma prática cada vez mais recorrente na abordagem da criação de João Fiadeiro” (2018, online⁹⁸). No caso, o trabalho de inventário organizado por Fiadeiro poderia ser entendido como uma busca de repertório.

Neste caso a listagem pode agregar movimentos, sonoridades, falas, não-humanos, humanos e o que mais for necessário. Em *De Perto Uma Pedra* as/os performers tinham que organizar um inventário do que acontecia nos filmes de forma complexa. Suas falas, movimentações, *props*, idiomas, sotaques e sons de fundo para poder repetir o mais próximo possível, dando espaço a paronomásia.

Por fim, tal prática ainda pode ser utilizada para um diálogo futuro para pesquisas sobre as sonoridades. As listagens podem ser re-interpretadas para apresentações em artigos acadêmicos ou textos diversos sobre a obra. Sobre essa questão parte-se dos questionamentos de Jordan Martins, “Como, a partir de um inventário, posso falar das minhas escolhas? Por que essa necessidade de deixar a memória, de alguma maneira, justificar/registrar meu percurso?” (2017, p. 52)

Esta prática foi utilizada na presente dissertação. Na subseção 1.1.1 foi utilizado o inventário de materiais presentes nos espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra* para a demonstração da virada do não-humano na composição de sonoridades da cena.

O inventário de *DeBanda* também foi lançado como material para diálogo futuro. Lignelli e Silveira constituíram estas listagens um formato de manual da máquina sonora. Visou-se com esta decisão ampliar as possibilidades de conversas entre artistas e pesquisadores sobre o espetáculo, bem como a criação de outras.

Acima foram demonstradas as diferentes funções e formas de utilizar esta ferramenta, demanda-se agora demonstrar como criar estas linhas de enunciação:

⁹⁸Disponível em: <https://joaofiadeiro.pt/works/in-circulation/from-afar-it-was-an-island-2018/>.

- Registro manual: Para a sua confecção, o papel e a caneta são elementos possíveis para a imortalização tanto das percepções das propriedades e possibilidades, quanto no auxílio organizacional para a tomada de decisão envolvendo sonoridades.
- Memorização: Este pode ser feito ainda de maneira mentalizada. Ou seja, memorizando as propriedades e possibilidades do som presentes em uma cena específica.
- Gravação: Ainda há o procedimento de enunciação gravada, este acontece por meio de *hardwares*⁹⁹ e *softwares*¹⁰⁰ específicos.

A enunciação manual foi usada em ambos os espetáculos, durante as criações musicais e partituras de *DeBanda*, bem como para os performers de João Fiadeiro, em listagens de quais filmes seriam usados¹⁰¹.

A técnica de memorização tem relação com o trabalho da CTR, de maneira geral, como defende Fiadeiro e Eugênio trata-se de “[...] uma ‘pensação’, um colocar-se junto e ‘com’, um ‘hologramar’ do corpo-a-corpo com o entorno, um fazer que difere de sua execução apenas em densidade, não em natureza” (2012, p. 133).

O roteiro do espetáculo *De Pertto Uma Pedra*, anteriormente mencionado, foi criado por meio de um *software* de edição de vídeo. Na gravação do espetáculo *DeBanda* este processo também foi utilizado, nota-se como as pistas também serviam como inventário sonoro para a cena:

Visando uma definição sonora exigida pelo formato audiovisual, optou-se por gravar toda a peça em multipistas, ou seja, foram gravados inicialmente os instrumentos harmônico-melódicos (gaitas ponto), seguida das vozes e finalizadas com os múltiplos cacarecos sonoros (bumbo, atabaque de cabaça, agogôs, reco-recos, clave cubana, prato splash¹⁴, tamborim, guizos, 12 apitos, duas vuvuzelas, uma campainha antiga, uma buzina de pêra e acordilhões) (LIGNELLI, MAYER, 2021, p. 9).

No instante em que já foi escolhido como serão organizadas as linhas de enunciação deste material, híbrida, manual, gravada ou mentalizada, cabe compreender alguns

⁹⁹O *hardware* é um termo técnico, que foi traduzido para a língua portuguesa como equipamento, e pode ser definido como um termo geral da língua inglesa, que se refere à parte física de computadores e outros sistemas microeletrônicos.

¹⁰⁰*Software* é um termo técnico, que foi traduzido para a língua portuguesa como suporte lógico e trata-se de uma sequência de instruções a serem seguidas e/ou executadas, na manipulação, redirecionamento ou modificação de um dado ou acontecimento.

¹⁰¹Lista presente em: <https://joaofiadeiro.pt/works/in-circulation/from-afar-it-was-an-island-2018/>

apontamentos a operacionalidade de um inventário. Inicialmente busca-se um objeto para inventariar este objetos estão conectados a outros. Notando as mediações para a composição das obras, pretende-se “um empreendimento de construção de mundo muito prático que consiste em ligar entidades a outras entidades, ou seja, em traçar uma rede” (LATOURE, 2012, p. 152)

Para tal utiliza-se três perguntas-chave:

- o que se tem?
- Como utilizar?
- quando e onde podem ser usadas?

Nesta checagem inicial busca-se perceber as propriedades destes objetos - do que o objeto é feito, o que ele tem e o que pode vir a ter. Pormenorizadamente, busca-se notar quais são as características destes objetos, tamanho, espessura, cor, qual seu timbre, capacidades de amplitude etc...

Em complementação a pergunta “o que se tem?” É prudente, dentro de um inventário para a cena, investigar ainda como proceder com estas materialidades. Quais as possibilidades estão latentes ou aparentes nesta situação? Como é formada a rede que conecta estes materiais? Quais as possibilidades de manuseamento destes objetos na cena? Como produzir sentido sonoro em conjunto ao visual? Precisa de outro elemento para seu funcionamento?

Para Bento em *De Perto Uma Pedra*, o processo composicional também demanda um saber técnico de uso dos microfones, por exemplo. O inventário direcionado a pergunta “como” tem aproximações a ideia de manual, de uma forma de organizar os saberes que se tem como em como utilizar os objetos presentes. Em *DeBanda*, como acionar cada traquitana é relevante ao processo de composição da obra como um todo, Lignelli, utilizando o procedimento do inventário utilizou tal concepção na criação do manual de acionamentos do *DeBanda*, apresentado abaixo:



Imagem 13: foto de Diego Bresani, edição de imagem: Fernando Gutierrez, 2019.



Imagem 14 - Foto: Diego Bresani, edição de imagem: Fernando Gutierrez, 2019.



Imagem 15 - Foto: Diego Bresani, edição de imagem: Fernando Gutierrez, 2019.

Ainda cabem as perguntas: quando, e onde ocorre tal evento? Estas perguntas, enquanto norteadoras do inventário auxiliam na constituição da composição enquanto mediação de forma mais acintosa. No exemplo apresentado do fecho-éclair, do performer se debatendo e da performer cantarolando, em *De Perto Uma Pedra*, percebe-se que o espaço e o tempo são relevantes para a composição da proto-música deste momento do espetáculo.

Como complemento o espaço em que ocorre o acontecimento parte da rede de relações que compõem a realidade que estes artistas vão se relacionar. A qualidade do isolamento acústico, o som do piso do local, o tipo de cadeiras, ar condicionado etc¹⁰². Estas decisões podem influenciar um processo criativo de manuseamento para uma manipulação, ou gerar diversos processos ocasionados, ilustrativamente.

Já “quando?” diz respeito ao momento da cena em que àquela propriedade-possibilidade é utilizada. Este processo pode ser prolífico ao compositor da cena

¹⁰²Foi apresentado na seção 1.3.1, situações hipotéticas de coisas que o compositor de sonoridades para a cena precisaria se relacionar em diferentes espaços.

pois esta pergunta pode organizar e facilitar o diálogo com as instâncias da criação artística e seus outros profissionais. Saber quando será acionado algum objeto específico torna-se fundamental para a composição do espetáculo *DeBanda* por exemplo, Lignelli comenta que “eu fiz até um sistema de regulagem para que em momentos diferentes eu pudesse acionar o mesmo som em extensões diferentes do braço, ou por vezes desativá-lo. Há todo um sistema de cordas, com pequenas roldanas que fecham aquilo” (2022, no prelo). Como demonstrado na imagem abaixo:



Imagem 16: foto de Sulian Vieira

Foi possível notar nesta seção que as relações que mediam outras relações para compreender os objetos são mais complexas do que a simples aritmética apresentada em 1.3.2. Como ferramenta para este tipo de composição foi apresentado o inventário para a cena é uma listagem, uma listagem dos agentes que participam de um determinado evento. Para o auxílio da organização é válido perguntar: o que tem ali? Como usar isso? Onde isso aparece? E quando? Este pode ser memorizado, escrito ou digital. Ainda pode ser útil para criar uma cena, durante os ensaios dela, ou na transição de seus espaços. Resta a escuta.

2.3 - A escuta - Do ouvido ao objeto.

1, 2, 3, som, experiência
1, 2, 3, som, experiência

*Alô alô som
O cio do som
Alô alô som
O vinho do som
Alô alô som*

(Tom Zé)

O tema da pesquisa que resultou neste escrito foi o fascínio sonoro e objetal que alguns artistas apresentam, e como isto pode impactar a composição cênica, em suas clivagens estabelecidas na seção 1.2 como: música de cena, sonoplastia e palavra. Estes transformavam, como Tom Zé, o som em experiência.

Isto posto, partiu-se dos processos criativos de *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra* pois estas obras usavam este processo de forma intensa. Entretanto, como esse processo acontece? Como resposta, à primeira vista, parte-se da ideia: a partir dos ouvidos atentos dos compositores. Por isso será dissertado acerca da escuta em duas instâncias distintas:

- ela enquanto modo de atenção;
- enquanto forma de composição cênica.

2.3.1 - Ouvir onde se está - O espaço fala.

*Ruídos da noite, ruídos na noite
Ruídos no telhado
Os passos das baratas distraídas pelo pátio
Ratos adultos rangendo os dentes
Porque ainda não sabem se vão ter hoje o que comer
A mãe de um nenê que chora
Anda e canta zozna com ele no colo
Tudo tinha ruído
[...]
O radinho de pilha
Do porteiro que ressona sozinho no térreo
Sereno, tiros aqui e ali
Motor de geladeira
A kombi do entregador
Uma moto, um galo, um sabiá
Tudo tinha ruído
Acho que só eu não tinha sentido*

(Maurício Pereira)

Nesta subseção será abordado a forma de atenção conhecida como escuta utilizada em *DeBanda e De Perto Uma Pedra*. Para tal foi consultado Schafer (2011), Schaeffer (2003), Michael Stocker (2013) e Robert Jourdain (1998). Em correlação com a prática artística dos de Bento e Lignelli.

Sem dúvida, escutar é um termo polissêmico dentro da multiplicidade de âmbitos que o utilizam: Neurociência, *sound studies*, música, artes cênicas, antropologia, etnográfica, psicanálise, biologia, entre tantas outras.

Assim como os outros conceitos trabalhados nesta dissertação, busca-se definir a escuta para os fins deste trabalho. Neste sentido, não se tem a intenção de estabelecer um conceito final, saliente-se, também, que o entendimento deste trabalho sobre a escuta e o ouvir não pretende ser uma crítica acerca de outros entendimentos. Busca-se, portanto, com essa explanação estabelecer modos de escuta que possam ser interessantes para a compreensão dos espetáculos *DeBanda e De Perto Uma Pedra*.

Entretanto, é necessário responder o que se quer dizer com os termos ouvir e escutar? Como primeira pista, no ensaio *tratado dos objetos sonoros* Schaeffer apresenta o que chama de “quatro escutas” que são:

1 - *ecouter* (escutar): Prestar ouvidos, interessar-se por algo. Implica dirigir-se ativamente à algo ou alguém que é indicado por um som.

2 - *ouïr* (ouvir): Perceber com o ouvido. Por oposição a escutar, que corresponde a uma atitude mais ativa, o que eu ouço é o que me é dado na audição.

3 - *entendre* (entender): Conservaremos o sentido etimológico - ter uma intenção - O que entendo, o que se manifesta para mim, está em função dessa intenção.

4 - *comprendre* (compreender): Colocar para dentro de si. Tem uma dupla relação com escutar e entender. Eu compreendo o que eu percebia na escuta, graças ao que tinha pretendido entender. Há a inversa, o que havia compreendido dirige minha escuta, informa o que entendo (2003, p. 62, tradução nossa ¹⁰³).

Inicia-se tal digressão sobre o tema a partir do termo ouvir. Esta palavra apresenta uma etimologia advinda do termo latino *audire*. *Audire* também deriva as palavras áudio, auditoria e audiência. A relação entre os termos ouvir e áudio são fáceis de compreender,

¹⁰³[trecho original] 1- *ecouter* (*escuchar*): *es prestar el oído, interesarse por algo. Implica dirigirse activamente a alguien o a algo que me es descrito o señalado por un sonido.* 2- *ouïr* (*oír*): *es percibir con el oído. Por oposición a escuchar que corresponde a una actitud más activa, lo que oigo es lo que es dado en la percepción.* 3 *entendre* (*entender*), *conservaremos el sentido etimológico: “tener una intención”.* *Lo que entiendo, lo que se me manifiesta, está en función de esta intención.* 4 *comprendre* (*comprender*), *tomar consigo mismo. Tiene una doble relación con escuchar y entender. Yo comprendo lo que percibía en la escucha, gracias a que ha decidido entender. Pero a la inversa, lo que he comprendido dirige mi escucha, informa lo que entiendo.*

afinal o que se ouve é necessariamente áudio. No dia a dia pergunta-se se o som daquilo é audível ou não, etc.

Maurício Pereira, traz uma lista de ruídos que ele não conseguia parar de notar, uma série de áudios que ele ouvia. Uma possível pista para a inspiração do compositor brasileiro está no fato de que ouvir é um processo que não há possibilidade de interrupção. Mesmo não sendo totalmente consciente o tempo inteiro.

Esse processo auxilia a noção do espaço que o ouvinte está, as distâncias de um lugar a outro, se é necessário falar mais alto ou mais baixo, por exemplo. Também demonstra que é possível trazer o que ouvimos para o consciente, utilizando a memória e a reflexão. Quando, a título ilustrativo, percebe-se que não se prestou atenção na pergunta que me foi feita, neste momento, utiliza-se da memória para tentar recuperar o que foi ouvido de forma desatenta para poder responder como explana Schaeffer (2003 p. 62 - 63).

Assim sendo, o *ouvir* introduz e organiza a nossa percepção frente às sonoridades de forma inconsciente. É possível perceber no livro *Hear Where We Are* (2013) de Stocker importantes pistas acerca dessa função. Segundo Stocker, o ouvir, quando não estamos focados nisso, trabalha no perímetro da consciência, deixando o ouvinte atento a partir de informações sobre a dimensão do local e condições ambientais do mesmo. O senso de pertencimento àquele local específico se dimensiona a partir de modos de ouvir, a percepção do som que produzimos por nós mesmos e o som que produzimos ouvimos do ambiente

Em uma visão evolucionista, parte-se da premissa que localizar o som é uma função primordial na natureza. Saber de onde vem o predador para, assim, ser possível organizar possíveis rotas de fuga. “Na verdade, localizar é a preocupação básica das partes mais primitivas do nosso cérebro auditivo” (JOURDAIN, 1998, p. 43).

Voltando a Schaeffer (2003), acerca da forma de escuta chamada por ele de entender, é possível reconhecer um ambiente e constituir um mapeamento de sons no processo de ouvir. A partir do *ouvir*, percebe-se quais são as coisas que estão gerando o som e estas sonoridades são, em certa medida, organizadas pela mente do ouvinte.

Entender, como demonstrado acima, não é puramente um processo intelectual, Schaeffer situa entender como um processo de “ter intenção”, ideia que advém da etimologia da palavra. A partir do *ouvir* a/o agente percebe que o espaço à sua volta, que é, em certa medida, organizada pela sua mente. Ilustrativamente, os ruídos que estão perto e longe, o que estão dentro ou fora do espaço que este/esta está, e, como, necessariamente, se privilegia uns

mais que os outros. Em mais um exemplo Schaeffer confessa que, “o tic tac dos relógios de ponteiro impõe-se, me deixam obsessivo, borram todos os outros ruídos” (SCHAEFFER, 2003, p. 64, tradução nossa¹⁰⁴), de toda sorte esta sonoridade não o deixa dormir, mesmo que esse som seja comum de pessoas dormirem, justamente pelo privilégio que ele dá a este objeto. Todavia se alguém bate na porta ou o chama, tudo isso é imediatamente esquecido e é estabelecida a posição de escuta.

As múltiplas perspectivas próprias do espetáculo *De Perto Uma Pedra*, como percebe-se no título do espetáculo, evidenciado em 1.1.2, traz a diferença entre ouvir e entender. Na obra de Fiadeiro são constituídos a reconstrução de 5 filmes em simultaneidade. Por conta desta escolha estética as sonoridades se confundem umas com as outras constituindo uma profusão de sentidos diferentes.

Esse processo tem correlação com o tempo e intensidade, segundo Jourdain, os sons, quando não estão totalmente de frente ou de cima de nossa cabeça, chegam com diferenças de átimos de segundo de diferença entre um ouvido e outro (1998, p. 44). Essa disparidade dá ao nosso cérebro uma capacidade de organizar a localidade de cada sonoridade. A intensidade também nos dá essa opção, o som mais alto em um ouvido que outro nos dá informações sobre onde ele se encontra no espaço. Ou seja, no caso da obra de Fiadeiro, o local no qual a audiência se sentar modificará o que ela ouvirá e o que ela entenderá.

Já *escutar* é um processo consciente e atento. Escutar vem do latim *auscultare*, que significa ouvir com atenção, mas também ouvir às escondidas e obedecer. Percebe-se pela etimologia da palavra, que escutar tem uma relação com a busca de perscrutar aquilo que está sendo emitido. Segundo Lignelli, é possível pensar a escuta em uma correlação com a entrega do ouvinte aquela informação, o autor chega nesta conclusão a partir do termo corriqueiro: “[...] sou todo ouvidos” (2020, p. 58).

Entretanto, Schaeffer ressalta que a escuta não precisa estar relacionada diretamente com a semântica. Não necessariamente precisa-se entender o que se diz para escutar o que é dito.

Em *DeBanda* tal característica é explicitada na cena de DeMais. O personagem vivido por Lignelli canta a mesma canção em três idiomas diferentes, português, italiano e grego. Neste processo, é impossível entender o que é dito, caso o ouvinte não seja poliglota,

¹⁰⁴[trecho original] *el tic tac del pendulo se impone, me obsesiona, borra el resto de los ruidos.*

entretanto pretende-se para o ouvinte que ele escute com atenção aquele número musical, para além da demonstração virtuosa da personagem.

De maneira semelhante, durante as concomitâncias do espetáculo *De Perto Uma Pedra*, o processo de escuta não está relacionado diretamente com o entendimento das palavras. Nesta obra há uma pluralidade de idiomas durante a apresentação, pois as/os performers falam acerca dos filmes em sua língua original (passando pelo alemão, inglês, francês, coreano, japonês, português, entre outros).

A atenção para a escuta pode ter diversos gatilhos. Ainda para Schaeffer, um problema pode fazer com que se coloque um som em um primeiro plano de atenção. Se, especulativamente, alguém ouvir um barulho estranho no motor do carro, logo isso será a transição entre ouvir e escutar (2003 p. 63).

Existe, ainda, um outro arranjo de atenção possível trazido por Schafer, a relação de *escutar* e *entender*. Este processo acontece quando é ignorada a origem do objeto sonoro, por exemplo, e se torna necessário se focar nas suas características. Neste caso, além de se destacar a sonoridade de todo o fundo, é preciso construir todo um inventário acerca desta sonoridade, analisando-a em partes. Analisar seus parâmetros sonoros em um processo atento (2003, p. 64).

Nas apresentações de *De Perto Uma Pedra* esse processo é buscado. Nesta obra, os sons amplificados confundem o ouvinte acerca da localidade de origem da sonoridade, sendo necessário percebê-lo por suas características. Em um artigo sobre a obra em questão, Mayer e Lignelli defendem que há “[...] uma mudança espacial colocada no jogo composicional a partir deste objeto técnico. Em outros termos, o som, ao invés de chegar ao público por meio do objeto emissor, perpassa o P.A, que o endereça modificando o ângulo da chegada deste som” (2021, p. 24).

Já, na obra *DeBanda*, este processo também ocorre justamente por conta da máquina sonora, pois “[...] a voz junto a tantos cacarecos tão próximos uns dos outros, e de um único corpo humano, condizem [...] a lugares muito povoados (LIGNELLI, MAYER, 2021, p. 15). O fato de haverem muitas coisas juntas, torna difícil para a audiência saber o que está sendo tocado, sendo importante se utilizar a escuta em conjunto com o entender.

Cabe ainda responder se a escuta pode ser uma ferramenta para o processo criativo. Propositamente optou-se, nesta seção, não apresentar a quarta escuta, o compreender, pois entende-se ela como chave para responder às seguintes perguntas: Como os ouvidos, que se

organizam ao lado da cabeça podem interferir no momento de um inventário? Na mediação de um objeto? E é possível compreender o que se ouve enquanto a sonoridade se repete?

2.3.2 - Uma escuta criativa - os colecionadores criando cenas.

*Eu sempre digo que sou 100% intuitivo,
porque aprendi experimentando as coisas
que me vinham à cabeça enquanto ouvia os pássaros cantando...*

(Hermeto Pascoal)

Na subseção anterior, foi visto o que seriam três das quatro escutas de Schaeffer e como estas se relacionam, em maior ou em menor medida, com as obras analisadas nesta dissertação. Agora, buscar-se-á compreender como a escuta torna-se uma ferramenta de composição cênica no processo de negociação da realidade. Para tal será apresentado a quarta escuta, o compreender. Além disso, será demonstrado como esta se relaciona com os elementos abordados na seção 1.2 desta dissertação, especificamente com as manifestações sonoras da cena e seus parâmetros em cotejo com os espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra* nas gravações em vídeo.

Percebe-se, também, nesta nova seção, a correlação entre: o modo de escutar chamado por Schaeffer como compreender, a prática de disponibilidade apresentada anteriormente e o uso de um tempo estendido. Entende-se que o ouvir e o escutar são práticas utilizadas para a disponibilidade destes materiais, por exemplo, para o inventário dos objetos; além da escuta ser um elemento relevante para o processo de paronomia.

Para início de conversa, Schaeffer cunha o termo compreender como:

[...] resultado de um trabalho de uma atividade consciente do espírito que já não se contenta com um significado, então este abstrai, compara, deduz e relaciona informações da natureza e fontes diversas. Se trata de perfilar e obter informações suplementares (2003, p. 64, tradução nossa¹⁰⁵).

Em outras palavras, Schaeffer propõe o compreender como uma escuta que pretende investigar aquele som, compará-lo com outro que já tenha ouvido anteriormente. Hermeto Pascoal diz que aprendeu a tocar seus instrumentos ouvindo os passarinhos. No caso, isto só foi possível pois, em algum momento, ele utilizou esta escuta que buscava informações suplementares. O músico experimental precisou buscar informações referentes a amplitude,

¹⁰⁵[trecho original] *resultado de un trabajo, de una actividad consciente del espíritu. Que ya no se contenta con un significado, sino que abstrae, compara, deduce y relaciona informaciones de la naturaleza y fuentes diversas. se trata de perfilar o obtener una información suplementaria.*

duração e frequência, além das derivações para a criação performática, para especular negociar e estabelecer o encontro do som do passarinho, com o som do instrumento que ele estivesse tocando.

Das quatro escutas, esta é a que pretende perscrutar as características dos sons. Para isto, o ouvinte tende a investigar o objeto que emite tal sonoridade. Lembra-se, portanto, da premissa proposta na seção 1.2.1 desta dissertação, em que o som é emitido a partir do encontro entre fontes sonoras. Como complemento, entende-se que compreender, enquanto forma de escuta, investigar sons, para Schaeffer, é algo que é basilar na formação da música e do ser-humano.

Pierre Schaeffer apresenta uma hipótese incomprovável em seu ensaio *Tratado dos Objetos Musicais*. Esta consiste em uma invenção da música a partir de uma escuta de objetos e de si, despreziosamente. Uma ideia de um *homo faber*¹⁰⁶, anterior ao *homo sapiens*, que encontra o prazer em gritar a plenos pulmões, golpear coisas sem sentido prático. Esses pequenos jogos se aperfeiçoaram e foram criando a dança, o canto e a música. (2003, p. 32- 35)

Portanto, apresenta-se como premissa da criação de composições sonoras, para os fins deste trabalho a seguinte estrutura:

- escutar o som - compreendê-lo (investigá-lo) - constituir músicas rudimentares.

Estes sons e ruídos podem ser considerados músicas, nos termos já apresentados sobre o tema na seção 1.2.3. Em *De Perto Uma Pedra*, isto acontece, como afirma Bento:

Há o som que aparece de forma mais geral, dos performers colocando as coisas no lugar, mas há também o som que capturo microscopicamente, com microfones de contato. Que vou dando ouvidos a sons muito específicos dos objetos, objetos pequenos, ao pormenor. Há diversos níveis de escala para ouvir o som. Para dar para ouvir o som (MAYER, LIGNELLI, 2022, p.308).

Seguindo a linha de raciocínio, Schaeffer apresenta um paradoxo entre a criação da música e o instrumento musical. Sua proposta é que cabaças de tamanhos diferentes obrigaram a experimentação musical acerca das frequências das respectivas coisas sonoras. Esta percepção de modificação e comparação geram um instrumento musical. Desta feita, o

¹⁰⁶*Homo faber* é o conceito de que os seres humanos são capazes de controlar seu destino e seu ambiente como resultado do uso de ferramentas.

compreender, é o conceito-ferramenta que faz com que a escuta se torne um ponto de contato com a realidade, para que possa se ter uma negociação com ela. Em específico, em relação à manipulação e ao manuseamento, como proposto por Schaeffer em relação às cabaças.

Neste capítulo foram demonstradas outras duas ferramentas de negociação da realidade: a repetição e o inventário. Estas duas ferramentas consistem em repetir uma mesma ação e listar as características das coisas utilizadas na cena. Entretanto a escuta se relaciona com estas duas formas de negociação?

Inicia-se pela repetição que refere-se ao modo de constituir pequenas mudanças durante o processo de manipulação para torna-se um manuseamento - a partir dos múltiplos processos ocasionados encontrados durante este caminho, relacionado com a paronomásia. A repetição está relacionada com a escuta em compreensão, pois uma das formas de abstrair, é repetindo-o.

Acerca deste tema, Bento afirma que utiliza esta forma de se relacionar com os sons durante seus trabalhos em *soundwalking*:

[...] mais uma vez, tem uma relação com o re-parar e se relacionar com as coisas. Neste modo de observar por diversas vezes e de readaptar. Neste trabalho, temos um esquema para ele, mas todas as vezes que vamos apresentá-lo a uma cidade, andamos diversas vezes, a perder a conta, até encontrar um percurso para ele. Tentar ir ao detalhe, para criar relações com o espectador, que lá não estão à partida mas que surgem no confronto do áudio com a realidade que está à nossa volta quando caminhamos, é uma busca de ir ao detalhe, uma busca do detalhe daquilo que está a acontecer. Por isso realmente é um processo que realmente me interessa (MAYER, LIGNELLI, 2022, p. 306).

Schaeffer afirma que as sonoridades, quando repetidas, perdem o efeito apenas de uma coisa que faria som para um instrumento musical, nas palavras do autor: “A repetição do mesmo fenômeno casual faz desaparecer a significação prática deste sinal: ele passa de um utensílio para um instrumento” (2002, p. 33, tradução nossa¹⁰⁷).

Esta transição pode ser percebida, mais uma vez, pelo trabalho de João Bento, na sua transição de trabalho como artista plástico para a composição, que foi se interessar pela “[...] máquina fotográfica, o seu mecanismo, o interior. O interior dela, o som dela, isto foi me levando, cada vez mais, a aperfeiçoar-me e também, cada vez mais, distanciar-me da imagem e entrar no mundo do som” (MAYER, LIGNELLI, 2022b, p.299).

¹⁰⁷[trecho original] “*la repetición del mismo fenómeno causal hace desaparecer la significación práctica de esta señal: es el paso del utensilio al instrumento*”.

Repetir, neste caso, torna-se o modo de transformar um som em um instrumento musical e ao se tornar um instrumento musical, este pode ser inventariado. Neste sentido propõe-se a seguinte formulação.

- Constituir músicas rudimentares - repetir - tornar instrumento - inventariar.

O inventário, de toda a sorte, é criado por meio dos parâmetros do som: Frequência, intensidade e duração, bem como, todos os outros apresentados para a performance cênica. Nota-se na obra *DeBanda* uma busca de Lignelli por utilizar este inventário para a criação da obra “havia uma série de instrumentos médios e agudos e eu queria potencializar o grave. Foi criado então uma espécie de adaptação do pedal duplo para o SerBanda” (2022, no prelo). Neste caso, não apenas o inventário mas a prática da mediação também foi colocada para jogo.

Este tipo de processo para o autor do espetáculo era tão recorrente que notou-se um certo excesso de coisas que ele queria criar. Em uma conferência¹⁰⁸ Lignelli afirma que “quem me conhece bem, minha mãe, por exemplo, diz que o *DeBanda* não é nada mais que a síntese do César, já meu pai achava que ele tinha coisa demais” (48min08s até 48min26s). Sua mãe percebia neste excesso de sonoridades uma necessidade pessoal de seu filho. Seu pai, pela frase trazido por Lignelli, não negando essa propensão, buscava uma maneira de tolir o mesmo deste desejo acumulador.

Esta excessiva investigação gerou em *DeBanda* uma estrutura dramática, em que era possível diferenciar as personagens por meio dos timbres utilizados “Para cada personagem eu tenho músicas específicas, mais do que isso, vozes específicas para cada, um naipe de instrumentos que eu toco em cada uma (2022, no prelo)”

Neste caso, pelos trabalhos de Lignelli e João Bento, nota-se, no processo destes negociadores com a realidade, um processo que se assemelha a um trabalho de colecionador, nos termos defendidos por Walter Benjamin:

Talvez o motivo mais recôndito de um colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele é empreende contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão que se encontram as coisas no mundo. [...] O colecionador [...] reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, consegue informar a respeito das coisas

¹⁰⁸Disponível na minutagem referida em: <https://youtu.be/yOuzOp7n-w8?t=2886>.

através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo. No que se refere ao colecionador, sua obra nunca está completa .

O colecionador não é um acumulador simples, que guarda coisas com medo de jogar fora, ele reúne as coisas para que elas não fiquem dispersas no mundo. Ele separa, cataloga e organiza por motivos que melhor lhe servirem.

Ou seja, o inventário destes artistas é feito a partir da coleção dos objetos, sobre este tema, João Bento, em entrevista, afirmou já fez trabalhos de colecionador de sons, ao criar seu calendário sonoro:

Isso realmente é uma coleção de sons, uns têm a duração de uma hora, outros têm minutos, foi um ano muito rico, pois coincidiu com viagens, o que era muito louco pois era possível ouvir o som do mercado da minha terra, que é uma terra muito pequena no interior de Portugal que se chama Fundão mas também podes ouvir rapidamente um mercado da Índia em Nova Delhi. Então aquilo é um arquivo imenso, uma coleção de sons, feitos na duração de um ano e nessa relação do que poderia ser um diário sonoro. Mesmo que aquilo fosse algo aleatório. Como em dias que esquecia de gravar sons e gravava por exemplo o lavar dos dentes antes de ir para a cama. Era algo que poderia acontecer (risos). Mas tinha coisas muito específicas, como o dia em que eu fui a uma formação específica sobre técnica de som, a minha avó a contar a história da sua vida numa hora, paisagens sonoras de monges nos Himalayas, etc. É muito rico em diversidade.

Inicialmente, se ambos são colecionadores, em suas casas há uma série de elementos guardados e catalogados da maneira que preferem. No caso de *DeBanda*, no exemplo recorrente desta dissertação, acerca da bateria utilizada pela filha do diretor, estava ali uma série de sons que já tinham sido organizados por ele quando ele pede emprestado para ela este instrumento. Isto, coaduna com a fala de Lucas e Lignelli em que:

Desde o primeiro momento, assinalado pela epifania na qual se virtualizou a máquina musical em 2015, *DeBanda* foi e vem se tornando coisa desde então. O que era semente clamou pelo cultivo obstinado desses corpos para brotar, para além de toda a maquinaria plausível e de toda a funcionalidade expectável (2019, p. 147).

Ou seja, o inventário inicial é o inventário do que se tem pra criar a partir das próprias necessidades daquilo que se deseja criar. No caso do espetáculo *De Perto Uma Pedra*, houve um acontecimento que apresenta paralelos. Este espetáculo foi apresentado no ano de 2019, durante o festival Des/Ocupação do Atelier Real. Esta mostra ocorreu como forma de celebrar e lutar pelo espaço cultural Atelier Real que estava sendo fechado. No *flyer* de

divulgação deste edital encontra-se a seguinte frase acerca da obra dirigida por Fiadeiro: “Os móveis do espetáculo (que faziam parte do mobiliário do Atelier Real) serão leiloados no fim da apresentação de forma a chamar a atenção para o impacto da gentrificação e das políticas culturais do Estado no fim de estruturas como o Atelier Real”¹⁰⁹.

Nota-se, portanto, que os materiais utilizados neste espetáculo eram materiais que estavam presentes no dia a dia daquele espaço, sendo relacionados continuamente por quem participasse daquele lugar. Neste as/os negociadoras/negociadores da realidade do espetáculo *De Perto Uma Pedra* já conheciam estes e objetos e já tinham inventariado parte das características, a partir da escuta, daquilo que eles iam utilizar na peça.

Logo, situa-se uma nova estrutura:

- Inventariar - tocar.

Este tocar, entretanto, não é como tocar qualquer outro instrumento. O tocar aqui apresentado advém do que foi chamado nesta dissertação como negociação da realidade. Este não parte de uma técnica fechada em si, com regras e estruturas melódicas, mas sim, de uma investigação constante, repetição e inventário.

Sobre não ter uma técnica, Lignelli comenta acerca que, “[...] se você não tem domínio técnico sobre aquilo, e requer tempo suficiente para aquilo, é a convivência fluída com o fracasso (2022, no prelo)”. Ou seja o processo de tocar é feito pelo investigar, e pelo errar, Lignelli ainda resume: “[...] os fatores curiosidade, risco e perceber que o buraco é mais embaixo são palavras de ordem, junto ao fracasso, deste processo (2022, no prelo)”

Ao final desta questão, o processo prossegue com:

- Tocar - utilizar na cena.

O processo de tocar é, ao fim ao cabo, o processo de manipulação ou manuseamento voltado não apenas à experimentação, de forma mais ampla, mas do processo de cena. Neste caso, o processo especulativo se repete e se desdobra a partir da fruição da plateia. Ou seja,

¹⁰⁹Disponível em:

<https://www.facebook.com/events/rua-do-po%C3%A7o-dos-negros-55-1200-336-lisboa-portugal/desocupa%C3%A7%C3%A3o-atelier-real/2096632787115122/>.

neste momento são percebidos como este “tocar” pode ser transmitido enquanto produção de sentido a plateia, sendo uma sonoplastia ou uma música de cena.

O utilizar na cena também remete ao aspecto visual presente nos objetos utilizados. A instância sonora experimentada agora torna-se cinética e visual para um público que irá recebê-la e se relacionar com este objeto estético, que é entendido neste trabalho nas definições de Harman¹¹⁰.

Foi notado que a partir do compreender diversos outros fatores são agregados para a composição da sonoridade da cena, sendo assim, esta derivação definida por Schaeffer no processo de escutar, torna-se uma máxima constante durante o processo de criação de ambos espetáculos, do início ao fim do processo ocorre:

- escutar o som - compreendê-lo (investigá-lo) - constituir músicas rudimentares - repetir - tornar instrumento - inventariar - tocar - utilizar na cena.

¹¹⁰Presentes na seção 1.1.3.

Conclusão - Diagnósticos e vasculhamentos, ambos em reticências.

“ Poderoso é aquele que descobre as insignificâncias ”

(Manoel de Barros)

Neste momento vou me permitir escrever em primeira pessoa. A primeira pessoa, neste caso, desturva as construções indubitavelmente *squizas* em que falo sobre mim, sobre meu amigo César Lignelli, sobre os encontros regados a brindes de boas bebidas, as melhores que já bebi, em trechos escritos em normas ABNT. Essa forma em que performo ser Mayer, ao invés de Guiga, César transforma-se em Lignelli e até Pablo torna-se Magalhães, em nossos artigos publicados.

Sem dúvida esse jogo foi divertido. Sem dúvida foi divertido poder escrever sobre algo que me fascina. Sem dúvida é, e foi, divertido arriscar de forma prudente. Estes riscos geraram quatro artigos e dois amigos. Mesmo chamando-os por outros nomes. Aprendi que é possível se divertir enquanto escreve. Momento em que produtividade e prazer se misturam. Estes estudos renderam possibilidades de um novo espetáculo. Seguir com o risco parece o único caminho, afinal em *DeBanda* e em *De Perto Uma Pedra* só se vê risco. O risco de tocar a realidade.

Tocar a realidade é se dar conta do fracasso iminente das provocações propostas de uma mente. A mente, tadinha, fica para trás, em uma trapaça que nunca dá certo, como Dick Vigarista tentando sempre chegar em primeiro lugar na corrida maluca¹¹¹. A realidade é soberana. A realidade é o maior entrave da arte. Ao passo que a realidade é o único lugar possível de se fazer arte. O único não-lugar que temos para negociar os pequenos problemas estéticos. Neste não-lugar é preciso demonstrar diplomacia. Ter cuidado. Dobrar o cuidado. O cuidado com a realidade não é belo, maternal ou saboroso. É o cuidado que antecede uma rasteira. É uma contenção de danos. Uma atenção coberta da certeza da bancarrota.

Ainda acerca da realidade, saliente-se como esta, além de tudo isso posto, é sacana. Sacana pois em um texto chamado *Ouvindo não-humanos* o que mais notei foram vozes humanas, em conversas, aplicadas em texto, por meio digital, em pdf, ou de forma *lowtech*, nos empoeirados livros. Estas vozes se confundiam com o barulho ensurdecido do teclado do computador, com o som do folhear, com o barulho de um *spam* de algum vírus que

¹¹¹Uma série de desenho animado produzida pela Hanna-Barbera e lançada pela CBS que foi produzida entre 14 de setembro de 1968 a 4 de janeiro de 1969, rendendo 34 episódios. Os competidores buscavam o título mundial de "Corredor Mais Louco do Mundo".

aparecia durante a leitura, ou com um gato miando em meio à casa. O não-humano sempre volta a mostrar sua força. Mas, ao fim da escrita dos capítulos, eu só conseguia pensar: “tanta gente, né?” Tanta gente consultada, em diálogo, em dissonância, em concordância... ao fim ao cabo, muita gente. Justo quando o meu desejo era poder isolar-me para ouvir aquilo que não era humano. Nem sempre é possível conseguir o que quer, mas sempre há um espaço para negociar.

Nessa negociação tudo fica capenga. Este processo ocorreu em *DeBanda*, ocorreu em *De Perto Uma Pedra*, de toda a sorte, capenga. Processo que ocorreu de forma óbvia nesta dissertação. Todos os conceitos capengam ao se depararem com a realidade. Mesmo estes sendo feitos, utilizados e consultados a partir do que se via na realidade mediada, dos diálogos daqueles que viveram e estudaram isso. O que nota-se é sempre uma falta. Um negativo. Uma busca por contemplar algo que sempre é pouco.

Neste sentido, utilizei como parceiras/parceiros de pesquisa aqueles que se debruçaram pelo não-humano em suas pesquisas filosóficas e artísticas. Mas, também, foram utilizados outros filósofos que os conceitos funcionam para aquela instância, mesmo que suas propostas ontológicas não partam da mesma propedêutica proposta por estes trabalhos, como é o caso de Benjamin, Deleuze, Guattari e Bachelard, por exemplo.

Essa metodologia transpassa a escrita desta dissertação, a partir do próprio jeito de colocar as palavras, em que cada conceito é carregado de outros, para se vislumbrar as possibilidades que levaram, talvez, um gesto, um parafuso, um microfone, uma fala ou uma ausência, um silêncio, um ficar parado, nestas obras... Nesta lógica se excedem explicações e só se pára quando for minimamente suficiente entender que nenhuma daquelas respostas é totalmente a verdadeira, pura, eloquente, intensa, a ponto de cair como uma luva.

Entre idas e vindas, dois capítulos surgiram, e, em negociação, tornaram-se um possível diagnóstico e o vasculhamento das obras em relação a performance e a composição de sonoridades da cena.

Neste primeiro espaço apresentei quais eram os apontamentos que sustentavam uma correlação entre as duas obras. Buscava-se entender como duas peças separadas por um oceano, uma feita em Lisboa e a outra em Brasília, poderiam ter pontos em comum. Sendo os pontos em comum o som, as coisas e a cena.

Conclui-se acerca do primeiro ponto que, de tal sorte, é funcional a aplicação do encontro como base fundante da pesquisa. Além disso foi apresentado os axiomas propostos para esta dissertação:

- de que há encontros entre humanos e não-humanos;
- que uma cena, um encontro, é abarrotada de sonoridades, que criam presença e sentido no mundo proposto.

Em *DeBanda e De Perto Uma Pedra* tais proposições se sustentam pois há encontros com não-humanos em ambos os espetáculos, sustentados a partir da negociação com a realidade. A máquina musical do espetáculo de Lignelli e a quantidade de tralhas utilizadas na obra de Fiadeiro comprovam esta primeira premissa.

Ainda como comprovação desta propedêutica, mas não se findando a isto, demonstrou-se certos elementos utilizados em ambos os espetáculos. Percebeu-se, neste inventário, que há objetos humanos e não-humanos na composição. Portanto, entende-se que aquela lista é suficiente para as necessidades da dissertação, para a apresentação das peças de Lignelli e Fiadeiro.

A questão sonora gerada pelo encontro comprova-se a partir da análise dos espetáculos. A produção sonora é cinética dentro destas obras. A partir da forma de mediação de Lignelli e Bento em se relacionarem com as coisas na cena.

Tal propedêutica desdobra-se e se relaciona com 5 artistas que, de alguma forma, utilizam os não-humanos e a produção de sonoridades para a cena, sendo estas/estes:

- Lygia Clark;
- Thomas Lehmen;
- Jérôme Bel;
- Márcio Vieira;
- Dani Lima.

Estas/estes artistas, para além de seguirem a mesma propedêutica, evidenciam pistas de que os pensamentos de Lignelli e Fiadeiro não estavam soltos ao vento. Também apresentaram, a partir de seus escritos, ou escritos de terceiros sobre seus trabalhos,

apontamentos para a compreensão do processo criativo dos espetáculos principais analisados por esta dissertação.

Seguindo a linha de raciocínio, foi demonstrada a seguinte definição do termo encontro, para este escrito:

- algo que pode ir contra, como um embate;
- uma adição;
- uma aleatoriedade que pode se sustentar ou não no curso do tempo;
- um fenômeno que começa pelo meio;
- um criador de objetos estéticos (autônomo).

Na segunda seção do primeiro capítulo, foi apresentada a questão das sonoridades, e, para tal, chegou-se a seguinte conclusão:

- as sonoridades advém de uma relação com um ou mais objetos.

A conclusão alcançada pela presente dissertação sobre este tema, demonstra paralelismos com a propedêutica já apresentada no início do capítulo, em que encontros geram sonoridades.

As definições acerca dos parâmetros do som, para a acústica, foram úteis como base de raciocínio. Entretanto, para os fins da dissertação, foi necessário trazer as definições de Lignelli acerca do tema, que diversifica tais definições a partir da performance, “[...] que ao leitor seja possível a apreensão de múltiplas perspectivas de parâmetros do som isolados e em conjunto (LIGNELLI,2020, p. 24).

Neste sentido, compreende-se que só existem parâmetros do som, fisicamente, ao se contemplar a amplitude, a duração e a frequência. Ou seja, os parâmetros trazidos por Lignelli são conceitos para a constituição da performance cênica, sendo estes:

- silêncio;
- ruído;
- intensidade/amplitude;
- ritmo;

- contorno;
- direcionalidade;
- timbre;
- reverberação.

Estes sons ainda necessitam de conceitos que contemplem suas funções na cena. Para tal foi trazido a sonoplastia e a música de cena, sendo sonoplastia:

- o termo referencial e ilustrativo, este último trazido por Tragtenberg, torna-se uma pista para o entendimento deste processo;
- o efeito sonoro trazido pelo inconsciente coletivo;
- a ideia de ambientação se relaciona também com essa proposição.

Tais definições contemplaram os espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*. O espetáculo de Fiadeiro utilizou a sonoplastia na constituição das cenas a partir da construção cinematográfica, em uma correlação com o que foi chamado e entendido no cinema por *foley* sonoro. Já Lignelli usou os sons referenciais a partir do jogo com os diferentes espaços de apresentação.

Dando prosseguimento, o termo música de cena é entendido como:

- sonoridade, que é um tipo de vibração sonora que manifesta-se a partir do encontro, sendo a/o compositora/compositor destas sonoridades que estará atenta/atento em como esse processo se dá analisando os parâmetros do som;
- a relação entre sonoridades e visualidades em uma cena que pode ser compreendida como sonoplastia e música de cena;
- sonoplastia é um som referencial que constitui uma ambientação ou efeito sonoro que pode ser pensado ou não por um compositor; e
- a música de cena é uma composição de sons em tempo organizado e quando criado por sons referenciais estes devem estar fora do uso habitual em um dado contexto.

A definição acima funciona para compreender o objeto vitrola utilizado no espetáculo *De Perto Uma Pedra*, as músicas fronteiriças de João Bento durante esta mesma cena, bem como as composições musicais *stricto sensu* de *DeBanda*.

Agora, no âmbito dos não-humanos, algumas definições foram postas, a partir do conceito de coisa e objeto, bem como o modo de negociação entre eles.

Constitui-se o termo coisa, para os fins deste trabalho como:

- as partes que estão em meio à uma relação. Estas ligam, unem e, por conseguinte, modificam seus agentes.

A definição vai ao encontro dos termos propostos pelo encontro. Levou-se em consideração que há diferenças entre os conceito de actante, para Latour, e coisa, para Ingold, entretanto, para o entendimento da pesquisa, a junção dos dois termos foi proposta para compreender o aspecto relacional do conceito. Já o termo objeto definiu-se a partir destas premissas:

- as relações das coisas são necessariamente incompletas;
- a/o artista pode embrenhar-se a investigar um objeto;
- o objeto é uma composição, podendo sempre entrar em novas composições ou ser decomposto pela/pelo artista;
- essas novas coisas podem participar de novas relações, a partir das decisões tomadas pelas/pelos artistas.

Utilizar o termo objeto, talvez, tenha sido um dos maiores riscos conceituais da presente pesquisa. Pois este tem seu sentido arraigado nas lógicas dualistas, entre sujeito e objeto. Entretanto, o caráter da coisa não dava conta da explicação do aspecto incomunicável próprio dos eventos, contemplada pelo *withdrawn*, trazida por Harman. Desta feita, optou-se por dar continuidade ao termo utilizado por Harman na ontologia orientada a objetos.

Neste sentido nota-se uma complementaridade entre a ideia do encontro e da incomunicação. Proposta, de forma resumida pela equação: coisa + coisa = objeto.

Como arremate desta proto-taxonomia demonstra-se que estas questões, em relação a cena e as sonoridades, podem ser compreendidas a partir de uma negociação. Entretanto,

partindo da premissa do *withdrawn*, a negociação era feita a partir de elementos que não se sabem a totalidade de suas características, neste sentido o *modus operandi* torna-se:

- especular - encontro - especular - encontro...

A negociação foi notada, nesta dissertação, de três formas distintas:

- o manuseamento é um processo de investigação e cuidado das materialidades de uma cena sem objetivo pré-concebido;
- a manipulação é a ação deliberada de utilizar um objeto humano ou não-humano para moldar ideias e multiplicar processos criativos; e
- o processo ocasionado defende-se como aquele em que um terceiro agente interfere em uma ação de manipulação ou manuseamento, sem que haja uma correlação.

Ainda, foi proposto que a manipulação, nesta perspectiva, não consegue ser contemplada totalmente. Sendo a manipulação de *DeBanda* uma gradação até tornar-se manuseamento, a partir do fracasso do tocador em tentar ser marionetista, tornando-se marionete.

A partir das definições acima foi possível supor que havia pontos em comum no processo criativo de ambos artistas em relação à forma de negociar com a realidade. E que esta negociação e especulação podem ser compreendidos como a forma de performance, no sentido de processo repetido, de Lignelli e Bento. Para tal, partiu-se de três pistas de vasculhar os trabalhos, a partir:

- da relação com o tempo;
- das disponibilizações;
- da escuta.

A relação com o tempo demonstrou-se que:

- difere da forma moderna;
- que busca repetições;

- que estas repetições constituem pequenas diferenças criativas ao final.

Entende-se que estas conclusões são suficientes, pois a relação moderna é acelerada, como defende Rosa (2019), e buscou encontros que não se sustentaram com o tempo, enquanto os dois espetáculos tem como égide a experimentação em lentidão e repetição. Estas repetições geraram momentos de processos ocasionados, ou seja, quanto mais tempo se faziam a mesma coisa, maior a possibilidade de haver uma modificação por um agente externo. Estas diferenças ocasionadas se relacionaram com a paronomásia, definida por Lepecki (2006).

Já a disponibilidade pode ser compreendida nos trabalhos por duas práticas cênicas:

- o inventário;
- a mediação.

Assim como a relação com o tempo, a disponibilidade também diz respeito a uma forma de diplomacia com a realidade. Para tal, as duas práticas demonstram resultados distintos e complementares.

Para compreender a mediação partiu-se da premissa que todo actante ou coisa é um mediador de uma relação em alguma instância. Já que todos os elementos estão em negociações, portanto, em *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*, as distinções de técnico e estéticos são borradas pelo aspecto da mediação.

Já o inventário tem como função listar os agentes que fazem parte das relações. Este pode ser feito no início, no meio ou ao final de um processo criativo. Saliente-se que a prática da repetição modificou os resultados finais do inventário, e que os parâmetros do som expandidos ajudaram na constatação das propriedades daqueles materiais em uma cena específica.

O último conceito-ferramenta que foi vasculhado no processo criativo desses artistas foi a escuta. Para tal foi apresentado as diferenças defendidas por Schaeffer, em concomitância com outros autores, sendo estas:

- ouvir;
- escutar;

- entender;
- compreender.

Concluiu-se que estas 4 variações da percepção auditiva foram úteis para a criação de sonoridades para a cena, em ambos espetáculos. O ouvir relacionado ao espaço, o escutar envolvendo as produções de sentido, o entender o sobressalto do ouvir e o compreender relacionado a uma descrição do que se escuta.

Saliente-se que o compreender é além de tudo um desejo destes artistas que participam do diagnóstico proposto, em alguma instância. Este *modus operandi* ocorre da seguinte maneira: escutar uma sonoridade, buscarem compreendê-las e catalogá-las na lógica do colecionador trazida por Benjamin (1993).

Ao fim dos entendimentos dos conceitos-ferramentas propostos, percebe-se que os objetivos desta dissertação foram alcançados, mesmo que parcialmente, sendo estes:

- Compreender parte do processo composicional das sonoridades da cena a partir de não-humanos.

O objetivo geral teve certo êxito, pois foi possível compreender, parcialmente, de maneira teórico-prática, nesta dissertação, a correlação entre o encontro cênico, as sonoridades e os não-humanos partindo de um diagnóstico. Também constitui-se neste escrito, mesmo tendo sendo uma análise de espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*, conceitos-ferramentas sobre este tipo de processo composicional, que podem ser utilizados em outras obras, sob outros contextos.

- Apresentar alguns modos de criação entre humanos e não-humanos na composição de sonoridades da cena.

Foram apresentados, detalhadamente, o *modus operandi* de Lignelli, Bento e Fiadeiro, em *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*. De maneira menos reiterada, ainda foram apresentados os trabalhos e algumas ferramentas criativas de Clark, Lehman, Bél, Vieira e Lima.

- Apresentar perspectivas de entendimento relativas ao encontro cênico, à composição de sonoridades, e aos não-humanos.

Estas perspectivas resultaram na confecção do possível diagnóstico desta dissertação.

- Contextualizar os conceitos inventariados no âmbito dos espetáculos *DeBanda*, dirigido por César Lignelli, e *De Perto Uma Pedra*, dirigido por João Fiadeiro.

Contempla-se esta contextualização pois, por diversas vezes, os conceitos relativos ao diagnóstico e, posteriormente, aos vasculhamento de processo criativo, foram ilustrados com exemplos dos espetáculos.

- Discutir o panorama filosófico que inclui os não humanos intuindo, desta forma, inter-relacionar com o uso nas obras estéticas.

Este processo foi feito, inicialmente, a partir dos filósofos relativos à virada do não-humano (GRUSIN, 2015) e, ainda, mais especificamente, aos estudiosos do realismo especulativo (BRYANT; SRNICEK; HARMAN; 2011), tendo Bruno Latour e Graham Harman como o filósofos principais desta empreitada.

- Demonstrar conceitos-ferramentas para a criação e execução das sonoridades da cena dos espetáculos *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*.

Isto foi feito e apresentado nos artigos escritos por Mayer e Lignelli: *DeBanda e seus múltiplos: lugares, espaços, simultaneidades e concomitâncias* (2021), *Uma cena Debandável* (2021) e *Vozes que não têm boca mediados por objetos técnicos em De Perto Uma Pedra* (2021). Também foram analisados durante as entrevistas com César Lignelli (2022, no prelo) e João Bento, publicada na revista voz e cena como: Diálogos mediados por objetos técnicos:Entrevista com João Bento (MAYER, LIGNELLI, 2022) e em outros desdobramentos presentes no segundo capítulo desta dissertação.

- Reconhecer a mudança dos humanos e não-humanos, durante esse tipo de processo composicional.

Este processo ocorreu e foi estruturado nesta dissertação por meio dos conceitos-ferramentas, da experimentação (não-moderna), da repetição, da mediação, do inventário, das formas de audição, e, em específico, do compreender.

- Avaliar também a diferença gerada no resultado estético final por meio de *DeBanda* e *De Perto Uma Pedra*.

Acerca deste objetivo específico, este ocorreu durante os exemplos trazidos para a compreensão destes conceitos ferramentas a partir das duas obras.

Sobre a pergunta central: quais são os efeitos do encontro cênico com não-humanos no tocante a composição de sonoridades da cena? E, como complemento: como opera este processo de negociação de uma realidade especulativa para a composição de sonoridades para a cena, nestes dois espetáculos? Para tal partiu-se de algumas pistas para um modelo de transformação dos agentes, baseado em conceitos-ferramentas que funcionavam para ambos espetáculos. Percebe-se que estes conceitos estavam em diálogo com os espetáculos, pois nas entrevistas de Bento e Lignelli, bem como, em seus escritos encontram-se referências à: experimentação, repetição, mediação, inventário, escutar e, especificamente, compreender, diretas ou indiretamente.

Em outros sentido, os conceitos de ontologia lenta, inventário e compreender foram utilizados *ad nauseam* durante a criação desta pesquisa. Nota-se que entre os objetos estéticos analisados e o autor desta dissertação há o *withdrawn* e, por isso, eu recorri a estes conceitos-ferramentas:

- usando diversas vezes o mesmo exemplo, de forma a encontrar suas paranomásias;
- utilizando indiscretamente listagens para perceber as propriedades dos objetos;
- escutando as obras de forma a investigar suas possibilidades ainda não preenchidas, buscando novos acoplamentos, compreendendo-as.

Conclui-se, neste sentido, que estes conceitos-ferramentas trabalhados no segundo capítulo da presente dissertação dão pano para a manga para a continuidade da pesquisa, ou seja, os conceitos-ferramentas apresentados tem possibilidade de ser testada para além de apontamentos. Pois há, nesta forma de trabalho, possibilidades inexploradas para seguir a pesquisa, aplicá-la ao ensino de sala de aula para discentes e à prática da extensão, que será contemplada durante a confecção do espetáculo Recapitulando em que eu atuo, e sou dirigido por César Lignelli.

Acerca dos pontos em aberto, nota-se que a característica de modificação dos corpos dos performers Lignelli e Bento, durante a negociação com a realidade, não foi abordada por conta do escopo do trabalho, mesmo que estes tenham comentado sobre este tema em suas entrevistas. Ou seja, há também espaço para compreender esta transformação em trabalhos futuros.

Dando voltas e mais voltas neste ouroboros¹¹² conceitual. Evidencia-se, ao fim, agora, de fato, a insignificância deste escrito, buscando a *mimesis* destes poderosos apontados na epígrafe, do mesmo poeta que se encanta com as coisas miúdas. Segue sendo sobre alguma coisa pequena, segue sendo sobre aquilo que não significa, continuará sendo menor o que se busca a cada dia. Segue.

¹¹²Ouroboros é um conceito simbolizado por uma serpente — ou por um dragão — que morde a própria cauda. O Ouroboros costuma ser representado pelo círculo, o que parece indicar, além do eterno retorno, a espiral da evolução.

Referencias:

ALTHUSSER, Louis. **Para un Materialismo Aleatorio**. Madrid: Arena Libros, 2002. Tradução de Pedro Fernandez Liria, Luis Alegre Zahonero e Guadalupe Gonzales Diéguez.

BACHELARD, Gaston. **Poéticas do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal.

BAUER, Una. Jérôme Bel: an interview. **Performance Research: A Journal of the Performing Arts**, Londres, p. 42-48, 6 maio 2010.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3)

BENTO, João. **Performance**. 2022. Disponível em: <https://joao-bento.com/PERFORMANCE>. Acesso em: 13 maio 2022.

BLUMTRITT, Benedikt Köhler Sabria David Jörg. **Manifesto Slow Media em Português**. 2017. Tradução de Michelle Prazeres. Disponível em: <https://www.desacelerasp.com.br/2017/03/22/manifesto-slow-media-em-portugues/>. Acesso em: 13 maio 2022.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009. Tradução Denise Bottmann.

BILHALVA, Liza; RODRIGUES, Marta Bonow. ETNOGRAFANDO PATRIMÔNIOS: os reflexos da formação em antropologia e arqueologia no processo do inventário nacional de referências culturais /inrc: lidas campeiras na região de bagé/rs. **Cadernos do Lepaarq (Ufpel)**, [S.L.], v. 16, n. 32, p. 6, 15 dez. 2019. Universidade Federal de Pelotas. DOI: <http://dx.doi.org/10.15210/lepaarq.v16i32.16632>.

BRYANT, Levy. **Democracy of Objects**. Michigan: Open Humanities Press, 2011.

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

CHAVES, Marcos. M. **A Trilha Sonora Teatral em Pauta: experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre**. 2011. 103 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Ufrgs, Porto Alegre, 2011.

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

DE CARVALHO, Ana Paula. **O que um inventário de referências culturais poderá dizer? Os desafios da atuação dos antropólogos nos processos de mapeamento, identificação e registro do patrimônio cultural das populações afro-brasileira**. Campos - Revista de Antropologia, [S.l.], v. 11, n. 1, p. 31-46, jun. 2010. ISSN 2317-6830. Disponível em:

<https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/22375>. Acesso em: 24 jan. 2022.
DOI:<http://dx.doi.org/10.5380/cam.v11i1.22375>.

EUGENIO, Fernanda. **Caixa-Livro**. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019.

EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. Jogo das perguntas: o modo operativo. **Fractal: Revista de Psicologia**, [s.l.], v. 25, n. 2, p.221-246, ago. 2013. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1984-02922013000200002> .

FIADEIRO, João. **From afar it was an island. De perto uma pedra / de longe era uma ilha. From up-close a stone.** 2018. Disponível em: <https://joaofiadeiro.pt/works/in-circulation/from-afar-it-was-an-island-2018/>. Acesso em: 13 maio 2022.

FIADEIRO, João; Eugênio, Fernanda. Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto and_lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. **Urdimento**, [S.L.], v. 02, n. 19, p. 63-71, 28 jan. 2019. Universidade do Estado de Santa Catarina. <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102192012063>.

FIADEIRO, João; BIGÉ, Romain. Se não saber porque é que pergunta? **Revista Científica Fap**, Curitiba, v. 17, n. 2, p. 177-198, dez 2017.

GRUSIN, Richard. **The Non-human Turn**. Minnessota: Minnessota Press, 2015.

HARMAN, Graham. **The Quadruple Object**. Londres: John Hunt Publishing, 2011.

HARMAN, Graham. **Prince of Network: Bruno Latour metaphysics**. Melbourn: Re.Press, 2009.

HARMAN, Graham. **Art and Objects**. Cambridge: Polity Press, 2020.

INGOLD, Tim. **Trazendo As Coisas De Volta À Vida: Emaranhados Criativos Num Mundo De Materiais**. Revista Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25- 44, jan./jun 2012.

JOURDAIN, Roubert. **Música, cérebro e êxtase**. Como a música captura nossa imaginação, Rio de Janeiro, Objetiva, 1997.

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de janeiro: Editora 34, 1994. Tradução de Carlos Irineu da Costa.

LATOURE, Bruno. **Políticas da Natureza: como fazer ciência na democracia**. Bauru: EDUSC, 2004. Tradução de Carlos Aurélio de Souza.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede**. Salvador: Edufba, 2012.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento**, [s.l.], v. 02, n. 19, p.

95-101, 28 jan, 2019. Universidade do Estado de Santa Catarina. <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102192012095>.

LEPECKI, André. **Exhausting Dance**: performance and politics of movement. New York: Routledge, 2006.

LIGNELLI, César. **DeBanda**: catálogo português. CATÁLOGO PORTUGUÊS. 2019. Disponível em: https://issuu.com/espeticuloDeBanda/docs/catalogo_DeBanda_portugues?fbclid=IwAR11Fv-jlLTnLJxCSf9bxTu7P7S4ujYZ_QLmI5_JgSNawQbxWuwGrBcUV7M. Acesso em: 13 maio 2020.

LIGNELLI, César. Sonoplastia: breve percurso de um conceito. **Ouvirouver**, [s.l.], v. 10, n. 1, p.142-150, 15 dez, 2013. EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia.

LIGNELLI, César. **Sons & cenas: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica**. 2011. 350 f. Tese(Doutorado em Educação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

LIGNELLI, César; MAYER, Guilherme. DeBanda e seus múltiplos: Lugares, espaços, simultaneidades e concomitâncias. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-26, 2021. DOI: 10.5965/1414573103422021e0204. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20470>. Acesso em: 16 abr 2022.

LIGNELLI, César; MAYER, Guilherme . Uma cena debandável. **Conceição/Conception**, [S. l.], v. 10, n. 00, p. e021021, 2021. DOI: 10.20396/conce.v10i00.8666693. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8666693>. Acesso em: 16 abr 2022.

LIMA, Dani. **Inventário**. 2009. Disponível em: <http://pequenoinventriodelugarescomuns.blogspot.com/> . Acesso em: 15 fev 2022.

LIMA, Dani. **Gestos**: práticas e discursos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

LUCAS, João; LIGNELLI, César. *DeBanda* e a máquina contemporânea. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, v. 17, n. 2, p. 152-172, 1 out. 2018.

MATTOS, Fernando Lewis de. **Análise Musical 1**: apostila. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

MARTINS, Jordan Ávila. **Inventário do artista** : um pequeno relicário de grandes afetos. 2017. 166 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Centro de Artes. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

MAYER, Guilherme; LIGNELLI, César. Vozes que não têm boca mediadas por objetos técnicos em De Perto Uma Pedra. **Voz e Cena**, [S. l.], v. 2, n. 02, p. 13–33, 2021. Disponível

em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/39659>. Acesso em: 16 abr 2022.

MAYER, G.; LIGNELLI, C. Diálogos mediados por objetos técnicos: Entrevista com João Bento. **Voz e Cena**, [S. l.], v. 3, n. 01, p. 297–314, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/42777>. Acesso em: 7 jul. 2022.

MENEZES, Flo. **A acústica em palavras e sons**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MORAIS, Sara Santos; RAMASSOTE, Rodrigo Martins; NETO, Antonio Augusto Arantes. Trajetória e desafios do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC): entrevista com Antônio Arantes. **Revista CPC**, n. 20, p. 221-260, 2015.

NADAI, Carolina Camargo. **Gambiarração**: poéticas em composição coreográfica. 2017. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.27.2017.tde-30052017-142002. Acesso em: 05 de set 2020.

NADAI, Carolina Camargo. Pôr-se Com, Compor: corresponsabilidades no encontro performer-espectador. 2014 **Revista Aspás**, 4(1), 14-20. <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/75730>.

Natálio, R. (2021). Escritas para o Antropoceno: conferência-performance “Antropocenas” (2017). **Conceição/Conception**, 10(00), e021016. <https://doi.org/10.20396/conce.v10i00.8667193>.

NIKOLIC, Mikro. **Minoritarians Ecologies**: performance before a more-than-human world. 2017. 200 f. Tese (Doutorado) - Curso de Art And Media Practice Phd, Centre For Research And Education In Arts And Media (Cream), University Of Westminster, Westminster, 2017.

OBICI, Giuliano Lamberti. **Gambiarra e experimentalismo sonoro**. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.27.2014.tde-30102014-153449. Acesso em: 06 de set 2020.

PAQUETTE, David; MCCARTNEY, Andra. Soundwalking and the Bodily Exploration of Places. *Canadian Journal Of Communication*, Montreal, v. 37, n. 1, p. 1-135, 29 mar. 2012. CISP Journal Services. <http://dx.doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2543>.

PETRINI, Carlo. **Slow Food Nation**: why our food should be good, clean, and fair. New York: Rizzoli International Publications, 2013.

PESSOA, Frederico Augusto Vianna de Assis. Espaço Inventário, Espaço Inventado. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 123-140, 30 jun. 2021. University of Minho. <http://dx.doi.org/10.21814/rlec.3209>.

PONTES, Heloísa. Inventário Sob Forma de Fichário. Paixão e Compaixão: Militância e Objetividade Na Pesquisa Antropológica. **Revista de Antropologia** 36, 123–35, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41616123>.

PORTINARI, Folco. **Manifesto Slow Food**. Disponível em: <http://www.slowfoodbrasil.com/slowfood/manifesto>. Acesso em: 1 fev 2020.

PRAZERES, Michelle. Jornalismo lento Mapeando tensões entre velocidade e comunicação em ambientes digitais. *PAULUS: Revista de Comunicação da FAPCOM*, v. 2, n. 4, p. pág. 125-140, Acesso em: 05 de set 2018.

Rolnik, Suely. In **TRANS**. arts. cultures. Media, Vol. 1, no. 2, 1966. Passim, inc. New York; pp. 73-82. In *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998; pp. 456-467.

ROSA, Harmut. **Aceleração**: a transformação das estruturas temporais na modernidade. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de Los Objetos Musicales**. 2. ed. Madri: Alianza, 2003. Tradução para espanhol de Aracelli Cabezon de Diego.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHAFER, Raymond Murray. **Vozes da Tirania**: templos do silêncio. São Paulo: Unesp, 2020. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada.

SIMONDON, Gilbert. **Do Modo de Existência dos Objetos Técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020. Tradução de Vera Ribeiro.

SOUNDWALKING THROUGH THE PANDEMIC. Londres: **Open Books**, 2020. Diário. Disponível em: <https://open-book.ca/Columnists/Soundwalking-Through-the-Pandemic>. Acesso em: 14 fev 2022.

STOCKER, Michael. **Hear Where We are**: sound ecology and sense of place. Lagunitas: Springer, 2013.

TRAGTENBERG, Lívio. **Contraponto**: a arte de compor. São Paulo: Edusp, 1994.

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

ULMER, Jasmine B.. Writing Slow Ontology. **Qualitative Inquiry**, [S.L.], v. 23, n. 3, p. 201-211, 8 jul. 2016. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/1077800416643994>.

VALLE, Sólon. **Microfones**. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2002.

VIEIRA, Márcio Gonçalves. **Coisas sonoras em cena e a invenção de timbres**: linhas da malha criativa do Udigrudi. 2019. 171 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

VIEIRA, Márcio Gonçalves; Lignelli, César. (2020). **Coisa Sonora em Cena**: conceito, funções e potencialidades. *Voz E Cena*, 1(02), 157–182. disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/34111>.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.