

MÚSICA E CORPO - A PRESENÇA DO STIMMUNG NO ESPETÁCULO TEATRAL “SOBRE A ADORÁVEL SENSAÇÃO DE SERMOS INÚTEIS”

BARBOSA, DIEGO LEONARDO DUARTE¹
SOUZA, MADIRSON FRANCISCO²

RESUMO

O presente trabalho visa refletir sobre o conceito de Hans Gumbrecht da palavra alemã *Stimmung* trazendo para o teatro utilizando-a como forma de estudo da ambiência estabelecida entre o ator e os espectadores através das paisagens sonoras dos espetáculos teatrais, analisando mais precisamente o conceito no espetáculo “Sobre a Adorável Sensação de Sermos Inúteis” da companhia de teatro manauara Ateliê23. A metodologia é uma pesquisa qualitativa, de cunho bibliográfico.

Palavras-chave: *Stimmung*, Ambiência, Música e Paisagens Sonoras.

ABSTRACTS

This academic work aims to reflect on the concept of Hans Gumbrecht of the German word *Stimmung* bringing to the theater using it as a form of study of the ambience established between the actor and the spectators through the sound landscapes of the theatrical spectacles, analyzing more precisely the concept in the spectacle "About the Lovely Feeling of Being Useless" by the theater company manauara Ateliê23. The methodology is a qualitative, bibliographical and field research.

Key Words: *Stimmung*; Ambience, Music and Sound Landscapes.

INTRODUÇÃO

O trabalho de pesquisa visa refletir o conceito de *stimmung* trazido por Hans Gumbrecht para a literatura, fazendo uma analogia com as paisagens sonoras que nos acompanham desde a nossa formação uterina para analisar a influência na relação do espectador com o espetáculo, que neste caso será o “Sobre Adorável Sensação de Sermos Inúteis” da companhia de Teatro manauara Ateliê23.

Após ingressar na Universidade do Estado do Amazonas, no Curso de teatro, o interesse pela música foi sendo acompanhado durante o processo de

¹ Acadêmico do curso de bacharelado em Teatro na Universidade do Estado do Amazonas

² Mestrando em História, Teoria e Crítica da Cultura – PPGICH, Licenciatura em Teatro pela Universidade de Brasília (UnB) e Bacharel em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

formação na graduação do curso de teatro. A relação não é puramente um interesse fortuito como apreciador, mas, entende-se a música como componente importantíssimo na feitura do espetáculo, juntamente com todos os outros elementos cenotécnicos (a iluminação, a cenografia, o figurino e a sonoplastia). Cada componente é determinante em relação a qual caminho o processo iria seguir.

Os processos de criações artísticas (teatro, dança, artes visuais, performance) geralmente usam músicas com intuito de potencializar a relação espectador - obra. Portanto, ouvir no espetáculo é uma relação extra-sensorial que potencializa o objeto de arte, neste caso, o teatro. Dessa forma, a fricção entre música e audiência produz uma qualidade de relação que surge como um espaço de investigação para a pesquisa.

As músicas, no sentido amplo do termo, no espetáculo teatral atravessam campos de significados e significações operando na ordem do sensorial. Cria-se uma ambiência - *stimmung* que é fundamental para pensar como análise as maneiras como a música atravessa radicalmente o espectador e o espetáculo.

O conceito de *stimmung* utilizado na literatura por Gumbrecht assemelha-se à ambiência. Gumbrecht (2014) afirmava que *stimmung* se diferenciava dos outros termos, pois *mood* refere-se a um estado de espírito muito privado que não pode ser definido com grande precisão, e *climate*, se refere a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e exerce uma influência física na mesma.

Logo, Gumbrecht (2014, p. 14) ratifica que:

Ler com a atenção voltada ao *stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física - algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas.

Neste caso, tem como categoria de análise o termo *stimmung*. A resposta após o estímulo de alguma paisagem sonora amplifica a sensibilidade. É uma relação social entrecortada pelo trajeto pessoal (experiências, referência e etc.). O som corporifica-se.

As paisagens sonoras têm significados imensuráveis para cada indivíduo, principalmente, nos espetáculos de teatro e sua potência de

produção de imagens e paisagem sonora. O espectador estabelece uma conexão prévia, se relacionavam com os significados colocados por si próprio para as paisagens sonoras daquele momento, criando assim, uma ambiência que estabelecia um momento único, mas efêmero. Afinal, apesar de cada indivíduo ter uma relação singular com a música nos espetáculos de teatro, vivemos em uma sociedade onde a construção social é globalizada e homogênea.

Vale ressaltar que o conceito de paisagem sonora e o conceito de *stimmung* são conceitos diferentes e intuítos diferentes, mas que neste trabalho resolveu-se os aproximar pelo facilitador etimológico do entendimento dessas duas nomenclaturas.

Logo, surge o interesse pela investigação do assunto e, a oportunidade aconteceu nas matérias de “Interpretação V” e “Estágio II”, a relação da sonoplastia (música e/ou paisagem sonora) tanto com o ator quanto com o espectador analisando a atmosfera que se é criada no espaço. É possível que a relação proporcione *catarse* no espectador durante a experiência nas apresentações. O termo *stimmung* cunhado por Hans Ulrich Gumbrecht auxilia a investigação neste processo de pesquisa, porque amplia a terminologia da relação para categorias de análise como ambiência e atmosfera dialogando com o conceito de clima de Burrows e atmosfera de Benedetto.

Portanto, o objetivo principal deste trabalho é refletir o conceito de *stimmung* utilizado na literatura trazendo o conceito para investigar as sensações estimuladas em espetáculos teatrais que se assemelham com o conceito utilizado na literatura, discorrendo sobre a capacidade das paisagens sonoras de produzir um efeito de ambiência e atmosfera no espectador.

O trabalho organiza-se da seguinte maneira, iniciaremos abordando sobre a construção social e a corporificação de significações das paisagens sonoras em relação às comunidades ocidentais refletindo sobre a proximidade de sensações estimuladas por determinados sons, partindo depois para a utilização das músicas (tanto orquestrais quanto orgânicas) num delinear cronológico dos estudos do teatro a partir do século XIX até então chegarmos no conceito de *stimmung* em paralelo com as apresentações teatrais e de performances que se trabalham atualmente para podermos, enfim, analisar o

conceito de *stimmung* no espetáculo “Sobre a Adorável Sensação de Sermos Inúteis” da companhia Ateliê 23.

MÚSICA E CORPO

Existe uma conexão entre os sons (sejam eles musicais ou orgânicos) e o soma que estabelece uma criação de ambiência desde a nossa formação fetal. Segundo Ilari (2001), apesar de nossos ouvidos se desenvolverem por volta do vigésimo segundo dia (22^o), é apenas a partir da trigésima quinta semana (35^a) que o sistema auditivo completo começa a escutar bem, ainda dentro do útero. Fazendo com que assim, essa relação entre o soma e os sons comecem a ser estabelecida.

Assim, Ilari (2001, 84) nos ajuda a refletir que:

Os bebês não são passivos aos sons do ambiente acústico uterino; muito pelo contrário, os mesmos estão muito atentos ao ambiente sonoro, aprendendo sons diversos, de música e de linguagem. Com apenas três dias de vida, os bebês reconhecem e preferem a voz materna à voz de outra mulher, reconhecem histórias, rimas, parlendas e canções ouvidas durante o último trimestre da gravidez.

O corpo e som perpassa a vida uterina nas relações com o mundo. Por conseguinte, após a 35^a semana de gestação, o corpo começa a ser atravessado pelos sons internos - intrauterinos - externos - extrauterinos.

Conforme o autor Ilari (2001, p. 85 - 86):

“Existem canções de ninar em quase todas as culturas do mundo e quase todas as canções têm elementos musicais comuns que são reconhecidos mundialmente. E assim como os bebês nascem com a capacidade de ouvir vários fonemas, capacidade que se perde com a língua materna. Os bebês chegam ao mundo com uma capacidade análoga de ouvir notas musicais, capacidade que também pode se perder com a exposição à música de sua própria cultura”.

Assim, os elementos sonoros externos são estabelecidos pelas relações do indivíduo com a sociedade. Visto isso, o indivíduo relaciona-se com uma infinidade de referências sonoras e musicais próprias do contexto cultural, políticos e sociais. Percebe-se que as referências sonoras são construções culturais na qual o corpo é unidade fundamental dessa relação.

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior”. (HALL. 2006, p. 39)

A construção das de nossas identidades culturais são determinados por processos civilizatórios oriundos a partir do século XIX na Europa. A transversalidade de pensar a música no espetáculo de teatro requer anteriormente pensar a estruturas simbólicas de determinada cultura como produção da cultura e, o indivíduo, inserido nesse processo é atravessado pela música a partir do próprio corpo. Estruturas que viabilizam a construção e significações tanto sociais quanto construções particulares.

Essas particularidades tem um projeto emancipador, pois segundo Canclini (1990), essas particularidades nos fazem entender sobre a secularização cultural, sobre a produção auto expressiva e autorregulada das práticas simbólicas. Essa emancipação cultural tende a segregar nações e potencializar significados para determinados povos. O projeto emancipador pode acontecer em menor escala nas grandes cidades, onde a população tende a ter a rotinas e os gostos mais unificados, mas pode acontecer em maior escala, comparando o exemplo anterior com uma aldeia indígena que não teve contato com a grande população.

As particularidades do projeto emancipador têm fortes influências sobre as características culturais do indivíduo, principalmente, a música. Nossos gostos, vestimentas, nossas músicas e sobre o que nos cerca reforçando assim o projeto emancipador que facilitará a conexão entre seres de uma mesma comunidade amarrando assim, uma linha imaginária que os amarra e os unifica.

“[...]A afirmação de Max Weber de que o moderno é construído pela independência da cultura por razões substantivas consagradas pela religião e a metafísica e constituídas em três esferas autônomas: ciência, moral e arte. Cada um está organizado em um regime estruturado para suas questões específicas - conhecimento, justiça, gosto - e governado por suas próprias instâncias de valorização”. (CANCLINI, 1990. p. 33).

Portanto, acredita-se que ao não se tomar consciência da culturalização já pré-estabelecidas pelas três esferas autônomas que já estão fortificadas, a

massa populacional tende a ter semelhança nas questões específicas, que segundo Weber (1990) são o conhecimento, a justiça e o gosto.

Canclini (1990), Bourdieu (1985) acreditavam que essas particularidades iam se formando a partir das coleções em museus e galerias, locais onde se consagram os artistas que já não precisam da aprovação teológica ou a cumplicidade dos cortesãos, mas sim fazendo parte do que ele vem a chamar de “legitimidade cultural”. E ele reafirma e reforça que tudo isso se converte em um espaço formado por capitais simbólicos intrínsecos.

Bourdieu considera que cada campo cultural é regido por leis proprietárias. O que o artista faz é condicionado, mais do que pela estrutura global da sociedade, pelo sistema de relações estabelecido pelos agentes ligados à produção e circulação de obras. (CANCLINI, Nestor García, p. 36, 1990).

Portanto, o artista mesmo que inconscientemente, reproduz os capitais simbólicos intrínsecos formados no espaço em que ele está inserido. Fazendo assim com que os seus gostos e seus conhecimentos assemelham-se com o da comunidade em geral. Talvez com isso, até nossa sensibilidade seja um reflexo da construção e estruturação desse espaço formado por capitais simbólicos intrínsecos. Como disse Rancière *apud* Paixão (2009, p. 163) a sensível está ligada a um “sistema de formas a priori determinando o que se dá a sentir”.

Não só o artista reproduz inconscientemente, mas também o espectador. Afinal, somos formados por essas significações sonoras que nos seguem no decorrer de nossas vidas.

No que pode ser referido como uma experiência perceptiva “tradicional”, as interações entre o espectador e os artistas são moduladas pela nossa recepção consciente da experiência cotidiana que cria uma compreensão pessoal dos personagens e das situações em que eles estão envolvidos.(BENEDETTO, 2010, p. IX)

Por mais que BENEDETTO fale nessa citação apenas sobre a forma consciente, ele vem afirmar no mesmo livro que a forma inconsciente de significações também resultam na sensibilização em relação aos estímulos que nos foram corporificados.

Rancière vem a relatar uma possível partilha desse sensível e como ela se estabelece entre comunidades e povos.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível se fica, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha". (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

De acordo os autores Canclini (1990) e Stuart Hall (2006) falam sobre a construção social e as suas particularidades criadas em um espaço formado por capitais simbólicos intrínsecos, trazendo essa citação Giddens (1991):

O dinamismo da modernidade deriva da separação do tempo e do espaço e de sua recombinação em formas que permitem o "zoneamento" tempo-espacial preciso da vida social; do desencaixe dos sistemas sociais (um fenômeno intimamente vinculado aos fatores envolvidos na separação tempo-espaço); e da ordenação e reordenação reflexiva das relações sociais à luz das contínuas entradas (inputs) de conhecimento afetando as ações de indivíduos e grupos. (GIDDENS, 1991, p. 21)

Segundo Giddens (1991), a modernidade é um estilo de vida europeu que iniciou no século XVII e influenciou grande parte da população mundial afetando seus estilos de vida transformando a significação do tempo-espaço facilitando a ampliação do, que ele vem a chamar, zoneamento.

O zoneamento ocorre com a separação do espaço e do tempo. "Esta é a condição do distanciamento tempo-espaço de escopo indefinido; ela propicia meios de zoneamento preciso temporal e espacial." (GIDDENS, 1991, p. 51).

Essa separação visa facilitar a segregação dos povos e tenta viabilizar o condicionamento e mecanização dos povos através dos hábitos e dos horários definidos para determinados lugares.

Com a propagação do modernismo e de seu estilo de vida por uma parte significativa do mundo, a unificação de culturas através da separação entre tempo-espaço criando sociedades que trilham o mesmo caminho paralelamente ao mesmo tempo, vem criando mais força.

Mas nem todos os estímulos sensórios serão recebidos da mesma forma por todas essas comunidades, pois as bagagens vitais de cada espectador são

únicas e particulares. Mesmo vivendo em uma mixórdia proveniente da unificação cultural que a modernidade vem nos levando, ainda assim, as particularidades não foram extintas totalmente. Particularidades essas quase impossíveis de mensurar.

Se pensarmos na história da música no século XVIII até os nossos dias, podemos facilmente identificar um fenômeno pendular: épocas em que prevalecia a tendência para um processo de universalização da linguagem musical alternam com épocas em que nos parecia predominar a tendência para a diversificação, para a descoberta e para a valorização dos particularismos. (FUBINI, 1993, p. 62)

A humanidade caminhou para um lado oposto para o qual acreditava-se que ela iria no século XVIII, como afirma Fubini. Ao invés de irmos para um local diverso e cheio de particularidades em todos os lugares do mundo, musicalmente falando, atualmente é um pouco mais difícil encontrar essas particularidades explícitas como antigamente.

Toda a construção social que veio se formando nas regiões ocidentais oriundas do processo civilizatórios que ocorreram no século XIX na Europa se tornam mais visíveis nesse momento, afinal, o processo civilizatório ajuda na questão do zoneamento citado por Giddens e com a afirmação a seguir de Fubini, percebemos como a música também viabiliza o processo de zoneamento fazendo com que a música e as paisagens sonoras sejam apenas mais uma facilitadora dos zoneamentos.

Segundo Fubini (1993) nunca como nestes tempos, músicos de vanguarda nascidos em Tóquio, Los Angeles, Colônia ou Milão se assemelhavam tanto em suas produções. É bem difícil para o ouvinte distingui-los com base nos países de origem ou com base nos princípios, supostamente diversos, em que se funda a música de cada um deles.

Desde o nosso nascimento, como já citado acima, Ilari (2001) nos disse que ao nascermos, somos expostos a uma cultura e partir dessa exposição nosso ouvido e nossa percepção são condicionados e limitados à escutar qualquer elemento sonoro na sua forma mais íntegra.

Citando Fubini (1993, p. 59):

O problema da educação do nosso ouvido existe e, portanto, não deve ser menosprezado. O nosso ouvido de homens ocidentais está

fortemente educado para a música tonal e para o tipo de hierarquização das notas e dos intervalos no interior da escala diatônica que essa implica e sente-se deslocado e perplexo face a uma melodia modal ou a músicas construídas em escalas pentatônicas. Neste caso, a educação e o hábito têm evidentemente uma função primária; todavia, o ouvido não tem nenhuma dificuldade em particular em habituar-se a linguagens diferentes das linguagens tonais.

Essa citação reforça o que Fubini havia dito sobre a distância da realidade estimada no século XVIII para os dias atuais onde com a unificação de melodias vem fazendo nossos ouvidos se educarem apenas para as músicas tonais. Músicas fabricadas em estúdio partem bastante por esse pressuposto, mas mais na frente do artigo, iremos observar como a gente vem conseguindo alcançar outros tipos de musicalidade utilizando elementos sonoros cotidianos, como a chuva e o ranger de uma porta, pensados como uma orquestra.

Portanto, essa relação com a música já vem se estruturando há muitas décadas e ao nascermos, apenas nos inserimos em meio a algo que de alguma forma vem se consolidado cada vez mais com o passar do tempo.

A reflexão neste primeiro momento é que até onde esse ambiente que se é criado através da sonorização espacial já foi pré-estabelecido e até onde, nós artistas, temos consciência dessa relação estrutural e como nós podemos utilizar essa construção social ao nosso favor ao procurar o estímulo do *stimmung* tornando assim um momento único entre o artista e o público.

A PRESENÇA DA MÚSICA NO ESPETÁCULO TEATRAL

Não importa com qual conceito de teatro você se sinta mais contemplado, se você se sensibilizar, irá perceber que desde os primórdios a musicalidade acompanha os rituais, as celebrações, as apresentações, etc. e essa musicalidade vem se delineando através do tempo até chegarmos em um marco cronológico que será mais preciso para análise sobre a história da música nos espetáculos teatrais.

Os estudos mais precisos em relação aos grandes espetáculos teatrais datam um período um pouco antes do início do século XX. O grande encenador pioneiro a refletir sobre essa supervalorização dos elementos cênicos que não

eram pensados em primeiro plano assim como a interpretação e direção, como por exemplo, a iluminação, a música, a cenografia e outros, foi Richard Wagner (1813-1883).

Wagner foi imortalizado pelo seu conceito de *gesamtkunswerk* (que em sua tradução literal significa “obra de arte comum”, mas que nós conhecemos mais como “obra de arte total”) que visou reunir “todas” as artes em um espetáculo grandioso que contava com dança, teatro, ópera, música e artes plásticas.

Essa ideia visionária causou uma grande revolução no formato de fazer espetáculos e influenciou o teatro europeu que nunca mais veio a ser o mesmo desde então.

“As interações da linguagem dramática com a linguagem musical no século XX merecem ser considerados mais detidamente. As “revoluções cênica” do início do século não estão ligadas somente às revoluções cenográficas, elas estão em relação direta com uma reflexão sobre a música no teatro. As propostas de *Gesamtkunswerk* (“obra de arte comum” geralmente traduzida como “obra de arte total” realizadas por Richard Wagner tiveram uma influência essencial nos destinos do teatro europeu [...] A reflexão sobre a ópera e a reforma de sua encenação alimenta paralelamente o pensamento sobre a utilização e o lugar da música no teatro”. (PICON-VALLIN, 2006, p. 7-8 apud FERNANDINO, 2008, p. 20)

Este conceito coloca os outros elementos no mesmo patamar de importância dos que eram tidos como principais e assim, conseqüentemente, a reflexão sobre sonoplastia em um espetáculo teatral veio a ser pensada de uma forma cada vez mais sensível e mais potente nas criações artísticas.

Com a continuação da análise dos conceitos sonoros de forma cronológica, datado logo após de Richard Wagner segue Constantin Stanislavski (1863-1938) que diferente de Wagner utilizava as paisagens sonoras para potencializar a criação e formação do personagem.

Segundo Fernandino (2008), Stanislavski utilizava como conceito-chave em termos de musicalidade o tempo-ritmo. Conceito esse que constitui um vetor da construção cênica onde se integram ação e linguagem. No livro “A Construção do Personagem”, Stanislavski abordou sobre tempo-ritmo constatando que o conceito se manifesta por meio das ações físicas através de uma potencialização das vivências interiores.

Para o encenador russo, o tempo-ritmo, por sua capacidade de “estimular cada uma das forças motrizes de nossa vida psíquica”, constitui uma “aquisição de suma importância” para o desenvolvimento do que ele denominava psicotécnica, tendo sido aplicado em aspectos fundamentais da sua concepção teatral. (STANISLAVSKI, 1997, p. 177 apud FERNANDINO, 2008, p. 31).

Encontrando assim uma forma de estimular através da sonoplastia toda a construção de significados sonoros internos para potencializar o corpo e a interpretação reverberando no externo através do que o mesmo vem a chamar, segundo FERNANDINO (2008), de paisagem auditiva.

Em uma época onde a sonoplastia, segundo a Fernandino (2008), era pensada apenas como forma de abertura de espetáculo ou para ilustrar uma troca de cenografia, havendo pouquíssima relação da sonoplastia com a dramaturgia, Stanislavski vem como um pintor lambuzando as paisagens auditivas por entre as cenas trabalhando como, Fernandino (2008) vem a chamar, verdadeiras “pinturas sonoras”.

Mas, contudo, as paisagens auditivas nos trabalhos do Stanislavski não eram trabalhadas com o intuito de criar meras ilustrações cenográficas de ambiência, mas “sobretudo de revelar a relação, o acordo ou a discordância, que liga o personagem ao que está em torno dele”. (ROUBINE, 1998, p. 155 apud FERNANDINO, 2008, p. 35).

A riqueza dos recursos sonoros não visava proporcionar efeito somente sobre os espectadores, mas como outro meio de estímulo para os atores, “calculados para criar uma ilusão de vida real e da intensidade de seus estados de espírito”. (STANISLAVSKI, 2006, p. 83 apud FERNANDINO, 2008, p. 35).

Fazendo com que em seus trabalhos, tanto os atores quanto os espectadores fortaleçam a sua conexão e compartilhamento de uma ambiência através do desenvolvimento e da potencialização das paisagens auditivas, muito além do que apenas proporcionar efeitos sonoros.

Logo após Stanislavski veio Vsevolod Meyerhold (1894-1940), ambos da mesma época e mesma locação, mas com estéticas confluentes e convergentes. Meyerhold trabalhou com Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou por quatro anos, até que por motivos de diferenças ideológicas nos trabalhos, Meyerhold decidiu sair, mas declarando-se sempre como um grande aluno de Stanislavski.

Meyerhold trabalhava com as paisagens sonoras de uma forma diferente de Stanislavski. Segundo Picon-Vallin, “existe uma música audível e outra inaudível na estética de Meyerhold.”.

Fazendo com que assim os atores e espectadores fossem submetidos a outro nível de sensibilidade para percepção do que se estava sendo proposto. Um nível de sensibilidade tão aflorado que a sutileza dessa técnica pode potencializar o nível de ambiência dentro de um determinado local pois o nível de concentração e percepção estaria muito mais aflorado.

A primeira que provém da parceria diretor-compositor, não ilustra a ação, mas a estrutura. A segunda, extraída da obra literária, atua por meio de musicalização do texto, da palavra e do gestual. (PICON-VALLIN, 2006, p. 10-12 *apud* FERNANDINO, 2008, p. 41).

A primeira em questão seria a música audível que seria estabelecida de forma semelhante a qual Stanislavski já trabalhava, em uma parceria entre diretor-compositor para composição orquestral de melodias sinfônicas para cena. A segunda, a música inaudível, já se refere a conteúdo sonoro proveniente da literatura dramática, dos sons da palavra e dos significados que elas carregam e também da gesticulação muscular que emitem sons orgânicos e estimulam tanto quanto a sonorização audível.

Segundo Fernandino, Picon-Vallin afirmava que Meyerhold dizia para seus atores escutarem o silêncio, orientando-os a compreender as significações das pausas para que assim pudessem vivê-las em cena. Utilizando do silêncio e da pausa como um elemento ativo “que guarda em si mesma um elemento de movimento”. (PICON-VALLIN, 1989, p. 9 *apud* FERNANDINO, 2008, p. 39)

Esse nível de sensibilidade eleva a ambiência a um nível de conexão entre os artistas e os espectadores e também o de entrega de ambos a algo menos contemplativo e mais sensitivo, estimulando a potencialização sensível do público para expansão da mesma.

Um pouco distante da Rússia, Antonin Artaud (1896-1958) vivia na França e teve reconhecimento através do seu conceito de Teatro da Crueldade que surgiu na década de 20 criticando a forma que a sociedade enxergava o mundo.

Apesar de toda fama e popularidade, Artaud passou a maior parte da sua carreira internado em hospícios e lá desenvolveu grandes técnicas seguidas até hoje que se encontram em seu livro “O Teatro e seu Duplo”, publicado em 1938.

Com seu instinto visionário, Artaud refletiu sobre a forma como as palavras eram utilizadas em sua plenitude e sobre sua total dominação em cena. Esse fato, segundo BONFITTO (2002, p. 55) apud FERNANDINO (2008, p. 45) reverberou em um deslocamento de foco nas reflexões sobre o teatro.

Essa reflexão fez com que os outros elementos cênicos fossem potencializados ao mesmo nível da voz aproveitando-se de todas as suas potências em sua plenitude.

Ao contrapor-se à imposição da palavra, Artaud evidencia os demais elementos componentes da encenação, promovendo o “alargamento das possibilidades de significação do teatro: o ator, com seu corpo e sua voz; as sonoridades da música e da palavra; o figurino e o espaço” (BONFITTO, 2002, p. 55 apud FERNANDINO, 2008, p. 45).

Em sua obra “O Teatro e o seu Duplo”, ele propõe uma linguagem que se encontra no meio do caminho do gesto e do pensamento (ARTAUD, 1984, p. 114 apud FERNANDINO, 2008, p. 45). Então, apropriando-se do uso da palavra que não é excluído totalmente de seus trabalhos, ele subverte utilizando-as de forma não convencionais trabalhando uma “ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade”. (Ibidem, p. 115 apud Ibidem).

Fernandino também cita Roubine (1998, p. 162) afirmando que para Artaud, a voz é utilizada como simples meio de produção sonora. Ele não se utiliza dos significados atrelados às palavras, mas sim da “comoção física” proporcionada por meio de pronúncias específicas, ressonâncias, repetição rítmica das sílabas, lamentações, gritos e onomatopeias. (ARTAUD, op. cit., p. 115-116 apud FERNANDINO, 2008, p. 45).

De acordo com Raposo (2008), a falta de nexos nos textos de Artaud por causa das palavras alteradas, repetidas e dos neologismos por causa dos efeitos sonoros das palavras fez com que os médicos o encarasse como esquizofrênico por considerarem isso uma “confusão de linguagem”.

A partir dessas definições e dessa subversão das palavras, a “linguagem auditiva dos sons”, como ele vem a chamar, passa a ser entendido como parte

integrante dos elementos cênicos tal qual iluminação, figurino, etc. (ARTAUD, 1984, p. 114-115 *apud* FERNANDINO, 2008, p. 46).

Além de trabalhar a transformação dos sons, vale ressaltar que ele também utilizava essas técnicas para trabalhar e fortalecer possibilidades de expressões faciais, não dicotomizando a voz do corpo entendendo tudo como um.

É interessante notar que Artaud aponta para a necessidade de desenvolver uma notação para o registro dessa nova linguagem. Os códigos, “aparentados com os da transcrição musical”, seriam suficientes tanto para registrar vozes, quanto para a codificação de diversas possibilidades de expressão do rosto, dos gestos e dos movimentos. (ARTAUD, 1984, p. 120-121 *apud* FERNANDINO, 2008, p. 46).

Para melhor exemplificação, Artaud utilizou o Teatro de Bali como exemplo relatando a integração entre o som e o gesto que se é consolidado pelo “poder evocador” do ritmo e pela qualidade musical dos movimentos físicos. (ARTAUD, *op. cit.*, p. 73 *apud* FERNANDINO, 2008, p. 47).

A respiração, segundo BONFITTO (2002) *apud* FERNANDINO (2008), é onde o gesto e o ritmo se integram causando uma conexão entre a “execução física e os processos interiores do ator”.

Portanto a sonorização no teatro artaudiano, segundo Fernandino (2008), visa a necessidade de atingir e estimular a sensibilidade dos espectadores através das “qualidades e vibrações dos sons imediatos”. (ARTAUD, 1984, p. 121), fazendo com que assim, a utilização e a apropriação dos ruídos, silêncio e dos princípios eletroacústicos aproximam Artaud da vanguarda musical da época. (FERNANDINO, 2008, p. 49).

Num contexto totalmente diferente do de Artaud, nós temos Bertolt Brecht (1898-1955). Poeta, dramaturgo e encenador alemão vivenciou um dos períodos mais tristes da história da humanidade, a Segunda Guerra Mundial.

É o principal encenador quando se fala sobre Teatro Épico, linguagem essa que se utiliza de seu potencial para revelar e fazer denúncias sobre a sociedade.

Em seus trabalhos buscava trazer a reflexão sobre os acontecimentos da época de uma forma na qual os espectadores se enxergassem em cena através de um mecanismo que o mesmo veio a chamar de distanciamento.

O distanciamento não era feito apenas pelos atores, como o próprio Brecht (1978) afirmava:

No teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só através dos atores, mas também da música (coro, canções) e da decoração (legendas, filmes, etc.). O principal objetivo deste efeito era dar um caráter histórico aos acontecimentos apresentados. (BRECHT, p. 63 *apud* FERNANDINO, 2008, p. 51).

Brecht optava por deixar claro que seus espetáculos eram teatrais, diferente de Stanislavski que procurava trazer toda a verdade realista para suas obras. E para reforçar isso, Brecht não escondia os elementos cênicos, como por exemplo, a iluminação, deixando-a sempre muito exposta. E até mesmo utilizava o discurso de seus atores em cena.

FERNANDINO (2008, p. 51-52) trouxe alguns pontos, focados nas utilizações das paisagens sonoras, que nos espetáculos de Brecht contribuem para a evidenciação dessa representação não ilusionista. São eles a presença do coro que comenta os episódios. O coro esclarece para os espectadores sobre os fatos que para eles ainda eram desconhecidos. Os atores se desconectavam da cena e se aproximavam dos instrumentistas; A mudança de luz nos momentos musicais, com o intuito de evidenciar os músicos e os instrumentos. Brecht acreditava em algo diferente comparada à Wagner, fazendo assim com que reduzisse o número de músicos nos espetáculos evitando os efeitos e artifícios sonoros que não contribuem muito para a encenação. De acordo com Carlson, Brecht considerava que a *gesamtkunstwerk* wagneriana “submerge o espectador na obra de arte e afasta todo elemento de inquietação capaz de levá-lo a refletir”; E a ação do ator de distanciar-se do personagem para cantar os comentários sobre esse personagem. Os atores não realizavam uma transição natural da fala pro canto, mas faziam esses momentos com nitidez, auxiliados pela luz e as demais informações na tela.

Outro conceito famoso de Brecht era o de *Gestus* ou *Gesto Social* que refletia sobre a “expressão mímica e gestual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época”. (BRECHT, 1978, p. 84 *apud* FERNANDINO, 2008, p. 52-53).

Segundo Fernandino, BONFITTO (2002) afirma que *gestus* não é só corpo, mas sim voz, figurino, música, etc. Compondo uma linguagem-gestus. (p. 65)

A música dentro da linguagem-gestus, é estudada como *gestiche musik* ou *música-gestus*, que auxilia o ator a representar determinados gestos sociais, como dizia Brecht:

Gestiche musik ou *música-gestus* colocava a canção como um dos fundamentos de seu Teatro, salientando a finalidade social de suas inovações: a revolução das ideologias burguesas, ou seja, “patentear suas torpezas, provocar, denunciar”. (BRECHT, 1978, p. 184 apud FERNANDINO, 2008, p. 52-53).

Logo, a musicalidade na estética brechtiana procurava trabalhar mais o distanciamento voltado ao *gestus* fazendo com que o seu discurso didático seja fortalecido por cada elemento e tome força ao ser compartilhado com os espectadores.

No mesmo continente, mas em um contexto totalmente diferente da extrema direita, vivia Jerzy Grotowski (1933-1999) na Polônia, um país completamente socialista.

Grotowski foi reconhecido pelo conceito de Teatro Pobre, um conceito esse que apenas eleva a importância do ator e do espectador, considerado todo o resto dos aparatos cênicos desnecessários, pois o ator consegue dar conta de suprir.

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para a representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator - espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. Trata-se, sem dúvida, de uma verdade teórica antiga, mas quando rigorosamente testada na prática, destrói a maioria das nossas ideias vulgares sobre teatro. (GROTOWSKI, 1992, p. 16-17 apud FERNANDINO, 2008, p. 61-62).

Para que todo esse material seja suprido através do corpo do ator, é necessário que ele faça o que o encenador polonês vem a chamar de autopenetração. GROTOWSKI (1992, p. 32) diz que “o ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo, deve ser capaz de expressar através do som e do movimento, aqueles

impulsos que estão no limite do sonho e da realidade”. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalítica de som e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria sua linguagem própria de palavras. (FERNANDINO, 2008, p. 63).

Por mais que a sonoplastia eletroacústica não seja totalmente necessária, os sons orgânicos são de extrema importância. O corpo do ator é capaz de expressar e reproduzir coisas tão potentes quanto os outros aparatos tecnológicos.

Quanto mais Grotowski recusa a utilização concreta dos diversos recursos cênicos exteriores ao ator, mais necessária se torna a atuação polifônica do ator, levando-o a extrair de seu próprio corpo todos os elementos plásticos e musicais necessários - o que só é possível se ele tiver incorporado os conceitos fundamentais dessa linguagem, e, a partir disso, apropriar-se de tais elementos. (MALETTA, 2005, p. 89 apud FERNANDINO, 2008, p. 64).

Fernandino (2008, p. 64) também diz que, segundo Grotowski (1992, p. 16-17), a eliminação da música (ao vivo ou gravada) não produzida pelos atores permite que a representação se transforme em música através da orquestração de vozes e do entrecchoque de objetos. Sabe-se que o texto por ele mesmo não é teatro, mas torna-se a partir do momento que o ator o transforma. Isso ocorre graças as inflexões, a associação de sons, a musicalidade da linguagem.

Por isso o ator grotowskiano precisa conhecer o seu corpo inteiro. Conhecer as tonalidades que suas cordas vocais são capazes de produzir, os sons que seu corpo consegue reproduzir no espaço. ASLAN (2003) afirma que o ator grotowskiano deva ouvir seu próprio eco, falar para a parede, para o teto ou “atacar o espaço” para tomar consciência de sua capacidade sonora.

Para além desses exercícios, Fernandino (2008) também afirma que a caixa de ressonância também se tornou um ponto referencial dentre as técnicas grotowskiana para o ator. Com a produção vocal convencional incluída, esta técnica proporciona a expansão das possibilidades expressivas e da voz, com alcance de inúmeras possibilidades de ressonância corporal: cabeça, tórax, plexo solar, coluna vertebral, occipício, maxilar, além das combinações entre elas e também do uso simultâneo.

O início dessa pesquisa deu-se, segundo ASLAN (2005) a partir da observação de outras culturas e da carga que cada uma delas carregava fazendo com que os timbres e ressonâncias tomassem potências diferentes por cada maneira de expressão cultural local.

Os chineses, por exemplo, apresentam uma vibração atrás da cabeça, os russos, no ventre, os alemães nos dentes e um pouco na laringe, já os africanos utilizam a laringe como ponta de ressonância. (ASLAN, 2005, p. 285 apud FERNANDINO, 2008, p. 65).

Assim como um pintor tem a sua paleta de cores, o ator grotowskiano tem a sua “paleta sonora” mais sortida, aumentando a capacidade de explorar timbres e “vozes inauditas” (ROUBINE, 1998, p. 164 apud FERNANDINO, 2008, p. 65).

Grotowski (1992) afirmou que utilizava a caixa de ressonância apenas como exercícios, mas que depois de um determinado período começou a encaixar em processos relacionando esses exercícios aos impulsos e aos estímulos exteriores, que compõem os chamados pontos de contato.

Portanto, o fato dos aparatos cênicos supérfluos serem excluídos são estimuladores para que o ator se experimente e consiga ultrapassar seus limites quebrando tudo o que ele vinha a acreditar ser o seu corpo descobrindo novas possibilidades de corpo e com isso, descobrindo também novas possibilidades sonoras, reproduzindo sons orgânicos interessantes para que isso se complete no espetáculo. Isso funcionava da mesma forma com os outros elementos, como por exemplo, os rostos sem maquiagem, onde Grotowski trabalhava as máscaras faciais para suprir.

O último encenador a ser analisado neste tópico é o americano Robert Wilson. O único neste tópico do continente americano e também, o único vivo até então. Nascido em 1942, Bob Wilson (como também é conhecido) é diretor e artista plástico. Seus trabalhos apresentam teatro, música, dança e aspectos plásticos.

Bob tem umas estratégias de composição cênica que costumam acompanhá-lo em seus trabalhos, que segundo MALETTA (2005) apud FERNANDINO (2008, p. 84) são:

- Eliminação da palavra: novas significações expressivas, pela ênfase na linguagem corporal e textual;

- Musicalidade da palavra: construção de estruturas fonéticas (repetições, onomatopéias, aliteraões), além da minuciosa pesquisa com os atores quanto às possibilidades musicais da voz, com exploração de timbres, tons e duração;
- Descontinuidade: “fragmentação da narrativa”;
- Disjunção: desassociação dos códigos teatrais pela coexistência das linguagens artísticas autônomas e em contraponto.

Robert Wilson também costuma trabalhar com músicos e maestros profissionais para a construção da sonoplastia de seus espetáculos. Um dos artistas que trabalhou com ele foi Peter Kuhn que desenvolveu um procedimento que se chama “sons discordantes”. Esse procedimento constitui-se na junção de dois ou mais sons que são retirados dos seus contextos originais, mas não formam uma combinação concordante, uma harmonia. (TRAGTENBERG, 1999, p. 136 apud FERNANDINO, 2008, p. 85)

Kuhn: “Meu objetivo não é desorientar o público. Eu quero despertar as pessoas que passam suas vidas como sonâmbulos perambulando numa neblina eterna [...] estou interessado na linguagem como *musique concrète*” (TRAGTENBERG, 1999, p. 136 apud FERNANDINO, 2008, p. 85).

Esse desassossego estimula o público a sentir coisas que não costumam sentir geralmente em seu cotidiano, afinal, como afirma Kuhn, estamos passando pela vida como sonâmbulos e não conseguimos mais perceber muito do que está ao nosso redor.

Outra característica dos trabalhos de Bob Wilson foi a forma que ele vem buscando para libertar a voz da palavra e de seus significados, utilizando-se de bases pré-gravadas para contracenarem com atores ao vivo em cena através de alto falantes espalhados pelo espaço, buscando assim, descorporificar o gesto vocal até o limite da abstração, operando numa espécie de grau zero, a partir do fenômeno acústico em si. (TRAGTENBERG, 1999, p. 144 apud FERNANDINO, 2008, p. 85)

O tratamento dado a voz também se expandiu de forma a ultrapassar a bipolaridade voz falada/voz cantada. Combinada a recurso de amplificação e processamentos como alteração de alturas (pitch change), timbre (alteração de harmônicos, distorção, compreensão, chorus, flange, etc.), espacialidade, duração e ambientação

(reverberação curt, média ou longa, eco, delay, etc.), a voz no palco mais do que nunca é um objeto de elaboração do compositor cênico. (TRAGTENBERG, 1999, p. 110 apud FERNANDINO, 2008, p. 86).

Assim, percebe-se que nos trabalhos de Bob Wilson a voz e a sonorização das palavras são trabalhadas para que os atores consigam utilizar-se dela de muitas maneiras aproveitando as paisagens sonoras.

Não só nos trabalhos de Bob Wilson como no de todos os outros encenadores citados. Podemos perceber a evolução e o delinear dos estudos relacionados a sonoplastia passando por cada um deles em vários períodos históricos para melhor visualizar os estudos de sonoplastia nos dias atuais.

Partindo do *gesamtkunswerk* wagneriano onde se utilizava de todas as linguagens artísticas para uma grande espetacularização, passando por Stanislavski que buscava nas paisagens auditivas um ponto de conexão entre o ator e o espectador para mantê-los em um mesmo ambiente, chegando em Meyerhold que a partir desse conceito iniciou os estudos dos sons inaudíveis potencializando o silêncio. Mas no mesmo período, em locais e contextos diferentes, temos Artaud onde no seu conceito de Teatro da Crueldade, começa a entender a voz do ator como uma grande potência na sonoplastia iniciando um pensamento do som interno para o externo, apropriando-se também dos ruídos do ambiente para potencialização da cena.

Brecht utilizava a música em seu Teatro Épico para reforçar denúncias e ilustrar situações onde a sociedade necessitava se enxergar para que pudessem refletir sobre suas atitudes num contexto de Segunda Guerra Mundial, mas em contraponto com Grotowski e seu conceito de Teatro Pobre eliminando todos os aparatos cênicos, pois ele acreditava piamente que o corpo do ator conseguia dar conta tanto da cenografia, quanto da sonoplastia, fazendo com que os seus atores trabalhassem a caixa de ressonância para que conseguissem descobrir novas formas de emitir sons, até finalmente chegarmos em Bob Wilson que banhado com todos os outros estudos, vem com o intuito, junto com seus colegas de trabalho, desassossegar seus espectadores com os “sons discordantes” estimulando eles a sentirem o que foi adormecido dentro de si.

Podemos perceber que em alguns pontos, com o passar do tempo, alguns encenadores se assemelham em seus estudos. Todos eles com seus

próprios ideais e com suas formas diferentes de fazer querem chegar apenas em um ponto em comum, que é estabelecer essa ambiência com seu público. E é sobre isso que este trabalho irá focar.

Percebendo que nenhum dos encenadores, por mais que visassem chegar nesse espaço construído mutuamente com o seu público, utiliza uma nomenclatura para essa ambiência estabelecida através das paisagens sonoras utilizadas, optei por emprestar uma nomenclatura utilizada na literatura concebida por Hans Gumbrecht chamada *stimmung*.

Palavra essa qual o conceito, mesmo partindo da literatura, casa perfeitamente com a nossa reflexão sobre a paisagem sonora na criação dessa ambiência que nos é estimulada para a criação do *stimmung*.

O próximo tópico irá exemplificar de forma mais esclarecedora sobre o conceito de *stimmung* e como ele se relaciona de forma clara com as paisagens sonoras dentro de uma apresentação teatral, fazendo com que esse momento único seja estabelecido e potencializado durante uma apresentação para que depois a gente possa abordar sobre o conceito analisando o espetáculo “Sobre a Adorável Sensação de Sermos Inúteis” da companhia Ateliê23.

A PRESENÇA DO STIMMUNG

A palavra alemã *stimmung* é uma palavra muito difícil de ser traduzida, utilizando o conceito que GUMBRECHT (2014) utiliza na literatura apropriando-se do conceito de Peter Brooks, *stimmung* exemplifica um terceiro que nos faz atentar mais a leitura. Nos faz ler com a atenção voltada ao *stimmung*.

“Ler com a atenção voltada ao *stimmung*” sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representações estejam necessariamente envolvidas. (GUMBRECHT, 2014, p. 14)

Fazendo assim com que a nossa leitura identifique, seja de forma consciente e/ou inconsciente, os significados já registrados em nossos corpos

criando assim uma relação com o que foi corporificado transformando esse sentimento num aspecto aural de envolvimento.

Como dito no tópico Música e Corpo, ao nos desenvolvermos enquanto humanos, criamos vários significados no decorrer do nosso crescimento, sejam esses significados compartilhados por uma cultura ou particulares. O *stimmung* busca estimular esses significados já corporificados criando um momento único estabelecido com o contato com a obra de arte.

Gumbrecht (2014, p.20) acredita que hoje não exista situações sem a sua atmosfera própria, sem seu ambiente “próprio”, o que significa que é possível procurarmos o *stimmung* característico de cada situação, obra ou texto. Mesmo com particularidades no desenvolvimento de cada ser, o *stimmung* é explorado como categoria universal. Não há cultura nem época que não admita a questão universal das atmosferas e dos ambientes específicos.

Por mais que essa seja uma questão universal, Gumbrecht (2014, p.30) afirma que ler em busca de *stimmung* não significa “decifrar” atmosferas e ambientes, até porque os mesmos não têm significações fixas. É importante descobrir os princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar na direção deles.

Emprestando o conceito da literatura para analisar as paisagens sonoras, o princípio é o mesmo, afinal, assim como corporificamos os significados das palavras que viabilizam o acesso ao *stimmung*, as paisagens sonoras também facilitam o acesso a esse estado de conexão entre os atores, espectador e a obra.

Como Stanislavski (2006, p. 83 apud FERDINANDO, 2008, p. 35) percebia que a riqueza dos recursos sonoros não visava proporcionar efeito somente sobre os espectadores, mas como outro meio de estímulo para os atores, alcançando assim, um novo nível de relação entre espectador-artista-obra.

A recepção consciente das experiências diárias que busca envolver o espectador pelos significados é o que o conceito de *stimmung* propõe para literatura, o que solidifica o conceito pensado nas paisagens sonoras.

Mas isso não significa que os significados sejam cristalizados eternamente. Somos seres inacabados que vivemos em constantes relações com o mundo e em eterno desenvolvimento.

BENEDETTO (2010, p. X) diz que recentes descobertas neurocientíficas provaram que o cérebro tem facilidade de mudar concepções e todas as sensações das nossas experiências são constantemente modificadas de acordo com nossa relação com o mundo. As performances teatrais também dominam esse potencial de mudar as experiências e relação com o mundo e a habilidade de refletir sobre uma nova percepção de mundo.

Para entender melhor como funcionam os estímulos ao *stimmung* a gente precisa entender como funciona o nosso cérebro ao receber todas essas leituras e significações.

Para entender melhor como a cognição trabalha, precisamos primeiro nos familiarizar com os mecanismos básicos do cérebro e os sentidos, porque eles provem a entrada que a cognição usa para poder criar. (BENEDETTO, 2010, p. 2)

Nós somos o que somos porque dentro do córtex humano estão nossas capacidades e sensibilidades sensoriais para o mundo externo, nossas habilidades motoras, nossas aptidões para raciocínio e imaginação e nossas habilidades linguísticas únicas. (BENEDETTO, 2010, p. 3)

Nossa construção e todo nosso entendimento do mundo é porque o córtex registra a capacidade e toda a sensibilidade que nos é presenciada e vivida fazendo com que nos tornemos o que somos atualmente, com as leituras que nós temos e nossas vivências.

Onde quer que estejamos, o que ouvimos é principalmente ruído. Quando o ignoramos, isso nos perturba. Quando o escutamos, achamos fascinante. O som de um caminhão a cinquenta milhas por hora estático entre as estações. Chuva. Queremos capturar e controlar esses sons, para usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais. (CAGE, 1961, p. 3 apud BENEDETTO, 2010, p. 129)

E estamos sendo bombardeados por estímulos constantemente (BENEDETTO, 2010, p. 9). Como estamos vivendo em contato direto com todos esses estímulos diariamente é muito difícil que a gente consiga lembrar de forma consciente da maioria, mas o registro fica lá de forma inconsciente,

fazendo com que muitas vezes a gente não saiba porque estamos sentindo algo, mas que a gente sinta.

E esses estímulos sonoros através de sons, sejam eles por músicas computadorizadas e instrumentos ou por sons orgânicos, nos faz perceber as nuances das alterações de sensações durante o decorrer de uma apresentação, por exemplo.

Nossa percepção é influenciada por mecanismos conscientes e inconscientes. Ambos avaliamos os dados sensoriais que circulam no nosso centro de processamento de neurotransmissão, bem como avaliamos dados sensoriais de acordo com a experiência.
(BENEDETTO, 2010, p. 6)

O consciente e o inconsciente estão sempre trabalhando de formas paralelas onde acessam os valores sensoriais ao mesmo tempo nos tornando um turbilhão de sentimentos e emoções, isso de forma incessante.

O ato de escutar é uma forma de provocar a relação da mente com o ambiente sonoro e invocar a percepção sensorial (BENEDETTO, 2010, p. 131). Assim como o *stimmung* na literatura, utilizado por Gumbrecht. Como nos ouvidos e focamos nossa atenção à estimulação aural nós permitimos que nossos corpos sintam as emoções e respondam pré conscientemente.

Tristeza e raiva foram as emoções que foram comunicadas com o mais alto nível de precisão e esse padrão foi encontrado tanto para o desempenho musical quanto para a expressão vocal. (HALLAM; CROSS; THAUT, 2016, p. 601)

Por mais que a tristeza e a raiva sejam as emoções de acesso mais fáceis, isso não significa que é impossível chegar em outras nuances no decorrer de uma apresentação, mas para isso, o artista precisa se atentar e ser sensível às respostas dos estímulos durante um processo. Sempre com a consciência de que não se pode ter a precisão exata dos sentimentos.

Se o grande artista pudesse falar com a audiência verbalmente tão efetivamente quanto ele musicalmente, nossos esforços seriam desnecessários, mas raramente ele se expressa exceto pelo meio de sua arte, e quando ele faz, geralmente não está nos termos calculados para seja muito útil e útil. (HEVNER, 1935, p. 204 apud HALLAM; CROSS; THAUT; 2016, p. 602)

Se um artista conseguir somar a capacidade corporal com a capacidade sonora das expressões, o público poderá ser catalisado e teremos grandes

possibilidades de um momento de *stimmung* compartilhado durante a apresentação. Se essas potencialidades forem usadas de formas erradas, o artista pode ser diminuído dentro de sua própria apresentação e ser ofuscado pelas potencialidades sonoras, como diz BURROWS (2010):

Seja qual for a música ou o som que você escolher para trabalhar, o mais importante é que você considere o peso relativo do que veremos e o que ouviremos: a música alta supera o pequeno movimento e o som muitas vezes domina a atmosfera. (p. 180)

BENEDETTO (2010) afirma que o corpo é um lugar ruidoso. Ele emite, transmite e recebe sons a todo momento. Não há um silenciador embutido. E como ele também diz, o som está sempre presente e o resultado desse som presente é a forma como esses sons se corporificam em nós nas composições aurais. Reconhecer isso é importante para a composição teatral pois além do texto, a atmosfera da performance (ou, trazendo para o nosso conceito, o *stimmung*) nos ajuda a facilitar essa recepção dos estimuladores.

Russolo (p. 6-7, apud BENEDETTO, 2010, p. 145) propõe que nós consigamos nos apropriar dos sons cotidianos para a criação dessa atmosfera. Não menosprezando as orquestras, mas potencializando outras formas de paisagens sonoras. Ele afirma que quanto mais escutamos um som, ele se torna mais prazeroso e também recomenda que a gente saia com os ouvidos mais atentos que os olhos.

Afinal, os ruídos em apresentações artísticas nunca são apenas os ruídos. Em uma apresentação, haverá leituras diversas, sejam elas propositais ou não.

Em uma apresentação de Ikeda relatada por BENEDETTO (2010, p. 148), ele descreve que durante a apresentação da dança, o som se entrelaçou por entre os corpos fazendo com que o som fornecesse um contexto emocional e as narrativas do movimento. Da mesma forma que Stanislavski acreditava na relação das paisagens auditivas entre o espectador, o artista e a obra. Benedetto também afirma que a música envolve. Ela ressoa dentro do corpo invocando corporeidade.

John Cage, segundo BENEDETTO (2010), foi um artista que se tornou conhecido por explorar a musicalidade aproveitando os ruídos para se criar

paisagens sonoras de sons da vida cotidiana. Os rangidos de uma casa e os assobios podem se tornar uma sinfonia. (p. 134)

E são esses sons que se tornam interessantes ao analisarmos o estímulo do *stimmung* durante uma apresentação, pois eles podem potencializar os significados que já carregamos fazendo com que a nossa conexão com a obra seja única ou pode nos fazer perder a atenção e perceber uma mistura de coisas que não são confluentes.

E isso é um perigo nas apresentações. Se o público ficar mais interessado em perceber a paisagem sonora e não ter relação alguma com o artista em cena (a menos que essa seja a proposta do espetáculo), algo precisa ser revisto na apresentação.

O espetáculo da companhia Ateliê23 intitulado Sobre a Adorável Sensação de Sermos Inúteis traz todas essas questões espaciais e sonoras durante sua apresentação, tenha sido ela de forma consciente ou não. Fazendo assim com que eu percebesse a minha relação com a obra e o *stimmung*, a qual irei abordar agora para melhor compreensão.

A PRESENÇA DO STIMMUNG – UM RELATO SOBRE A PRESENÇA DO STIMMUNG NO ESPETÁCULO TEATRAL “SOBRE A ADORÁVEL SENSACÃO DE SERMOS INÚTEIS”

A companhia Ateliê23 sediada em Manaus, no Amazonas é uma casa de criação artística. Os processos geralmente são pautados na consideração do intérprete-criador em possibilidades da vida criada nos palcos. Movidos pela arte em busca dos passos nas linguagens artísticas teatrais e da dança a plataforma para voos criativos. Consideram-se um ateliê de possibilidades em constante pulsação. Essas informações foram encontradas em um panfleto do programa do espetáculo Sur La Vie, um espetáculo dança-teatro estreado em 2014.

O espetáculo analisado que será relacionado com o conceito de *stimmung* chama-se “Sobre a Adorável Sensação de Sermos Inúteis” teve sua estreia em julho de 2017 foi construído como um processo de finalização de trabalho acadêmico do curso de Teatro, mas após o período de avaliação, continuou em cartaz junto com o Ateliê23.

A ficha técnica deste trabalho é formada por 4 atores e atrizes, que são Eric Lima, Isabela Catão, Jean Palladino e Joice Caster. O corpo da dramaturgia é formado por 5 pessoas que são Thaís Vasconcelos, Jean Palladino, Eric Lima, Laury Gitana e Taciano Soares, com assistência de Klaubert Oliveira. Com preparação corporal de Tayline Dutra e Orientação Artística de Vanja Poty, o encenador deste projeto foi Taciano Soares.

O espetáculo inicia com uma personagem chamada Georgina, idosa, cantarolando uma música para os espectadores. A cena inicial é muito impactante, pois em algum momento, a maioria dos espectadores relaciona a senhora idosa com algum idoso de relação da própria vida. Particularmente, recordei da minha vó e me senti nostálgico passeando por minhas memórias. O som da voz do Eric, que interpreta a Georgina, me transporta imediatamente a minha infância na casa da minha vó.

Após essa cena, uma música produzida em estúdio começa a ecoar pela pequena sala onde se apresentam nos trazendo um novo personagem. A música triunfante se mistura com as falas de Jean Palladino que estão interpretando Deus em cima de uma escada. A postura misturada com o som de superioridade ecoando na sala entrelaça-se com as poses do artista fazendo com que a gente fique observando de forma estática essa figura.

A atriz Isabela Catão aparece em cena junto com Eric Lima interpretando duas crianças, e pelo primeiro momento, as luzes da pequena sala são acesas de forma mais aberta possibilitando enxergar o cenário cheio de escombros. Tijolos quebrados, pedaços de cimentos se espalham pelo chão trazendo o caos da vida moderna à tona.

Os caminharos dos atores sobre os escombros me causam incômodo ao escutar o caminhar sobre os escombros porque tenho a sensação de que eles podem se machucar a qualquer momento, correndo por ali com a euforia infantil. Fazendo com que eu recordasse das feridas já causadas por mim e dor dos cortes de quando eu brincava no meio das construções e reformas que eram feitas tanto na minha casa quanto na casa de meus familiares.

Após a saída dos dois atores, a atriz Joice Caster aparece toda coberta por esses escombros com o som da sua tosse misturando-se com a poeira que sobe a partir dos movimentos, falando de uma forma que mostrava que sua saúde estava bem fragilizada.

Com as luzes apenas focando na Joice, começa-se a escutar os sons de pedras batendo em uma parede me causando incomodo mais uma vez, afinal, como estava escuro, não poderia observar onde as pedras estavam batendo. Só conseguia escutar e sentir uma certa agonia e medo dela bater em mim. Até que depois de um grito com o personagem do Jean, o mesmo que estava jogando as pedras nas paredes, descobre-se uma relação conturbada entre mãe e filho onde as pedras se misturam com as agressões físicas.

Isabela Catão retorna com um vestido amarelo e uma versão mais nova de Georgina, onde a mesma aborda sobre dificuldades de sua vida. Sentada sobre os escombros, os sons dos tijolos escorregando somado ao som que emitia enquanto chorava num cenário de completa destruição me sensibilizou de tal forma que fez com que eu chorasse junto.

O decorrer do espetáculo mostra cenas cotidianas como de um aniversário e o encontro e decepção amorosa entre os personagens. Além de coisas que nos acontecem diariamente. Ao meu ver, o ápice dos estímulos sonoros começa quando todos começam a procurar pela Isabela e ela está no andar de cima pulando emitindo estrondos dizendo que estava próxima e que ninguém conseguia observar. O som de seus pés encontrando o nosso teto fazia eu sentir medo de que a estrutura cedesse, sensação de compreensão e alívio ao ouvi-la descendo as escadas para encontrar os outros do elenco.

Como já dito por HALLAM; CROSS; THAUT (2016, p. 601), a tristeza e a raiva são os sentimentos de mais fácil acesso. Comecei a sentir uma enorme tristeza ao perceber que a voz da atriz também se mostrava triste e incompreendida, pedindo por ajuda.

Desde então, a tristeza veio me acompanhando pelo espetáculo e me dilacerou no momento em que o Jean começa a carregar um pedaço de cimento com tijolos pesado e todos começam a atentar ajudá-lo a retirar. O som dos escombros, dos gritos da dor e do desespero dos atores começaram a me angustiar de tal maneira que me senti em um momento de completo *stimmung* acessando momentos de dificuldades minhas juntamente com os atores em cena. O desespero foi se intensificando enquanto uma das atrizes subia todos os degraus da escada ao som das tentativas de ajuda de seus colegas de cena. No momento em que ela chega no último degrau, consegue-se ouvir a desistência de todos e a queda do grande pedaço de cimentos com

tijolos no chão, juntamente com um blackout. Momento de total impacto e tristeza por minha parte.

Completamente extasiado com a cena que acabara de assistir, a idosa Georgina reaparece no mesmo cantinho, cantarolando uma música que a lembrava de sua infância. O som de sua voz idosa misturado com o choro de muitos da plateia me fez refletir sobre como todos ali estávamos presenciando um momento único de ambiência causado pelo *stimmung*, que particularmente, me fez pensar sobre o grande poder que nós, artistas, temos nas mãos, que é sensibilizar e estimular sentimentos tão poderosos que podem ter efeitos que irão reverberar por toda uma vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se que com esse estudo, a escrita tenha sido organizada de forma onde nós pudéssemos analisar as significações dadas por nós aos estímulos sonoros através da nossa construção social, falando depois sobre a relação do teatro com a música e sonorização, chegando depois no conceito de *stimmung* com facilidade na leitura e no desenvolvimento. Fazendo assim, com que este trabalho tenha conseguido abordar sobre o conceito de *stimmung* relatando uma experiência ao assistir ao espetáculo “Sobre Adorável Sensação de Sermos Inúteis” da companhia Ateliê23 de forma clara e objetiva.

Apesar deste conceito ser de difícil mensuração, afinal, estamos falando de sensações impalpáveis e efêmeras. Ele não é um conceito impossível de relatar, fortalecendo assim a importância de se estudar o conceito de *stimmung* para potencializar o todo nas criações artísticas, agregando ao processo e também amadurecendo a relação entre o espectador e o ator.

Gostaria de agradecer à companhia Ateliê23 por essa troca enriquecedora. Aos meus pais, Rosimar Aguiar Duarte e Sebastião Soares Barbosa, e a minha irmã, Dayseanne Aguiar Duarte, por todo o apoio dado por eles. Além, é claro, da Universidade do Estado do Amazonas e ao meu querido orientador Madirson Francisco de Souza.

REFERÊNCIAS

- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas – Estratégias Para Entrar y Salir de la Modernidad**. Editorial Grijalbo. México D.C. 1989.
- FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e Cena: Uma Proposta da Musicalidade no Teatro**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG. 2008.
- FUBINI, Enrico. **Estética da Música**. Tradução: Sandra Escobar. Edições 70. Lisboa, Portugal. 2003.
- GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. Tradução: Raul Fiker. Editora UNESP. São Paulo, SP. 1991.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, stimmung – Sobre um Potencial Oculto da Literatura**. Tradução: Ana Isabel Soares. Editora PUC RIO. Rio de Janeiro, RJ. 2014.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução: Tomas Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Editora DP&A. Rio de Janeiro, RJ.
- HALLAM, Susan; CROSS, Ian; THAUT, Michael. **The Oxford Handbook of Music Psychology**. Oxford University Press. Oxford, UK. 2016.
- ILARI, Beatriz Senoi. **Bebês Também Entendem de Música – A Percepção e a Cognição Musical no Primeiro Ano de Vida**. Revista da ABEM. v.7. Porto Alegre, RS. Set. 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível – Estética e Política**. Tradução: Mônica Costa Netto. Editora EXO Experimental. São Paulo, SP. 2005.