

LIGNELLI, César. A Paisagem Sonora e as sonoridades da cena. Brasília: Universidade de Brasília; Professor Adjunto.

## RESUMO

A fim de abordar aspectos das sonoridades (palavra, música de cena e sonoplastia) em seus fazeres teatrais, professores, atores, diretores e sonoplastas tem utilizado com certa recorrência no Brasil o conceito de paisagem sonora para tal fim. Esse conceito foi cunhado pelo compositor e autor canadense Raymond Murray Schafer nos anos 70 do século XX. Desde então, tem tido uma relevância considerável em pesquisas de distintas áreas de conhecimento. O presente artigo problematiza sua utilização como uma possibilidade de se refletir sobre as sonoridades da cena e algumas de suas variáveis. Para tal, são apresentadas as definições de paisagem sonora, som fundamental, marca e sinal sonoro que, na perspectiva de Schafer, compõem o conceito de paisagem sonora. Após esta exposição, é realizado um cruzamento entre tais conceitos e as especificidades dos sons identificados na cena. Por fim, são realizadas apreciações sobre a efetividade do uso do referido conceito nas artes cênicas.

**Palavras-chave:** paisagem sonora. sonoridades da cena. palavra em performance. música de cena. sonoplastia.

## ABSTRACT

In order to approach aspects of sounds (words, music scene and sound effects) in their theatrical practice, teachers, actors, directors and sound designers have used with some recurrence in Brazil the “soundscape” concept for this purpose. This concept was coined by the Canadian composer and author Raymond Murray Schafer in the 70s of the twentieth century. Since then, it has had considerable importance on research from different areas of knowledge. This article discusses its use as an opportunity to reflect on the sounds of the scene and some of its variables. To this end, we present the definitions of soundscape, keynote, soundmark and soundsignal that, in Schafer’s view, make up the concept of soundscape. Following this exposure, we conducted a cross between such concepts and the specificities of identified sounds at the scene. Finally, we conducted assessments of the effectiveness of the use of that concept in the scenic arts.

**Keywords:** soundscape. sounds of the scene. word performance. music scene. sound effects.

“Todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.27-8). É dessa perspectiva que

o conceito de paisagem sonora relacionado à cena teatral será desenvolvido nas próximas linhas.

Conforme Murray Schafer a paisagem sonora equivale tecnicamente a “qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais” (2001, p.366). Já de antemão, o fato do conceito ser tão abrangente nos conduz a considerá-lo como uma possibilidade concreta para se refletir sobre as sonoridades que envolvem o teatro. O termo paisagem sonora em si também nos remete instantaneamente a uma experiência multissensorial que o aproxima da cena teatral. Explico. Apesar de apresentar uma referência direta a visualidade – ‘paisagem’ e à escuta – ‘sonora’ considera-se aqui como multissensorial pelo fato dos sentidos relacionados ao olfato, ao tato e ao paladar serem com frequência ativados pela visão e pela audição tanto em circunstâncias cotidianas quanto explicitamente resultantes de experiências estéticas.

Há também três outros conceitos relacionados ao de paisagem sonora que podem reforçar a efetividade de sua utilização no teatro. São eles o som fundamental que nos estudos da paisagem sonora são aqueles sons “ouvidos continuamente por uma determinada sociedade ou com uma constância suficiente para formar um fundo contra o qual os outros sons são percebidos” (SCHAFER, 2001, p.368); a marca sonora que se refere ao “som da comunidade, que é único ou possui qualidades que o tornam especialmente notado pelo povo dessa comunidade” (SCHAFER, 2001, p.365); e por fim o conceito de sinal sonoro que se relaciona a “qualquer som para o qual a atenção é particularmente direcionada” (SCHAFER, 2001, p.368).

Ainda de acordo com o autor os sinais sonoros encontram-se relacionados aos sons fundamentais como em uma espécie de correspondência entre figura e fundo para a percepção visual. Ou seja, comumente os sons fundamentais de determinados contextos costumam não ser ouvidos conscientemente por seus habitantes, a não ser quando são retirados. Assim os sons fundamentais agem como uma espécie de ‘fundo’. Por outro lado, eles auxiliam na percepção de sinais sonoros que estariam nessa perspectiva em um primeiro plano, equivalendo, neste caso, à ‘figura’.

A partir dos três últimos conceitos percebe-se uma delimitação de critérios para a reflexão sobre as sonoridades da cena a partir da presença e da diferença. Pela constante reiteração de alguns sons e seus possíveis efeitos em determinado contexto podemos caracterizá-los como fundamentais. Pela qualidade e exclusividade destes para a localidade em que se encontram podemos chamá-los de marcas sonoras. E ainda estes dois podem auxiliar na percepção dos demais sons que se destacam podendo estes ser designados de sinais. Uma cena teatral que busca verossimilhança e que ocorre no contexto de uma vila de pescadores, por exemplo, teria possivelmente o mar como som fundamental, a voz de um antigo contador de histórias conhecido

por todos na comunidade como uma possibilidade de marca sonora e ainda raios e trovões como sinais.

Também os termos *low-fi* e *hi-fi* abreviações respectivas de baixa e alta fidelidade (*low fidelity* e *high fidelity*) correspondem aos sinais “que se amontoam tendo como resultado o mascaramento ou a falta de clareza” (SCHAFER, 2001, p.365) no caso do primeiro, e aos sons que “podem ser ouvidos claramente sem estar amontoados ou mascarados” (SCHAFER, 2001, p.365)” no caso do segundo. Ou seja, estes auxiliam a determinar qualidades gerais da paisagem sonora como um todo, que também pode ser aplicado as características sonoras de cenas no teatro.

Mesmo que exíguo o argumento desenvolvido até aqui expõe alguns dos motivos pelos quais se torna possível compreender a recorrente utilização do conceito de paisagem sonora pelos profissionais das artes cênicas. No entanto, apesar de sua pertinência para os estudos de ecologia sonora e suas variáveis, acredito que ao depará-lo com as peculiaridades, demandas e possíveis sentidos das sonoridades na cena teatral o conceito de paisagem sonora mesmo com suas potencialidades e derivados - som fundamental, marca e sinal sonoro, *low-fi* e *hi-fi* - apresenta algumas limitações.

As máximas: “todo conceito tem uma história” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.29) e “um conceito tem sempre a verdade que lhe advém em função das condições de sua criação” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.40) serão os pontos de partida para argumentação que segue.

Apesar da abrangência já evidenciada acima, o conceito de paisagem sonora foi cunhado nos anos 70 do século XX com o foco na conscientização dos sons para a proposição de ambientes acústicos cotidianos que favorecessem o bem estar dos seres que vivem nos mais diversos contextos. Desdobramentos relacionados aos mapeamentos das paisagens sonoras e aos efeitos destas em seus habitantes por um lado, e ainda sua utilização na música experimental contemporânea por outro, têm sido recorrentes desde então.

No entanto, na cena teatral, de forma radicalmente sintética, o foco tanto dos estudos quanto de suas práticas encontra-se nos efeitos promovidos nos participantes (atores e público) decorrentes de atos (cinéticos e vocais) desenvolvidos em determinados tempos e espaços de performance artística. Assim o foco, a história e o contexto do teatro conduzem a reflexões sobre a necessidade de se delimitar as peculiaridades da sonoridade da cena pensando no ato, no efeito e no contexto. A partir desse pressuposto, trabalhar com definições de voz, música de cena e sonoplastia como conceitos chave tanto para a formação de profissionais da área quanto para a efetivação destas instâncias em experiências estéticas parece plausível.

A partir do raciocínio acima voz poderia ser considerada como “produção corporal capaz de produzir sentidos complexos e controláveis na cena (DAVINI *apud* LIGNELLI, 2007, p.20), em que acrescentaria ‘envolvendo sons perceptíveis ao humano’. Esta definição de voz é defendida aqui por abarcar a relação direta entre produção corporal e vocal e suas interfaces com a técnica e a promoção de afetos e sentidos de distintas ordens e complexidades. De outra perspectiva também abre a possibilidade de considerar-se como voz na cena sonoridades menos convencionais a serem produzidas pelo corpo humano como, por exemplo, sons gerados do contato entre partes do corpo ou com outras superfícies que naturalmente promovem sons e sentidos em performance. Já a complementação do conceito se dá por dois motivos. Primeiro, visando evitar a possível confusão com uma definição de movimento. Segundo para garantir a relação da voz com a produção de sons perceptíveis ao ser humano, uma vez que qualquer movimento produz sons mesmo que indiscerníveis à nossa capacidade de escuta.

Dando continuidade aos conceitos elencados, hoje entendo por sonoplastia (do Lat. [sono, som + Gr. [plastós, modelado) todo o som de origem referencial (não caracterizado como palavra nem como música) que se encontre em seu 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 <sup>1</sup>, onde podem ser incluídos ainda sons não pré-estabelecidos como algumas manifestações da plateia (tosses, interjeições, risadas), dos atores (queda de objetos de cena, trocas de figurinos), fenômenos naturais (ventos, chuvas e trovões) e demais sons externos ao local (buzinas, passeatas, shows) que podem afetar a cena.

A expressão ‘hoje’ foi utilizada anteriormente por dois motivos. Pelo fato de aderir ao princípio de que “cada conceito opera um novo corte, assume novos contornos, deve ser reativado ou recortado” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.30) unido à circunstância de vir desenvolvendo pesquisas e experimentos sobre o tema, mais incisivamente desde 2003 e, assim já ter passado por distintos ‘contornos’ para o mesmo conceito<sup>2</sup>.

No tocante ao atual conceito de sonoplastia os avanços se dão por um lado ao ampliar os sons referenciais como possíveis geradores de discurso e de propulsores dramáticos, e por outro pela consideração e inclusão de sons não preparados previamente para a cena como instituidores de sentidos que por vezes eliminam as ideias preestabelecidas. Neste último caso, pensar sobre essas possibilidades de intervenção sonora pode auxiliar os atores a se relacionarem com estes imprevistos e desafios por vezes surgidos e não desejados durante a performance teatral.

---

1 O desenvolvimento e exemplos dessas funções em resultados estéticos se encontram em (LIGNELLI, 2007, pp. 85-150).

2 Ver (LIGNELLI, 2006; 2007; 2008 e 2011).

Por fim, o conceito de música de cena <sup>3</sup> a ser exposto a seguir também vem sendo revisitado e reativado como o de sonoplastia. Para sua constituição atual foi recorrida como base a definição:

Música de cena 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 portanto tanto os chamados sons musicais como os chamados ruídos de qualquer espécie (TRAGTENBERG, 1999, p.26).

Já a definição ora proposta considera 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, contraponto e suas variáveis discursivas na cena.

A proposta apresentada além de abarcar a definição de Tragtenberg considera a participação de sons referenciais na música de cena desde que deslocadas de seu contexto, uma vez que neste último seriam consideradas sonoplastia. Também explicita o discurso produzido em diálogo com as outras instâncias da performance como algo imprescindível à música de cena.

Para finalizar o artigo gostaria de partir da citação abaixo:

Um conceito tem sempre componentes que podem impedir a aparição um de outro conceito, ou, ao contrário que só podem aparecer ao preço do esvanecimento de outros conceitos. Entretanto, nunca um conceito vale por aquilo que ele impede: ele só vale por sua posição incomparável e sua própria criação (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.44).

Ao coadunar com as palavras supracitadas procuro realizar incessantemente estados de fluidez inclusive no que diz respeito a conceitos em que ousar me apropriar, recortar, explicitar e tantas vezes reiniciar esse processo. Nessa perspectiva reitero que nos casos apontados, a argumentação não visa a exclusão ou a negação do conceito de paisagem sonora e seus derivados para o uso no teatro e sim a apropriação, a clareza e uma maior efetividade destes para se produzir e refletir sobre as sonoridades da cena junto aos conceitos de voz, sonoplastia e música de cena que podem nos auxiliar a potencializar as relações entre sons, cena e sentido.

Referências:

---

3 *Idem.*



DAVINI, Silvia. O lado épico da cena ou a ética da palavra. Os trabalhos e os dias das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações. Anais / IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. p. 308-309. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006.

DELEUZE, Gilles. Félix Guattari. O que é Filosofia?. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

LIGNELLI, César. Una Perspectiva de la Dimensión Acústica de la Escena. Dossiê de Voz e Performance. Buenos Aires, 2011.

<http://www.telondofondo.org/>

\_\_\_\_\_. A dimensão acústica de Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caído. Livro comemorativo dos 7 anos do Grupo Teatro do Concreto. Brasília, 2011.

\_\_\_\_\_. Sonoplastia e/ou Entorno Acústico, seu lugar na cena teatral. Criação e Reflexão Crítica. V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: Belo Horizonte, 2008.

<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosterritorios.html>

\_\_\_\_\_. A Produção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena: uma cartografia dos processos de composição de Santa Croce e de O Naufrágio. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia) - Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2007.

\_\_\_\_\_. 'A Construção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena'. Saberes e práticas antropológicas desafios para o século XXI. 25ª Reunião Brasileira de Antropologia. Goiânia: 2006.

SCHAFER, Raymond Murray. A Afinação do Mundo. São Paulo: Unesp, 2001.

TRAGTENBERG, Lívio. Música de Cena. São Paulo: Perspectiva, 1999.