

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

JOSÉ MANOEL DE SOUZA JUNIOR

DRAMATURGIA SONORA NO AUTO DA COMPADECIDA:
Um estudo de caso em Mato Grosso do Sul por meio da semiótica teatral

Dourados – MS
2023

JOSÉ MANOEL DE SOUZA JUNIOR

DRAMATURGIA SONORA NO AUTO DA COMPADECIDA:
Um estudo de caso em Mato Grosso do Sul por meio da semiótica teatral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Artes e Letras - FALE da Universidade Federal da Grande Dourados/MS (UFGD), como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Linguística e Transculturalidade.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi.

Coorientador: Prof. Dr. Marcos Machado Chaves.

Dourados – MS

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S729d Souza Junior, José Manoel De

DRAMATURGIA SONORA NO AUTO DA COMPADECIDA: : Um estudo de caso em Mato Grosso do Sul por meio da semiótica teatral [recurso eletrônico] / José Manoel De Souza Junior. -- 2023.

Arquivo em formato pdf.

Orientadora: Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi.

Coorientadora: Marcos Machado Chaves.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2023.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Dramaturgia. 2. . 3. Sonoridades. 4. . 5. Semiótica.. I. Torchi, Gicelma Da Fonseca Chacarosqui. II. Chaves, Marcos Machado. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Profa. Dra. Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi
Orientadora e Presidente da banca – Universidade Federal da Grande Dourados

Prof. Dr. Bruno Maroneze
Membro Titular Interno – Universidade Federal da Grande Dourados

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino
Membro Titular Externo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. César Lignelli
Membro Titular Externo – Universidade de Brasília

Prof.^a Dr.^a Silvia Mara de Melo
Membro Suplente – Universidade Federal da Grande Dourados

Dourados – MS
2023

Dedico esse trabalho a todas as pessoas que, primeiramente, apoiam a Arte e a todos e todas que acreditaram no meu potencial enquanto artista e pesquisador, principalmente em momentos de fragilidade em que nem mesmo eu acreditei em mim.

AGRADECIMENTOS

Não sou uma pessoa tão religiosa quanto minha família, talvez, queira que eu seja, mas tenho minhas crenças e não teria como iniciar essa parte a não ser agradecendo a Deus, pois acredito que em muitos momentos foi ele que me fez continuar.

Agradeço também Ariano Suassuna por toda inspiração material e imaterial que deixou nesse mundo, para nós pesquisadores.

À Luzia, minha mãe e Manú meu pai, meus irmãos e irmãs, aos bebês do titio e todos os outros familiares que sempre acreditaram na minha trajetória enquanto artista e pesquisador.

Agradeço à minha orientadora e amiga, Gicelma Chacarosqui Torchi, pelos ensinamentos desde a graduação, pelas trocas, pelo apoio, por me apresentar a Semiótica e pela oportunidade, a cada aula, de me expressar através da música.

Ao meu coorientador, Marcos Machado Chaves, por todo o apoio desde a graduação, passando pela especialização e agora no mestrado. Pelas parcerias músico teatrais, mas principalmente pela amizade.

Bruno, meu parceiro, meu companheiro de vida, de trajetórias, dividindo alegrias, aprendizados, me ensinando a ser uma pessoa melhor, acreditando e confiando em mim sempre, pelo amor, pra sempre.

Ariane Guerra e Danielzinho, que perto ou longe me proporcionam felicidade pela amizade e pelo carinho.

Lucas de Oliveira e José Martins, meus amigos irmãos, por tudo o que vivemos e que nos faz estar juntos até hoje.

Matheus Rocha, por ser um grande irmão desde a graduação e me apoiar sempre.

À um grupo de amigos que carinhosamente chamo de Xonga: (Novamente Markito e Ari), Vanessa, Carina, Daniel e Patrícia pela amizade, apoio via *WhatsApp* e pelos momentos de descontração diários.

*A maior riqueza do homem é a sua incompletude. Nesse ponto sou
abastado.
Manoel de Barros*

DRAMATURGIA SONORA NO AUTO DA COMPADECIDA:
Um estudo de caso em Mato Grosso do Sul por meio da semiótica teatral

RESUMO

Ancorando-se nos pressupostos teóricos de Charles Sanders Peirce (2015), bem como nas contribuições de Lúcia Santaella (2013) concernentes aos estudos semióticos e pelas teorias das sonoridades de Ermani Maletta (2016), César Lignelli (2020), Murray Schaffer (2001), Lívio Tragtenberg (2008) e Johan Sundberg (2018), este estudo busca analisar, a partir da dramaturgia e dos signos sonoros, as possibilidades e idealizações estabelecidas na cena teatral interpretando a reverberação desses elementos pela Semiótica, assim como influências em nossas reflexões enquanto seres em constante desenvolvimento intelectual. A partir da análise do espetáculo teatral *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, realizado pela Sétima Turma de Artes Cênicas da UFGD, dirigida pelo Professor Doutor Marcos Machado Chaves, em 2017, busca-se compreender como a Dramaturgia Sonora (voz, música, ruídos, dentre outros criados pelos integrantes do espetáculo) são capazes de se relacionar criando significados e oportunizando a progressão de estudos literário-culturais. Pelo caráter efêmero do teatro, a investigação foi realizada a partir da gravação do vídeo do espetáculo e posteriormente às análises percebemos que a dramaturgia sonora do espetáculo contribuiu com as outras dramaturgias, inclusive a textual, de modo a expressar o valor estético da cena e que enquanto linguagem teatral se constituiu como uma prolífera esfera para análise no campo de estudo da Semiótica.

Palavras-chave: Dramaturgia; Sonoridades; Semiótica.

SOUND DRAMATURGY IN AUTO DA COMPADECIDA:
A case study in Mato Grosso do Sul through theatrical semiotics

ABSTRACT

Based on the theoretical assumptions of Charles Sanders Peirce (2015), as well as on the contributions of Lúcia Santaella (2013) concerning semiotic studies and the theories of sonorities by Ernani Maletta (2016), César Lignelli (2020), Murray Schaffer (2001), Lívio Tragtenberg (2008) and Johan Sundberg (2018), this study seeks to analyze, based on dramaturgy and sound signs, the possibilities and idealizations established in the theatrical scene, interpreting the reverberation of these elements through Semiotics, as well as influences on our reflections as beings in constant intellectual development. Based on the analysis of the theatrical show *Auto da Compadecida*, by Ariano Suassuna, performed by the Seventh Class of Performing Arts at UFGD, directed by Professor Doctor Marcos Machado Chaves, in 2017, we seek to understand how Sound Dramaturgy (voice, music, noise, among others created by the members of the show) are able to relate, creating meanings and providing opportunities for the progression of literary-cultural studies. Due to the ephemeral character of the theater, the investigation was carried out from the video recording of the show and, after the analysis, we realized that the sound dramaturgy of the show contributed with the other dramaturgies, including the textual one, in order to express the aesthetic value of the scene and that while theatrical language constituted itself as a prolific sphere for analysis in the field of study of Semiotics.

Keywords: Dramaturgy; Sounds; Semiotics.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 – QR Code do Vídeo.....	15
Imagem 02 – Escritor Ariano Suassuna.....	19
Imagem 03 - Capa do livro Auto da Compadecida.....	22
Imagem 04 - Cartaz da Montagem pela Sétima Turma de Artes Cênicas (2017).....	25
Imagem 05 – Marcos Machado Chaves	27
Imagem 06 – Sétima Turma de Artes Cênicas apresentando na Caixa Preta.....	28
Imagem 07 - Sinopse do espetáculo.....	29
Imagem 08 - Vídeo de divulgação para arrecadação de fundos pelo site Catarse.....	31
Imagem 09 – Palhaços locutores em cena no Teatro Municipal de Dourados.....	32
Imagem 10 - Anjos passando na frente da cena.....	33
Imagem 11 - Ficha técnica do espetáculo.....	34
Imagem 12 – Cenário com as telas do primeiro e segundo ato.....	35
Imagem 13 – Cenário com as telas do terceiro ato	35
Imagem 14 – Palhaço e banda com instrumentos musicais.....	36
Imagem 15 – Orélio Cearense.....	47
Imagem 16 – Representação das Tricotomias de Peirce – Representâmen, Interpretante e Objeto.....	62
Imagem 17 – Representação das Tricotomias de Peirce – Aplicações em exemplos.....	63
Imagem 18 – Representação das Tricotomias de Peirce – Quali-Signo, Sin-signo e Legi-signo.....	64
Imagem 19 – Representação das Tricotomias de Peirce – Ícone, Índice e Símbolo.....	65
Imagem 20 – Sétima Turma de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados/MS.....	75
Imagem 21 – Cena onde a palhaça surge com uma caixa de som executando música de circo.....	77
Imagem 22 – Cena da troca de personagens entre o primeiro e segundo ato – Música amarra o bode e troca o ato.....	79
Imagem 23 – Cena da troca do segundo para o terceiro ato.....	81
Imagem 24 - Emanuel e A Compadecida.....	84
Imagem 25 – Cena da personagem Padre João caindo de costas.....	86
Imagem 26 - Julgamento. Em destaque A Compadecida e Emanuel.....	92
Imagem 27 - Diabo e Encourado em cena.....	93

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Obras do escritor Arianu Suassuna.....	21
Tabela 2: Esquema exemplificando a Tradução Intersemiótica.....	68

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
ARIANO SUASSUNA: FRAGMENTOS DE VIDA E OBRA.....	18
1.1 - Inspirações e Auto da compadecida.....	22
1.2 - O “Projetão” e a montagem do Auto da Compadecida pela 7ª turma de Artes Cênicas da UFGD (2017).....	25
DRAMATURGIAS SONORA E SUAS DELIMITAÇÕES.....	37
2.1 Caracterizando a Dramaturgia Sonora.....	40
2.2 A voz no teatro.....	44
2.3 Ruído: interferência ou elemento?.....	50
2.4 Música de cena.....	51
2.5 A Dramaturgia Sonora do Auto da Compadecida (2017) pelas palavras do diretor.....	53
SEMIÓTICA: REVISANDO CONCEITOS.....	56
3.1 Revendo conceitos em semiótica.....	58
3.1.1 Texto.....	59
3.2.1 Tricotomias de Peirce.....	61
3.2 Tradução intersemiótica.....	67
ANÁLISE SEMIÓTICA DE UMA DRAMATURGIA SONORA.....	69
4.1 Semiose nas Músicas de sala e Músicas de Cena do Espetáculo.....	71
4.2 Tradução Intersemiótica – Música: Amarra o bode e troca o ato.....	78
4.3 Ruídos e Sonoridades ao acaso no Auto da Compadecida.....	85
4.4 Análise da voz pelo viés da semiótica.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	97
ANEXOS	101
Entrevista com o Diretor do espetáculo, Marcos Machado Chaves.....	102
Projeto <i>Auto da Compadecida</i> para o Festival internacional de Teatro de Dourados/MS.....	111

INTRODUÇÃO

Acredito que o exercício intelectual e estético da elaboração da Pesquisa em Artes (e sua escrita) é consonante com o período de transitoriedade da cultura das artes e do movimento de e para a coletividade, atravessado por experiências (sociais, coletivas e também pessoais) de leitura, de arte e de vida. Sei que escrevo com quem eu leio, com quem me ensina e com quem me orienta. Podemos refletir que o fenômeno da pesquisa em Arte é relativamente novo em comparação com outras áreas e que nos últimos anos se intensificaram as discussões do que pode ser a escrita na pesquisa em Arte no Brasil.

Faço essa reflexão para alicerçar a afirmação de que minha escrita é atravessada por muitas vozes, é polifônica e semiótica, no sentido de que o espetáculo que analisei foi montado a partir de várias vozes e olhares e a soma dessas vozes com minha trajetória enquanto professor, pesquisador, músico, ator e apreciador dessa obra magnífica que é o *Auto da Compadecida*, seja ela espetáculo teatral, texto ou filme me instiga a delinear esses escritos. Desta forma, este texto opta por um “eu” enunciador, ora em primeira pessoa do singular, numa linha da escrita performativa; outrora um “eu” enunciador na primeira pessoa do plural. Sei que isso aponta contradições, mas sabemos que escrever e pesquisar não é estar no campo de “verdades absolutas”, é estar no terreno da busca de repostas, de fazer questionamentos e talvez encontrar contradições. Assim, como o próprio conceito de texto, sempre dinâmico e cada vez mais aberto e polissêmico, nos colocamos no âmbito das pesquisas em Artes, semiosfera que é um universo onde os signos se encontram e construindo sentidos diversos e em que há uma maior preocupação com a produção e recepção dos textos, seus desdobramentos e metamorfoses.

Fui aluno no curso de Artes Cênicas na FALE (Faculdade de Comunicação, Artes e Letras) da UFGD, e a partir das várias leituras e pesquisas, desenvolvi grande admiração por vários pesquisadores, dramaturgos e autores que transitam entre as áreas das Letras e das Artes Cênicas e Ariano Suassuna é um dos nomes que me chamou e chama atenção despertando grande admiração. Tive a chance trabalhar e ser atravessado pela obra deste grande autor brasileiro, em montagens cênicas de duas de suas obras, os espetáculos *O Rico Avarento* (2008)¹ e *O Santo e a Porca* (2012)², essa última dirigindo crianças/adolescentes de 10 a 15 anos em

¹ Encenada pelo grupo pé de moleque de Glória de Dourados/MS nos anos de 2008, *Rico Avarento* é uma peça curta do escritor brasileiro Ariano Suassuna, publicada em 1954, baseada na obra do escritor francês Molière, *O Avarento*.

² Encenada pelo grupo teatral infantil “Broto de Gente” da cidade de Deodápolis/MS, *O Santo e a Porca* é uma peça teatral, do gênero comédia, escrita pelo escritor paraibano Ariano Suassuna em 1957, abordando o tema da avareza.

um projeto social denominado “Broto de Gente”³.

Acredito também que as características da grande região do Nordeste que o autor traz em suas obras me desperta atenção, pois sendo meus avós maternos do Ceará e minha avó paterna do Sergipe, minhas vivências com algumas expressões e signos me instigam a pesquisar Ariano Suassuna, e relacionar estas questões com o nosso contexto em Mato Grosso do Sul parece-me interessante lembrança para reverberar na pesquisa.

Fico me questionando, como ler Ariano Suassuna sem suscitar a questão do imaginário construído pelo enunciado e o contexto onde o autor está inserido? Sem ser inundado por questões que perpassam sonoridades, sotaques e fonologia? É possível, mas ser abarcado por estas inquietações pode ser relevante dispositivo de potência para entender o dramaturgo e, com isso, intensificar sua obra para o/a leitor/a ou espectador/a - enquanto dramaturgia encenada. E como estes olhares (e escutas) podem ser pertinentes aos/as estudantes da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras em universidade sul-mato-grossense? Da perspectiva enunciada nesta pesquisa, entendo altamente relevante atravessar estudos sobre a dramaturgia sonora em Ariano Suassuna, pois o Nordeste é presente na cultura de Mato Grosso do Sul⁴ e por estar presente contribui e enriquece nossa cultura. Influências que podem contribuir com nossa formação como seres humanos e com nossa atuação como docentes, artistas do palco ou da escrita, e que reverberam por muitos lugares e áreas de atuação.

Avaliando essas possibilidades de ressonâncias, os objetivos e as ferramentas dessa pesquisa são explorar a obra *Auto da Compadecida* (1955) a partir da encenação realizada pela Sétima Turma do curso de Artes Cênicas, dirigida pelo professor Doutor Marcos Machado Chaves, analisando, pelo viés da dramaturgia sonora, como foram produzidas as variadas linguagens e os discursos presentes no espetáculo, investigando os signos na visão semiótica presentes na estética teatral e na dramaturgia sonora que compreende voz, músicas, fonemas e sotaques por meio da análise do vídeo do espetáculo (<https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=1>), assim como pesquisas bibliográficas.

³ “Broto de Gente” foi um projeto social apoiado pela Usina de açúcar e álcool Odebrecht Unidade Eldorado, na cidade de Deodápolis/MS. O programa contava como objetivo de diminuir a vulnerabilidade de crianças e adolescentes no contra turno escolar, por meio de atividades que promoviam o desenvolvimento cognitivo, psicológico e pedagógico.

⁴ Como um exemplo de pesquisas que afirmam a migração do nordestino para o MS, cito o artigo denominado “O MIGRANTE NORDESTINO E A CIDADE DE DOURADOS-MS: DO CAMPO À CIDADE; UMA HISTÓRIA, MUITAS MEMÓRIAS,” escrito pela pesquisadora Clecita Maria Moisés (2016) que afirma que: A presença do migrante nordestino no então Mato Grosso, é uma realidade desde o século XIX, porém, foi progressivo o aumento da migração a partir de meados do século XX. Para Dourados-MS, a maioria dos migrantes nordestinos vieram a partir das políticas de ocupação de terras, a CAND, Colônia Agrícola Nacional de Dourados, 1940 – isso não significa que anteriormente não houvesse nordestinos nessa região.



Imagem 01 – QR Code do Vídeo no site do Youtube -<https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=1>

Pressupondo que a dramaturgia sonora é uma valiosa ferramenta composta por vários signos, destaco, aqui, a relevância da escolha pela linha de pesquisa *Estudo de Linguagens e Discursos* ponderando que uma análise semiótica de símbolos dramático/teatrais pode contribuir na formação da identidade intelectual de acadêmicos de Letras e Artes Cênicas cooperando com o potencial do profissional em formação. Acredito, também, que seja importante promover reflexões e discussões que envolvem os sotaques e costumes de distintos lugares do Nordeste, promovendo a valorização de uma cultura que tem forte influência no desenvolvimento da cultura do estado de Mato Grosso do Sul.

Lúcia Santaella afirma que [...] “somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagens”. (SANTAELLA, 1983, p. 07). Nesse contexto, compondo a espécie desenvolvida intelectualmente do reino animal, como ser de linguagem, estamos sempre buscando a renovação do nosso intelecto e isso se dá de várias maneiras, sendo a leitura o modo mais usual de pesquisa. Ao ler, estamos analisando as informações do texto e buscando, a partir de nossa subjetividade, significados. É o que acontece, por exemplo, quando analisamos uma obra literária percebendo que são vários os signos que a compõem. Enquanto pesquisador de Dramaturgias Sonoras, penso que o ato de ler suscita a importância do ato de ouvir e quando estamos lendo um texto, mesmo sem utilizar a voz, reproduzimos em nossa consciência o som da voz como se estivéssemos utilizando nosso corpo todo a partir das pregas vocais. Assim acredito que precisamos interpretar os sons que estão ao nosso redor, pois os sons são muito importantes na vida do ser humano.

O teórico russo Mikhail Bakhtin afirma que “Quando estudamos o homem, procuramos e encontramos signos por toda parte e nos empenhamos em interpretar sua significação” (1992, p. 310). Pensando nisso, acredito que as múltiplas linguagens existentes em uma obra nos

permitem a decodificação de um leque de vislumbres imaginativos e isso enriquece o intelecto do leitor. Quando se trata de um texto dramaturgico que resulta num espetáculo teatral, esses signos, até então literários, se codificam e se multiplicam resultando em ações práticas, dando a possibilidade do redirecionamento dos significados dados pelo autor por parte do espectador.

Segundo Lucia Santaella, o signo não ocorre no vazio: “Ele está enraizado num vastíssimo mundo de relações com outros signos, com tudo aquilo que muito amplamente chamamos de realidade” (SANTAELLA, 2005, p. 45). Sendo cada espectador detentor de uma realidade subjetiva, esses signos são levados a um nível individual aumentando, ainda mais, as possibilidades de leitura dignificando ainda mais a obra como um todo.

Importante, nesse momento, evidenciar que uma dramaturgia textual se diferencia de uma dramaturgia sonora que é o que a pesquisa se propõe analisar. Segundo o teórico francês Patrice Pavis (1999):

A dramaturgia clássica busca os elementos constitutivos da construção dramática de qualquer texto clássico: exposição, nó, conflito, conclusão, epílogo, etc. A dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra. Ela não se preocupa diretamente com a realização cênica do espetáculo: isto explica um certo descaso da crítica atual por esta disciplina, ao menos em seu sentido tradicional. (PAVIS, 1999, p.113).

Pavis traz, em sua obra, conceitos sobre a dramaturgia; destacando, primordialmente, a concepção da obra, a partir dos princípios do autor e de sua pluralidade de elementos, sejam eles indutivos ou dedutivos, mas que dão sentido à dramaturgia de determinada época. Ocorre, todavia, que no decorrer do desenvolvimento da arte teatral, ao longo do tempo, percebemos que o conceito de dramaturgia se propaga entre os segmentos que compõem o teatro e assim podemos conceber a dramaturgia da iluminação, a dramaturgia do espaço, a dramaturgia do som, dentre várias outras possibilidades e que, no contexto dessa pesquisa, procura explorar as sonoridades na estruturação do espetáculo na finalidade de provocar no espectador percepções e reações internas que oscilam, dependendo de seu estado emocional, entre êxtases e devaneios carregados de sentidos reafirmando o caráter único na interpretação de cada espectador.

Nesse caso, a dramaturgia sonora atua, em conjunto com outras dramaturgias, como elemento criador de sentidos, significados e signos transpondo-se ao campo da Semiótica que, no caso, traduzirá os signos sonoros que correspondem às esferas que envolvem desde a articulação das palavras aos sotaques utilizados em cena e também a composição musical do espetáculo.

Venho, embasado por essas várias reflexões e citações, presumir que, ao analisar dramaturgia sonora em Ariano Suassuna e sua obra *Auto da Compadecida*, montada pela Sétima

Turma de Artes Cênicas da UFGD (2017), por meio de um caminho semiótico mergulhando nas teorias de Lúcia Santaella (2002) e de Charles Sanders Peirce (2015), consultando o texto de Tadeusz Kowzan (2003) sobre semiótica teatral, conglomerando os pensamentos sonoros de César Lignelli (2020), Murray Schaffer (2001), Lívio Tragtenberg (2008) e Johan Sundberg (2018), dentre outros, tecerei ponderações sobre a aplicabilidade da dramaturgia sonora enquanto linguagem na finalidade de expandir as argumentações e discussões acerca da interculturalidade, estimulando possíveis considerações e pensamentos nos docentes, discentes e pesquisadores das áreas de Letras, Teatro e contribuindo na absorção de saberes e conhecimentos da cultura brasileira e sul-mato-grossense.

Essa pesquisa será dividida em quatro seções, sendo a primeira destinada a uma síntese sobre a vida e obra do autor Ariano Suassuna, assim como trazer um pouco sobre suas inspirações ao escrever a obra *Auto da Compadecida* (1955)⁵ e ainda apresentar um breve relato sobre a montagem do espetáculo *Auto da Compadecida* (2017) pela Sétima Turma do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados/MS. Na segunda seção trago algumas considerações sobre a Dramaturgia Sonora, buscando através de uma revisão bibliográfica situar o leitor a minha interpretação sobre o tema atravessando um conciso panorama da dramaturgia. Na terceira seção descrevo sobre alguns conceitos em Semiótica na finalidade de situar o leitor sobre os significados dos termos e ideias que serão utilizadas adiante. E a partir disso na seção quatro, busco compor uma análise do espetáculo, analisando os elementos da dramaturgia sonora através dessa investigação. Durante todas as seções, o leitor encontrará citações do diretor do espetáculo, Marcos Machado Chaves, trechos retirados de uma entrevista para um site, sobre o processo de montagem do espetáculo. É válido repetir que escrever e pesquisar não é estar no campo de “verdades” absolutas, é estar no terreno da busca de respostas e das contradições e sendo assim minha intenção não é trazer verdades, mas sim provocar reflexões que instiguem o/a leitor/a a pesquisar e conhecer mais sobre os temas aqui tratados.

⁵ No decorrer da dissertação, ao escrever o nome da peça com o ano de (1955), estou me referindo a obra literária e com o ano de (2017) estou me referindo a montagem do espetáculo em análise.

ARIANO SUASSUNA: FRAGMENTOS DE VIDA E OBRA

Tenho duas armas para lutar contra o desespero, a tristeza e a morte: o riso a cavalo e o galope do sonho. É com isso que enfrento essa dura e fascinante tarefa de viver.

Ariano Suassuna

Esta seção se inicia com o propósito de direcionar a leitura em um panorama sucinto da vida e obra do autor Ariano Suassuna. Em seguida, vamos dispor o texto em duas subseções em que a primeira nos conduz as inspirações que o autor desfrutou para escrever o texto *Auto da Compadecida* (1955). Finalizando teremos uma subseção que descreve a montagem do espetáculo *Auto da Compadecida* (2017) pela Sétima Turma do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados.

Neste momento venho estabelecer, dentro de uma epistemologia, a relação obra-autor, com aspectos da Crítica Biográfica (*Bios*), por meio das reflexões de Maria Eneida de Souza. Com efeito, nesse amálgama entre ficção e realidade, a pesquisadora em *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica* afirma que:

[...] ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivido pelo autor, deve distinguir-se entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada para a ficção. O nome próprio de uma personagem mesmo que faça referência a pessoas conhecidas do escritor, não impede que sua encenação embaralhe os dados e coloque a verdade biográfica em suspenso (SOUZA, 2011, p. 19).

Para a estudiosa, cabe ao leitor/a e espectador/a, a interpretação do fato ficcional como repetição do vivido. Com efeito, a Crítica Biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. Nessa linha do raciocínio, Souza (2011) pondera que torna-se necessário distinguir e condensar os polos da Arte e da vida por meio da utilização de um raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e a reduzir os acontecimentos vivenciados pelo/a escritor/a.



Imagem 02 – Escritor Ariano Suassuna. Fonte: <https://ciadoslivros.com.br/biografia-de-ariano-suassuna/>

Ariano Suassuna nasceu na data de 06 de junho de 1927 na cidade de Nossa Senhora das Neves, hoje conhecida como João Pessoa, no estado da Paraíba onde seu pai era o governador. Desde muito pequeno tinha o hábito de ler e facilidade em decorar os textos e fatos acontecidos em sua vida e isso lhe serviu de inspiração durante toda sua trajetória para suas criações, dentre elas o poema *A Acauhan - a malhada das onças*, (1980) inspirado nas lembranças que tinha do pai, assassinado quando Ariano Suassuna ainda tinha 3 anos de idade. (VICTOR, LINS, 2007, p. 9)

A Acauhan
A malhada da onça

Aqui morava um Rei, quando eu menino:
vestia ouro e Castanho no gibão.
Pedra da sorte sobre o meu Destino,
pulsava, junto ao meu, seu Coração.

Para mim, seu Cantar era divino,
quando, ao som da Viola e do bordão,
cantava com voz rouca o Desatino,
o Sangue, o riso e as mortes do Sertão.

Mas mataram meu Pai. Desde esse dia,
eu me vi, como um Cego, sem meu Guia,
que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua Efígie me queima. Eu sou a Presa,
Ele, a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensanguentado.

Após o assassinato do pai, ele se muda com a família para Taperoá, na Paraíba, local onde começa a ter contato mais próximo com a cultura nordestina a partir do teatro e da música. Aos 18 anos de idade, em 1945, escreve o poema “Noturno” que é publicado nas páginas do jornal do comércio. Em cada momento de sua vida ele foi mergulhando no mundo da Literatura e do Teatro, escrevendo poemas, peças teatrais e romances que nunca perderam sua popularidade mesmo depois de sua morte. Abaixo podemos observar sua obra ao longo dos anos.

Tabela 1: Obras do escritor Ariano Suassuna

OBRAS DE ARIANO SUASSUNA	
NOME	ANO
<i>Noturno (Poema)</i>	1945
<i>O pasto incendiado (Poesia)</i>	1945
<i>Uma Mulher Vestida de Sol</i>	1947
<i>Cantam as harpas de Sião ou O desertor de Princesa</i>	1949
<i>Os homens de barro (Poesia)</i>	1950
<i>Auto de João da Cruz</i>	1950
<i>Torturas de um coração</i>	1950
<i>O arco desolado</i>	1952
<i>O castigo da soberba</i>	1953
<i>O Rico Avarento</i>	1954
<i>Auto da Compadecida</i>	1955
<i>Ode (Poesia)</i>	1955
<i>Fernando e Isaura</i>	1956
<i>A História de amor de Fernando e Isaura (Romance)</i>	1956
<i>O Casamento Suspeitoso</i>	1957
<i>O Santo e a Porca</i>	1957
<i>O homem da vaca e o poder da fortuna</i>	1958
<i>A pena e a lei</i>	1959
<i>Farsa da boa preguiça</i>	1960
<i>A caseira e a Catarina</i>	1962
<i>O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta (Romance)</i>	1971
<i>O Movimento Armorial (Obra Acadêmica)</i>	1974
<i>Iniciação à Estética (Obra Acadêmica)</i>	1975
<i>A Onça Castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira – tese de livre-docência</i>	1976
<i>História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão: ao sol da Onça Caetana (Romance)</i>	1977
<i>Sonetos com mote alheio (Poesia)</i>	1980
<i>Sonetos de Albano Cervo negro (Poesia)</i>	1985
<i>As conchambranças de Quaderna</i>	1987
<i>Poemas (antologia)</i>	1999
<i>A Ilumiara – Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores – publicação póstuma (Romance)</i>	2017

O escritor relata que sempre se considerou o mesmo menino que perdeu o pai em 9 de outubro de 1930 e passou o resto da vida tentando recuperar a imagem e as lembranças a partir do depoimento de outras pessoas e, através de sua arte, protestando contra esse acontecido. Defensor da cultura popular, ele compara a região do Nordeste com o Sul, descrevendo a

ligação com as raízes da cultura, face à despreocupação com a crise que se instalava na cultura da época.

Não sei se o pessoal do Sul já se apercebeu suficientemente da importância, para o Brasil, do movimento artístico que está se realizando atualmente no Nordeste. Os escritores e artistas nordestinos não se preocupam com a crise que, segundo os alarmistas, vai exterminando a cultura brasileira. E, enquanto os do Sul, parece que apavorados por essa notícia criada artificialmente, vão entrando pelos becos-sem-saída do desespero, do vanguardismo, do som universal, da arte cosmopolita, os nordestinos vão levando adiante seu trabalho criador de modo cada vez atuante, mais profundo, mais ligado às raízes da cultura brasileira. (SUASSUNA Apud DIDIER, 2000, p. 51-52).

Podemos perceber que o autor enaltece a cultura brasileira enquanto raiz, em específico a cultura popular nordestina, ao mesmo tempo fazendo uma crítica ao alvoroço criado artificialmente, que leva o Sul do país a aceitar uma arte cosmopolita, deixando para trás as raízes brasileiras. Esse tipo de crítica está evidente em toda sua obra, como no *Auto da Compadecida* considerada a peça de grande culminância, dentre as obras escritas por ele.

1.1 Inspirações e *Auto da compadecida*

Auto da Compadecida (1955) foi o espetáculo que notabilizou Ariano Suassuna no cenário nacional como uma grande revelação do teatro. A fábula traz em suas páginas a história de João Grilo e Chicó, dois homens do sertão paraibano que, com muita astúcia e perspicácia, se envolvem em peripécias, enganando moradores da cidade de Taperoá, tentando tirar proveito da situação sempre.

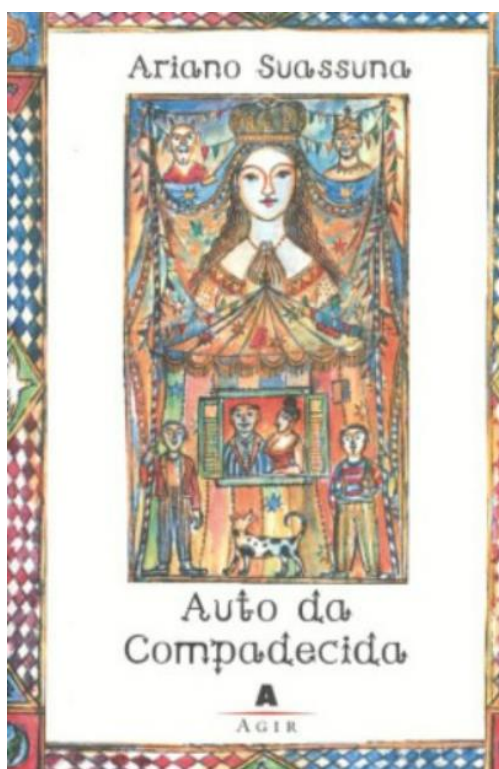


Imagem 03 - Capa do livro *Auto da Compadecida*

O início do enredo se dá quando as personagens João Grilo e Chicó tentam convencer o padre a benzer o cachorro de seu patrão que está doente, porém sem sucesso até que João Grilo inventa que o animal é do Major Antônio Moraes, um homem muito rico da região e ao acreditar na história, o Padre concorda em benzer o cachorro. Porém, quando o Major chega à igreja para pedir uma bênção ao seu filho, João Grilo inventa outra história para ele, de que o Padre está louco, e assim começa uma confusão em que o Padre pensa que o Major veio pedir a bênção para o cachorro, e o Major pensa que o Padre está referindo-se ao seu filho como cachorro e à mãe deste como cachorra.

Por meio de mentiras João Grilo vai desencadeando uma série de quiproquós, engabelando todos, até que chegam à cidade as personagens denominadas “Cangaceiro Severino de Aracaju” e seu bando que segundo o relato por onde passam devastam a cidade roubando tudo o que encontram pela frente. Severino e seu capanga “Cangaceiro” matam todas as personagens da peça, com exceção de Chicó, que consegue enganá-lo afirmando possuir uma gaita abençoada por Padre Cícero e convence Severino a levar um tiro de seu capanga para poder visitar Padre Cícero no céu e, a seguir, ser ressuscitado ao toque da gaita.

Sem sucesso para ressuscitar Severino, o capanga entra em luta com João Grilo e Chicó até que leva uma facada e cai. Pensando que ele estava morto, João Grilo começa a procurar dinheiro nos bolsos dos mortos e acaba por levar um tiro do capanga que ainda estava vivo. Ao final da peça, sobra apenas Chicó enquanto as outras personagens aparecem no céu, para serem sentenciadas no juízo final por Jesus Cristo e o Encourado.

Durante o julgamento, enquanto todos estão quase sendo condenados; João Grilo faz um apelo para Nossa Senhora (A Compadecida) que surge para defendê-los. No final, Jesus Cristo perdoa os dois cangaceiros mandando-os direto para o céu, João Grilo intervém, garantindo o purgatório para os outros cinco pecadores e consegue o direito de retornar à Terra para ter uma nova oportunidade.

O espetáculo *Auto da Compadecida* foi encenado pela primeira vez em 1956, no teatro Santa Isabel, e com isso Suassuna consegue apresentar o contexto da vida do sertanejo ao palco da elite urbana, que tanto seu pai como ele criticavam. “O cenário, as personagens, as referências à cultura e tradições populares, as cantigas proclamadas por Grilo, as mentiras de Chicó, tudo fez com que o sertão pulsasse no palco de Valdemar de Oliveira”. (DIMITROV, 2006, p. 186).

Para escrever seus textos, Ariano Suassuna se respalda no universo da cultura cômica popular nordestina. O autor foi o líder de um movimento artístico que objetivou buscar os

fundamentos da cultura nordestina na cultura ibérica, o Movimento Armorial. A predileção pela cultura popular surge na vida do autor muito cedo, quando ainda criança, em que presenciava apresentações culturais na sala de sua casa.

Na infância do menino Ariano, a casa de Taperoá recebia visitas toda vez que o piano era aberto. A meninada que não cabia na sala ficava de bruços na janela. Duas irmãs e dois irmãos Suassuna tocavam o instrumento. João era o mais talentoso para a música: além do piano, tirava melodias de vários tipos de flauta, do violão, e depois virou compositor. A casa de dona Ritinha ficava que era uma festa. (VICTOR; LINS, 2007, p. 16).

Em seu projeto estético, conseguimos sempre identificar elementos que nos transferem a um ambiente alusivo à cultura popular nordestina como, por exemplo, a religiosidade, a linguagem regionalista com práticas de cordel, cantigas e também pelo tom de comicidade trazido por alguns personagens principais, João Grilo e Chicó no caso do *Auto da Compadecida*.

Auto da Compadecida é dividido em três atos nos quais o autor Ariano Suassuna utilizou como referência folhetos do romanceiro popular. No primeiro ato, utiliza o texto denominado “O testamento do cachorro” e no segundo ato a “História do cavalo que defecava dinheiro”, ambos de autoria do autor brasileiro de Literatura de Cordel Leandro Gomes de Barros e, para finalizar com o terceiro ato, utilizou como base o folheto chamado *O castigo da soberba*, um texto de autoria desconhecida, recolhido por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira de Sousa (1867-1926) do qual Ariano produz um homônimo⁶.

Percebemos que o autor destaca como tema central, situações vividas por alguns personagens como a fome e a miséria, mas também destaca a religiosidade e a moralidade ao escrever o texto desvelando as crenças, a cultura e o sofrimento do homem sertanejo, como é o caso de João Grilo, Chicó e do Cangaceiro Severino. Segundo as pesquisadoras Aline da Rosa Alves e Juliana Apolo da S. M. Lopes, citando Bráulio Tavares:

Suassuna utiliza em sua obra episódios narrados em verso procedentes dos romances populares. Os episódios são transpostos do verso para a prosa, e da narrativa indireta para a encenação direta. O cavalo que defecava dinheiro é transformado num “gato de descome dinheiro”. A rabequinha mágica do romance popular é substituída na peça por uma gaita. O autor da peça apropria-se de episódios já existentes, mas não tem com eles a atitude comum de autores eruditos que recorrem às “fontes populares”. Ele muda o que lhe convém, mantém intacto o que lhe interessa, e parece sentir-se à vontade com isso. Ao usar episódios tradicionais, Suassuna adota a mesma atitude apropriativa dos artistas medievais ou nordestinos, comum nas artes populares: o circo, o teatro de rua, o cordel e o Romanceiro. (ALVES; LOPES, 2006, p.39)

⁶ Informações retiradas da entrevista realizada com o autor pelo programa *Recordar é TV* produzido pela TVE-RJ, no ano de 1970. Disponível no endereço eletrônico https://www.youtube.com/watch?v=JYwkqT5LX_0

Percebemos, a partir disso, que Ariano Suassuna busca escrever suas obras, utilizando a essência de tradições passadas a séculos atrás, assim como situações cotidianas retratadas nos contos populares nordestinos.

1.2 O “Projetão” e a montagem do Auto da Compadecida pela 7ª turma de Artes Cênicas da UFGD (2017).



Imagem 04 - Cartaz do espetáculo da Sétima Turma de Artes Cênicas (2017). Arte: Designer Gráfico Tig Vieira

A Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD nasceu do desmembramento do Centro Universitário de Dourados, antigo CEUD, *campi* da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS.⁷ Desde essa época houve um aumento das atividades em ensino superior e consequente necessidade de ampliação no diz que respeito a espaço e novos cursos para a instituição. Com isso, em 2009, o curso de Artes Cênicas entra em funcionamento, trazendo para a comunidade da grande Dourados, a possibilidade de estar em contato com as mais variadas linguagens da cena teatral, por meio de aulas teóricas e práticas e proporcionando a reflexão sobre o teatro em sua dimensão múltipla de elementos.

O curso de Artes Cênicas possui as modalidades de Bacharelado e Licenciatura; sendo que quem opta pelo bacharelado pode trabalhar como ator/atriz, diretor/diretora de espetáculos, cenógrafo/cenógrafa, figurinista, agente cultural e em qualquer domínio prático da profissão. Já o licenciado pode atuar como professor/professora de teatro em vários contextos: escolas públicas e/ou particulares, associações, entidades não governamentais, entre outros e independentemente da habilitação escolhida, o/a acadêmico/a cursará disciplinas como: História do Teatro, Dramaturgia, Encenação, Atuação, Técnicas e Poéticas do Corpo e da Voz; Música e Cena.⁸

Muitos/as acadêmicos/as, ao ingressarem no curso, nunca tiveram experiência com teatro, já que não é exigência do curso vivências teatrais para esse vínculo. Para proporcionar uma vivência teatral em grupo, os/as discentes, ao iniciar o quarto semestre da formação universitária, têm a oportunidade de atuar juntos em um espetáculo, por meio de um projeto interdisciplinar denominado de “Projetão”.

Nesse projeto, os/as professores/professoras que ministram aula para a turma no semestre trabalham juntos na encenação de um texto dramático, propiciando, aos futuros profissionais experiências práticas em atuação, criação de cenários e figurinos, concepção de iluminação, maquiagem e produção e execução de trilhas sonoras, aperfeiçoando sua formação por meio da vivência no teatro, além de proporcionar o desenvolvimento cultural para a comunidade da região da grande Dourados, já que as apresentações são gratuitas para o público.

O curso já apresentou vários espetáculos no projetão. Com exceção da primeira turma do curso de Artes Cênicas, que apresentou o espetáculo *Greve do Sexo* (2009), baseada na obra grega *Lisístrata*, de Aristófanes, que até então não tinha essa característica e nome de “Projetão”. Após isso temos os espetáculos *Sonho de uma noite de verão* (2011), de William Shakespeare,

⁷ Texto retirado do site: <https://portal.ufgd.edu.br/reitoria/aufgd/historico> Acesso em 02/05/2022 às 21:00 horas.

⁸ Texto retirado do site: https://portal.ufgd.edu.br/cursos/artes_cenicas/index Acesso em 02/05/2022, às 21:00 horas.

apresentado pela segunda turma, *A alma Boa de Setsuan*, (2012) de Bertold Brecht, apresentado pela terceira turma, *Marat Sade*, (2013) de Peter Weiss, apresentado pela quarta turma, *Um chapéu de palha na Itália*, (2014) de Eugène-Marín Labiche, apresentado pela quinta turma, *Liberdade, Liberdade*, (2016) de Millor Fernandes e Flávio Rangel apresentado pela sexta turma e *Auto da Compadecida*, (2017), de Ariano Suassuna, apresentado pela sétima turma, objeto desta pesquisa. Dando continuidade temos, *O Silêncio de Ophelia*, (2018), adaptação de “Hamlet” de William Shakespeare, apresentado pela oitava turma, *Este lugar está ocupado?*, (2018) a partir do texto *Tudo no timing* de David Yves, apresentado pela nona turma, *A vida de Galileu*, (2019) de Bertolt Brecht, apresentado pela décima turma, *Viúva, porém honesta*, (2022), de Nelson Rodrigues, apresentado pela décima primeira turma, *Este lado para cima* (2022) da Brava Companhia, apresentado pela décima segunda turma e *O Rei Leão br-py*, (2023), teatro musical inspirado no clássico de Linda Woolverton, Irene Mecchi e Jonathan Roberts, apresentado pela décima terceira turma.



Imagem 05 – Marcos Machado Chave Fonte: Arquivo Pessoal do diretor. Foto: Lucas de Oliveira

O “Projetão” geralmente é dirigido pelo professor que ministra a disciplina de Encenação II no curso, no caso da Sétima Turma foi o Professor Doutor Marcos Machado Chaves, um artista polifônico, com registro profissional nas funções de ator, diretor, sonoplasta, operador e técnico de som. É Doutor em teatro, Mestre em Artes Cênicas, Especialista em

Encenação Teatral e Graduado em Música. Realizou seu Pós-Doutorado e foi professor colaborador assistente do programa de pós-graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Atua na douradense Cia. Última Hora e atualmente é professor adjunto do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados responsável pelas disciplinas de Música e Cena, característica essa que reforça, neste espetáculo, a relação entre Música e Teatro e vice-versa. No decorrer dessa dissertação o leitor irá se deparar com trechos de uma entrevista realizada com o diretor sobre o processo de montagem desse espetáculo tão significativo para o curso de Artes Cênicas.

O espetáculo *Auto da Compadecida*, projeto da Sétima Turma de Artes Cênicas da UFGD foi concebido e encenado na caixa preta do NAC⁹ e no teatro municipal da cidade de Dourados/MS.



Imagem 06 – Sétima Turma de Artes Cênicas apresentando na Caixa Preta do NAC. Foto: Bruno Augusto

⁹ NAC - Núcleo de Artes Cênicas é o prédio onde acontecem as aulas práticas do curso. Nele existem uma caixa preta para aulas e apresentações de espetáculos, uma sala para trabalho corporal, uma sala de músicas, além de laboratórios de cenotécnica e figurinos.

SINOPSE

Em meio ao sol do nordeste brasileiro, os pobres sagazes João Grilo e Chicó criam artimanhas pelo pão de cada dia, aproveitando a fraqueza ou o orgulho de pessoas ditas importantes para elaborar situações lucrativas, envolvendo até um gato que “descome” dinheiro. Tais peripécias são interrompidas por várias mortes pelo cangaceiro Severino, e os mortos se encontram no Juízo Final onde serão julgados no Tribunal das Almas.

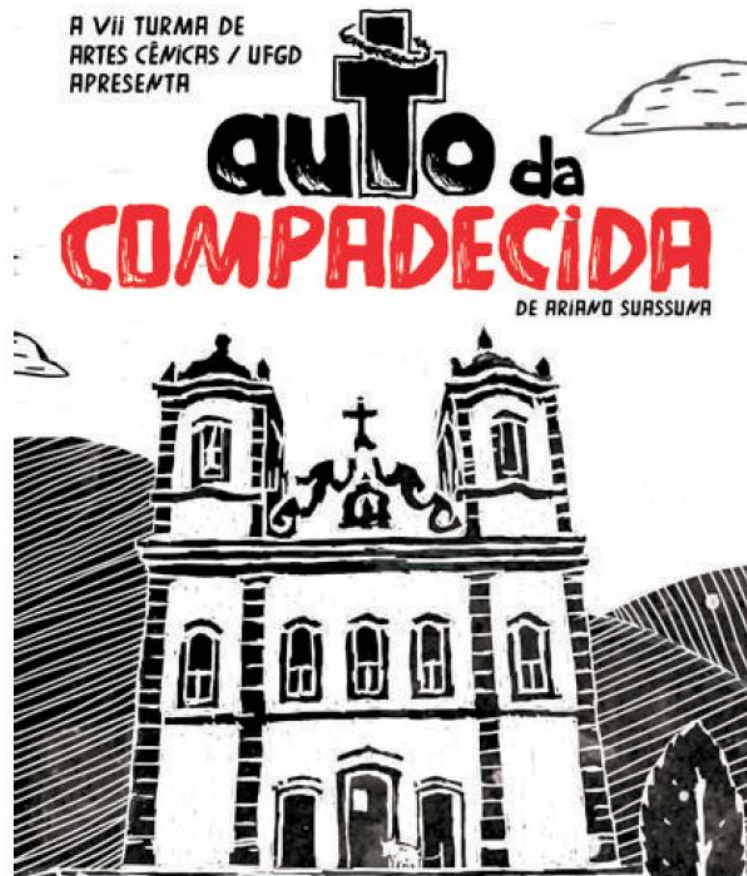


Imagem 07 - Sinopse do espetáculo. Arte: Designer Gráfico Tig Vieira Fonte: Portfólio produzido pelo diretor Marcos Machado Chaves para participação no Festival Internacional de Teatro de Dourados/MS

Ao comentar sobre a montagem o diretor Marcos Chaves ressaltou que :

O sexto projetão foi O Auto da Compadecida e foi montado pela sétima turma de Artes Cênicas, dirigido por mim Marcos Chaves junto com uma equipe maravilhosa de diretores e diretoras assistentes, pessoas dos outros componentes curriculares, assim um colega maravilhoso do núcleo de Artes Cênicas, o técnico administrativo,

Rodrigo Bento¹⁰, pesquisador, artista extremamente competente no campo da visualidade. Ele foi um dos diretores assistentes, que participou ativamente, colaborativamente de maneira fantástica. O projetão funciona dessa forma, os componentes regulares que se dialogam para que se possa montar um espetáculo teatral. Geralmente um semestre letivo costuma ter, algo perto de, quatro meses de duração no máximo e montar um espetáculo de quatro meses é algo complexo. (CHAVES, 2023).¹¹

A união entre os componentes curriculares do curso favoreceu a montagem do espetáculo, proporcionando uma apresentação mais elaborada, já que existe a dificuldade em montar uma peça, com um grande número de atores/atrizes, em apenas quatro meses.

Além da turma numerosa outras dificuldades surgem na montagem do espetáculo como a execução da produção, as idealizações da cenografia, os ensaios e como forma de amenizar algumas dificuldades na montagem do espetáculo a turma foi dividida em grupos de produção, logo no início das reuniões nas aulas de encenação II.

Uma coisa bacana de falar, é que em um dos primeiros encontros [da turma]¹², a gente mostrou todas as funções [do espetáculo] para separar por equipes de interesse. Os alunos e as alunas se mobilizaram de acordo com aquilo que tinham desejo de estar próximos e próximas, de outras funções para além da atuação. Por exemplo teve um grupo que ficou responsável pela festa para ter captações financeiras. Todas as montagens no projetão, ou a maioria dessas montagens, buscam alternativas para ajudar a adquirir os elementos cênicos, como cenário e figurino por exemplo. Então nós fizemos rifas, festas, campanhas de financiamento coletivo, as chamadas *crowdfunding*, vaquinhas ou *catarse*. (CHAVES, 2023).

Conforme a distribuição dos acadêmicos em grupos, eles trabalhavam em suas equipes para facilitar o desenvolvimento do espetáculo de modo satisfatório. Na finalidade de arrecadar verbas para produção e fabricação dos cenários, o grupo gravou um vídeo e abriu uma “vaquinha *on line*” no site *Catarse*¹³ conforme podemos ver no endereço citado abaixo.

¹⁰ Rodrigo Bento Correa é licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário da Grande Dourados - UNIGRAN (2009), especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial - SENAC (2013), atualmente é Mestrando em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD na área de Literatura e Práticas Culturais, estando vinculado a linha de pesquisa de Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber. É artista pesquisador e tem projetado seu trabalho no diálogo entre as visualidades e os estudos de cultura, sobretudo nas matrizes populares e ameríndias, atuando também na visualidade da cena junto a grupos e projetos na cidade de Dourados-MS. Fonte: <http://lattes.cnpq.br/8389746529419540>

¹¹ Marcos Chaves em entrevista cedida ao blog Lupa News da cidade de Dourados/MS

¹² Nos comentários, as palavras entre chaves, [assim], são explicações minhas sobre as palavras do autor.

¹³ Primeira plataforma de financiamento coletivo para projetos criativos no Brasil, o Catarse entrou no ar em 17 de janeiro de 2011. O manifesto de fundação diz que o site nasce de uma dor: ver gente brilhante com projetos engavetados. Fonte: https://crowdfunding.catarse.me/quem-somos?ref=ctrse_footer.

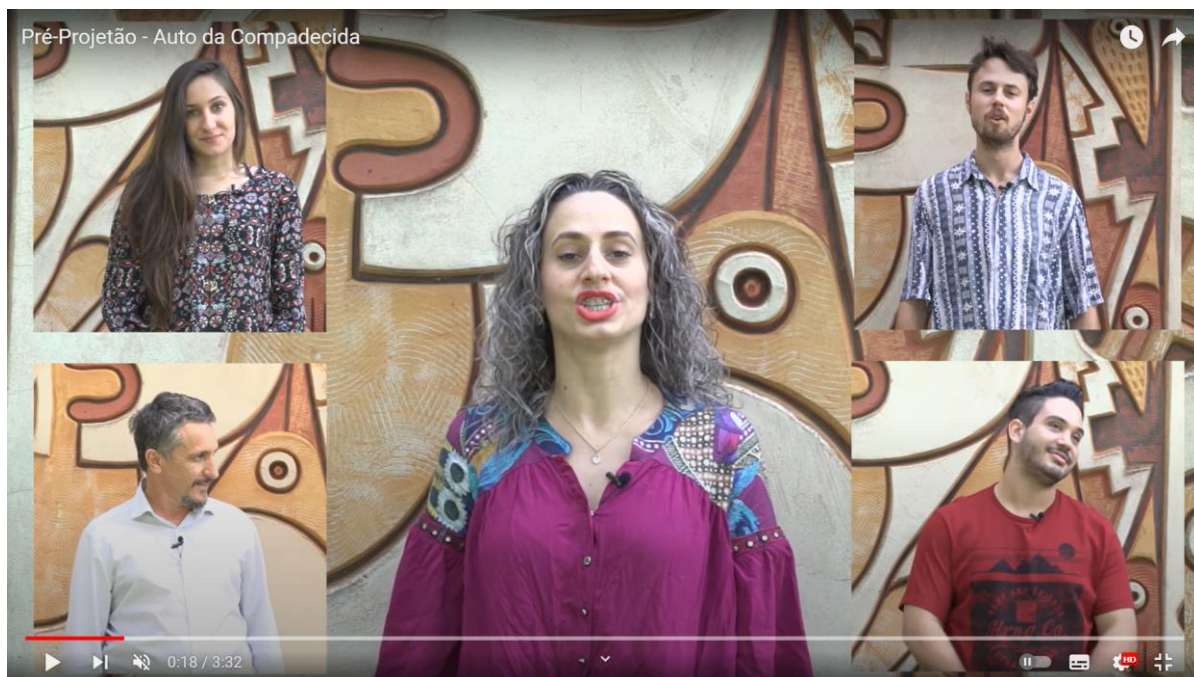


Imagem 08 - Vídeo de divulgação para arrecadação de fundos pelo site Catarse. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Q02pQomfFgI>

Conforme já mencionado, Ariano Suassuna valoriza a cultura popular em seus textos, enfatizando a simplicidades nas encenações. Segundo o autor:

o Auto da Compadecida foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve, portanto, seguir a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebido e realizado. O cenário (usado na encenação como um picadeiro de circo, numa ideia excelente de Clênio Wanderley, que a peça sugeria [...]) (SUASSUNA, 1955, p. 21)

Assim, conforme a indicação do autor na obra, a idealização dessa montagem utilizou a pesquisa no teatro popular e inebriando-se com particularidades do circo-teatro, preservando um cenário que remete ao circo e inclusive a personagem do Palhaço. Assim ele sugere que o espetáculo seja mais semelhante com apresentações circenses e de tradição popular, do que com o teatro moderno, pois:

Se o circo já era a festa maior, nele também havia um personagem principal: o palhaço. E, entre todos os palhaços, o mais inesquecível era Gregório, astro do circo Stringhini. A lembrança de Gregório está, até hoje, marcada na literatura brasileira: é ele o palhaço-narrador do Auto da Compadecida, obra mais consagrada de Ariano Suassuna. (VICTOR; LINS, 2007, p. 14)

A figura do palhaço na montagem da Sétima turma de Artes Cênicas também seguiu a divisão da turma por atos. Assim no espetáculo temos três palhaços narradores que também trabalharam em outros momentos do espetáculo, afirmando a característica do circo teatro.



Imagem 09 – Palhaços locutores em cena no Teatro Municipal de Dourados/MS no ano de 2017. Foto retirada do vídeo gravado por Bruno Augusto

Essa característica de circo teatro que permeia o espetáculo inspirava não só Ariano Suassuna, mas também serviu de inspiração para toda a turma. Em entrevista com o diretor do espetáculo, Marcos Machado Chaves, questionei sobre as inspirações que o levaram a escolher, junto com a Sétima Turma de Artes Cênicas, o texto em questão.

Foram múltiplas as inspirações, todas atravessando o texto de Ariano Suassuna, que por si só já é inspiração o suficiente para a montagem. Mas é claro que outras questões estiveram presentes e inspiraram. A que mais se destaca em minha memória é relativa à estética do circo teatro, pois ela aproxima a encenação às questões pessoais do coletivo, do grupo, da companhia, que pode ser montada por pessoas próximas, da família, amigos, uma grande trupe que se articula nessa montagem para cumprir, criar, estar presente em todas as necessidades da peça e do espetáculo. Foram inspirações também alguns circos teatro que existiam, pelo menos em alguma época, em determinadas regiões do Brasil. (CHAVES, 2023).

Outro fator que ele destacou foi que o circo é uma inspiração que ele carrega desde criança, quando ainda vivia no Rio Grande do Sul e carrega referências dos circos que assistiu na infância e que mesmo depois de adulto continuou contemplando, ele assevera que “venho do Rio Grande do Sul e trouxe principalmente as referências de um personagem chamado Bebê¹⁴” e utilizando esses registros da sua trajetória ele trouxe um pouco dessa essência para o espetáculo.

¹⁴ A Cia. de Teatro do Bebê atua a quase 50 anos no Rio Grande do Sul. É uma Cia de Circo-Teatro que leva ao público muita alegria com o palhaço Bebê e sua trupe. A Companhia mantém a tradição da família no ramo artístico onde, a duas gerações, somam-se mais de 70 anos de inteira dedicação ao teatro mambembe. Fonte: <http://www.artistasgauchos.com.br/portal/?id=712> Acesso em 22/05/2023 às 19:53h

Uma particularidade do circo teatro é a forma como os artistas trabalham e que o espetáculo também contemplou. Embora não esteja no vídeo, é válido ressaltar que os três palhaços narradores do espetáculo, antes de começar a apresentação, ficaram em frente ao edifício teatral entregando os convites, assim como os anjos, que atuaram como contrarregas na aparição da “Compadecida”, puxando a corda que subia a atriz, eram os mesmos atores do primeiro ato, Padre João, João Grilo e Padeiro. (Entrada dos anjos no tempo de 01:08:21 horas do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=4711>).

Nas palavras do diretor, foi muito importante ter a liberdade de trabalhar amparado pela estética do circo-teatro, pois assim os/as atores/atrizes criaram com mais facilidade. Ele ressaltava que:

Existia uma liberdade também, porque a gente estava trabalhando com circo teatro. Era uma família que estava às vezes assumindo o fazer de conta. Estou fazendo de conta que estou fazendo um entreto, um personagem, como [por exemplo] os anjos que eram os técnicos do circo e que estavam lá [trabalhando] de saco cheio, entravam de fralda [com asas de arame]. Então a gente assumiu esse lugar, de poder fazer, e de não ter a necessidade de fazer uma peça realista dentro do circo teatro, já que a gente tá fazendo uma pesquisa, brincando com o fazer de conta mesmo (CHAVES, 2023)



Imagem 10 - Anjos passando na frente da cena. Foto retirada do vídeo gravado por Bruno Augusto

FICHA TÉCNICA

Direção: Marcos Chaves
Assistência de Direção: Rodrigo Bento e Beto Mônaco
Preparação de Atores: Arianne Guerra, José Parente e Vinnie Oliveira

Elenco do 1º Ato
João Grilo: Guigas Lemes
Chicó: Maria Luiza
Palhaço: Amanda Pessoa
Padre João: Tig Vieira
Sacristão: Carlos Rafael
Padeiro: Igor Abreu
Mulher do Padeiro: Éveli Schaedler
Antônio Moraes: Michel Stevan

Elenco do 2º Ato
João Grilo: Marina Cucco
Chicó: Salomão Azevedo
Palhaço: Ju Tonin
Bispo: Gui Pimenta
Padre João: João Mota
Sacristão: Jefy Hugen
Frade: Junior Souza
Padeiro: Renan Nunes
Mulher do Padeiro: Thalia Ferreira
Severino: Tárila Bonelli
Cangaceiro: Nadia Silva

Elenco do 3º Ato
João Grilo: Lucas Oliveira
Chicó: Tatiane Santos
Palhaço: Ronei Farias
Bispo: José Rigato
Padre João: Alexandre Medina
Sacristão: Rosenil Lima
Padeiro: Muriel Siqueira
Mulher do Padeiro: Gabriella Rios
Severino: Camila Rosa
Cangaceiro: Cláudio Barrios
Manuel: Victor Angel
A Compadecida: Samara Gobira
Demônio: Lucas Nohler
Encourado Face 1: Áurea Novaes
Encourado Face 2: Laiz Queiroz

Elenco completo por ordem alfabética: Alexandre Medina, Amanda Pessoa, Áurea Novaes, Camila Rosa, Carlos Rafael, Cláudio Barrios, Éveli Schaedler, Gabriella Rios, Gui Pimenta, Guigas Lemes, Igor Abreu, Jefy Hugen, João Mota, José Rigato, Ju Tonin, Junior Souza, Laiz Queiroz, Lucas Nohler, Lucas Oliveira, Maria Luiza, Marina Cucco, Michel Stevan, Muriel Siqueira, Nadia Silva, Renan Nunes, Ronei Farias, Rosenil Lima, Salomão Azevedo, Samara Gobira, Tárila Bonelli, Tatiane Santos, Thalia Ferreira, Tig Vieira e Victor Angel

Iluminação, Cenário e Figurino: Rodrigo Bento
Confecção de Figurino: Tati Melo
Pesquisa Trilha Sonora: Marcos Chaves
Preparação Corporal: Arianne Guerra, Romário Hilário e Tárila Bonelli
Arte Gráfica e Ilustração de Cenário: Tig Vieira
Produção: 7ª Turma de Artes Cênicas/UFGD
Assessoria de Produção: Natália Mazarim
Colaboração/Maquagem: Karla Neves



Imagem 11 - Ficha técnica do espetáculo. Fonte: Portfólio produzido pelo diretor Marcos Machado Chaves para participação no Festival Internacional de Teatro de Dourados/MS

Conforme asseverou o diretor, é muito importante que todo mundo possa participar dessas experiências e que os artistas estejam em outras frentes que não sejam somente a atuação. Na época, a Sétima Turma de artes cênicas era composta por trinta e quatro acadêmicos que, nos três atos do espetáculo, se distribuíram entre as personagens de maneira que em cada ato participavam atores/atrizes diferentes nos mesmos papéis. Sendo assim, a peça possuía três “João Grilos”, três “Chicós”, três “Mulheres do Padeiro” e assim por diante; proporcionando, ao público, maior multiplicidade e possibilidade de atuações dentro da materialização cênica.

O cenário do espetáculo era composto por grandes telas com pinturas para atualizar o espectador sobre o momento das cenas. Essas três telas ficavam juntas no meio do palco que representava um picadeiro de circo com as lâmpadas simbolizando a lona e ribaltas ao chão delimitando o espaço de cena. Nos dois primeiros atos, as telas representavam a pequena cidade de Taperoá e a igreja onde ocorria parte do enredo. Já no terceiro ato, as telas representavam nuvens e luzes celestiais, o portão de entrada do Paraíso e a porta que descia para o inferno e, do mesmo lado, um tablado onde o Encourado viria subir posteriormente.



Imagem 12 – Cenário com as telas do primeiro e segundo ato. Foto retirada do vídeo gravado por Bruno Augusto



Imagem 13 – Cenário com as telas do terceiro ato. Foto retirada do vídeo gravado por Bruno Augusto

A dramaturgia sonora, que compreende as sonoridades do espetáculo enquanto elemento autônomo, foi concebida em conjunto com todos os outros elementos da obra. Além disso, torna-se relevante ponderar como a Teoria de Signos está sendo abordada, uma vez que pensar essas sonoridades como elementos responsáveis pela transmissão de significados quando se unem a outros recursos cênicos, como o cenário, os passos dos/as atores/atrizes, figurinos, sons emitidos ao acender os refletores, todos possibilitando leituras diferentes a cada cena.



Imagem 14 – Palhaço e banda com instrumentos musicais. Foto retirada do vídeo gravado por Bruno Augusto

Como as sonoridades são muito valorizadas pela maioria dos profissionais envolvidos nessa montagem cênica, a música foi utilizada desde a recepção do público ao recinto. Nesse caso foi preparada uma banda que tocou músicas populares para a entrada dos espectadores. A banda possuía instrumentos como sanfona, zabumba, pandeiro, violão e teclado.

O pandeiro foi um instrumento muito utilizado no primeiro ato, e uma das suas funções era o anúncio da entrada de uma personagem nova, pois o instrumento era tocado num ritmo acelerado e cada ator/atriz fazia sua entrada falando o nome da personagem em questão. Na próxima seção, voltaremos a rever esses elementos ao discutir sobre o olhar da Semiótica.

DRAMATURGIAS SONORA E SUAS DELIMITAÇÕES

Qualquer coisa que se mova, em nosso mundo, vibra o ar. Caso ela se mova de modo a oscilar mais que dezesseis vezes por segundo, esse movimento é ouvido como som. O mundo, então, está cheio de sons. Ouça.

Murray Schafer

Nas páginas que compõem a seção II, nos propusemos a refletir sobre a dramaturgia sonora e suas considerações na arte teatral. Para isso buscamos entender, nas primeiras páginas, como surgiu o termo a partir de uma dramaturgia única que envolvia apenas texto e diálogo e nas subseções adiante, seguimos com considerações sobre os termos que compõem a dramaturgia sonora.

Vamos nos imaginar numa sala de cinema, assistindo a um filme de suspense, especificamente em uma cena em que o silêncio predomina. De repente um grande estrondo acontece em uma mudança de cena e uma sensação de exaltação toma conta no nosso corpo fazendo que nossos sentidos fiquem aguçados. O som pode causar grandes alterações sobre um ouvinte e ainda despertar emoções variadas e até alterações físicas. Podemos atribuir isso à dramaturgia sonora. O mesmo acontece durante o espetáculo *Auto da Compadecida* (2017) quando as sonoridades presentes no espetáculo surgiam a cada cena apresentada.

Para analisar e compreender o conceito de dramaturgia sonora é importante entender, a partir de suas origens, as ressignificações que o conceito de dramaturgia vem expressando ao longo dos anos até chegarmos ao termo relacionado apenas às sonoridades, nesse caso, de um espetáculo teatral.

Durante muito tempo o conceito de dramaturgia foi destacado, especialmente, pela arte de escrever textos teatrais de maneira que estes fossem reproduzidos a partir de uma realidade objetiva (Naturalismo).

Patrice Pavis (2011) em seu *Dicionário de Teatro*, explicita que:

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisa-la corretamente. Até o período clássico, a dramaturgia, amiúde elaborada pelos próprios autores (cf. Os Discursos de CORNEILLE e a *Dramaturgia de Hamburgo*, de LESSING), tinha por meta descobrir regras, ou até mesmo receitas, para compor uma peça e compilar para outros dramaturgos as normas de composição (ex.: *Poética*, de ARISTÓTELES; *Prática do Teatro*, de D'AUBIGNAC). (PAVIS, 2011, p. 113).

É possível constatar a partir das palavras do pesquisador que o termo “dramaturgia” estava empregado no ato de escrever o texto para uma peça e que esse trabalho exigia um conhecimento indispensável para tal procedimento e ainda, no período clássico, regras eram elaboradas na finalidade de se preservar uma espécie de método com normas de composição a serem transmitidas para outros dramaturgos e todos esses conceitos voltados para a escrita do texto o colocando como elemento fundamental para o teatro.

Ainda em Pavis (2011) vemos que a noção de dramaturgia se amplifica com o teatro épico de Bertold Brecht a partir de características do distanciamento e da narração. O estudioso afirma que:

A partir de BRECHT e de sua teorização sobre o teatro dramático e épico, parece ter-se ampliado a noção de dramaturgia fazendo dela: - A estrutura ao mesmo tempo ideológica e formal da peça. - O vínculo específico de uma forma de um conteúdo, no sentido em que Rossetti definir a arte como a “solidariedade de um universo mental e de uma construção sensível, de uma visão e de uma forma” (1962:I). – A prática totalizante do texto encenado e destinado a produzir um certo efeito sobre o espectador assim, “Dramaturgia Épica” designa, para BRECHT, uma forma teatral que usa os procedimentos de comentário e de colocação a distância épica para melhor descrever a realidade social a ser encarada, e contribuir assim para sua transformação. Nesta acepção, a dramaturgia abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação. Estudar a dramaturgia de um espetáculo é, portanto, descrever a sua fábula “em relevo”, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento. (PAVIS, 2011, p. 113).

Mesmo com a teoria de distanciamento a dramaturgia ainda valorizava a utilização do texto mesmo quando colocado “em relevo” para narrar um acontecimento. Para Jean Jacques Roubine (1998), explicitando a opinião de vários encenadores que trabalhavam os espetáculos a partir do texto teatral, o ator, assim como todos os elementos que constitui um espetáculo teatral, são instrumentos de disseminação da concepção trazida pelo texto, que se torna um elemento sagrado no teatro assim como as ideias do dramaturgo.

Ainda em Roubine (1998), vemos que essa hegemonia do texto e do autor gradativamente perde sua autonomia conforme outros recursos vão sendo descobertos. A exemplo disso, temos o surgimento da luz elétrica que possibilitou um novo olhar para a cena teatral permitindo uma expansão de teatralidade no espaço cênico e permitindo também, um olhar modificado para a figura do encenador como ressalta Roubine. Dessa forma:

Nos últimos anos do século XIX ocorreram dois fenômenos, ambos resultantes da revolução tecnológica, de uma importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral, na medida que contribuíram para aquilo que aqui designamos como o surgimento do encenador. Em primeiro lugar começou-se a apagar a noção de fronteiras e, a seguir, a das distâncias. Em segundo lugar, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica. (ROUBINE, 1998, p. 21)

Baseados em todos esses estudos e discussões, vários outros autores foram desmembrando suas considerações sobre o conceito de dramaturgia até que a ideia de teatro contemporâneo chegou e aqui podemos citar o pesquisador Hans Thies Lehmann que afirma que “O teatro é reconhecido aqui como algo que tem raízes e premissas próprias, distintas e mesmo hostis em relação às raízes e premissas da literatura dramática.” (LEHMANN, 2007, p.80).

Importante destacar que Dramaturgia (enquanto texto, tessitura) é um elemento do

fenômeno teatral. O teatro é uma multiplicidade de artes: arquitetura, pintura, dança (expressão corporal), música, etc., e isso afirma a própria da natureza do teatro que, de acordo com Ernani Maletta (2016), é polifônica.

Com efeito, não é forçoso ponderar que a palavra é o elemento principal para se chegar à representação cênica. O texto é o ponto de partida para a elaboração de imagens. Afinal, o que é dramaturgia? Em termos amplos, dramaturgia é a organização (escrita) de ações de forma coerente e com determinado fim. Mas, atualmente tenho a ideia de que dramaturgia não é só a escrita de peças teatrais e que a realidade subjetiva, a esfera interior e as emoções de quem atua, são consideradas elementos muito importantes para o conjunto da obra. Acreditando que até hoje a definição de dramaturgia esteja em metamorfose ininterrupta e que, a partir disso, todos os outros elementos que compõem o espetáculo teatral alcançaram seu espaço, é pertinente também considerá-los enquanto dramaturgia que se expressam; enquanto signos relevantes no teatro na qualidade de dramaturgia da cena, dramaturgia da luz, dramaturgia do corpo, dramaturgia do som, assim como outros elementos que se colocam enquanto dramatúrgicos e na nossa abordagem, corroboramos Lívio Tragtenberg como publicado no título de sua obra “Música de cena – dramaturgia sonora” (1996).

2.1 Caracterizando a dramaturgia sonora.

Após, concisamente, refletir sobre a dramaturgia, vamos nos aplicar agora a tentar traçar um conceito sobre o termo *Dramaturgia Sonora* para que nos próximos capítulos possamos refletir como essa concepção se aplica à semiótica no espetáculo *Auto da Compadecida* (2017). Para isso precisamos nos atentar na ideia de que o espectador é de certa forma provocado pelos sons produzidos durante o espetáculo, sejam eles propositais ou aleatórios e, de certa forma, mesmo filtrando inconscientemente esses sons, eles influenciam na percepção da narrativa do espetáculo em sua totalidade.

Isso acontece porque as sonoridades, assim como todos os elementos de um espetáculo, possuem sua narrativa particular e a união dessas narrativas traz uma integralidade do sentido que o espetáculo propõe. Em sua dissertação intitulada “Nós: o entrelaçamento do som e imagem cênica enquanto dramaturgia sonora no espetáculo do Grupo Galpão” o pesquisador Otávio Neves¹⁵ corrobora com esse pensamento quando assevera que:

O deciframento da narrativa dos sons inicia-se a partir da separação dos elementos da cena, mas não de maneira isolada e sim de narrativas autônomas, que a todo o

¹⁵ Otávio Neves atualmente é Coordenador Tecnologias Digitais Educacionais da Secretaria Municipal de Educação de Vespasiano/MG. Em sua pesquisa de mestrado ele discute em que medida os efeitos de áudio e as músicas cênicas se constituem como narrativa e dramaturgia sonora no espetáculo *Nós*, do Grupo Galpão.

momento se cruzam. A questão centrada neste trabalho diz respeito ao entendimento daquilo que converge para o conceito de *dramaturgia*. (NEVES, 2018, p. 15)

“*Auto da Compadecida*” (2017) traz esse conceito de “Dramaturgia Sonora” a partir do momento que as sonoridades presentes no espetáculo se arquivam enquanto efeitos que provocam o espectador ao se entrecruzarem com os outros elementos, como o texto, por exemplo. A música tem um poder de aplicabilidade que vai além de trabalhar como pano de fundo para a imagem visual. Ela pode ter o papel crucial no desenrolar do enredo. Lívio Tragtenberg afirma isso dizendo que “O papel da música na criação teatral é muito mais amplo, ativo e criativo. Ele vai muito além da simples ‘meteorologia sonora’ (... criar um clima...), é sobretudo uma forma de expressão narrativa a partir do meio sonoro” (TRAGTENBERG, 2008, p. 40).

O autor fala sobre “o papel da música na criação teatral” e corroboramos com isso, e aqui acreditamos que seja pertinente ressaltar que existe a concepção de polifonia teatral, muito discutida por Ernani Maletta em seu livro “Atuação polifônica – princípios e práticas (2016)”, que traz esses conceitos atrelados, não distinguindo a Música no Teatro ou o Teatro na Música, mas como uma arte polifônica. É imprescindível ponderar que as artes são classificadas em:

1. Literatura = palavra;
2. Pintura = cor;
3. Escultura = forma;
4. Arquitetura = espaço;
5. Música = som;
6. Coreografia = movimento;
7. Cinema = Confluência das demais artes (a sétima arte).

Com efeito, também podemos tecer reflexões sobre a arte teatral, uma vez que se trata de uma arte multifacetada, polissêmica, ou seja, está atravessada por outras artes e, conseqüentemente, por outras “vozes”. Não forçoso pensar que “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, T.S. 1989, p.39). Assim, a cultura de um povo, bem como seu poder intelectual, de forma inevitável, estará interligada às várias possíveis influências que receberá. Nesse contexto, as tradições, retroalimentadas, formam outra cultura, uma espécie de “rede”, de “tecido”.

Nessa perspectiva, compreende-se que o enunciado literário de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, além de estar inserido num diálogo com *Auto da Compadecida* (2017),

materializada cenicamente pela Sétima Turma de Artes Cênicas da UFGD avança, no plano da recepção, e se insere em outro momento discursivo/semiótico, num processo de dialogização que vai além do texto escrito, o qual e se apresenta, habitando em cada corpo, voz e silêncio em tessitura linear escrita (*telling*), performance (*showing*) e signos. Isso dá continuidade ao diálogo e nos permite realizar “[...] a interpretação como transformação do alheio no ‘meu-alheio’” (BAKHTIN, 2003, p. 408).

Em sua obra “Atuação Polifônica: princípios e práticas” o autor faz uma relação entre as manifestações artísticas, estabelecendo que cada uma delas possui uma “matéria-prima protagonista”. Sendo assim, a matéria-prima da Música seria o som, das Artes Visuais seria a imagem, da Dança seria o movimento do corpo e da Literatura, a palavra. Em relação ao teatro, o pesquisador expressa que:

Diversamente, uma das condições que identifica a natureza do teatro é a impossibilidade de se eleger uma matéria-prima única protagonista, pois, para que uma manifestação teatral se efetive, faz-se imprescindível a simultaneidade de produções de sentido criadas por intermédio de diversas matérias-primas expressivas, autônomas, todas com a mesma importância na construção desse sentido (portanto, equipolentes), entre as quais estão a imagem, o movimento, a palavra e o som. percebe-se, então, que a linguagem teatral, como um complexo sistema de signos, é o entrelaçamento de manifestações verbais gestuais, plástico visuais, sonoro-musicais que não necessariamente se fazem todas explicitamente presentes, mas são sempre múltiplas. (MALETTA, 2016, p. 58)

Dessa maneira, podemos validar a propriedade da dramaturgia sonora na natureza teatral, por sua multiplicidade cênica pensando que existam, então, possibilidades fecundas, a partir desses cruzamentos realizados, para o surgimento de novas estruturas para a cena e criação de conexões e sentidos criativos para a arte teatral. Como assevera Lignelli *et al*: “Nas Artes Cênicas, as sonoridades possuem múltiplas possibilidades de produção, reprodução e representação que acarretam em sentidos diversos na cena.” (LIGNELLI, 2022, p. 83)

Precisamos, também, considerar que a recepção dessa arte pelo espectador é subjetiva e cada pessoa tem uma maneira particular de receber e interpretar o que está ouvindo. A dramaturgia sonora, sendo um elemento não visível no conjunto da obra, possibilita produção de sentidos e ressignificações em que o som opera de forma individual, a depender de sua classificação. Schaffer (2001) reforça esse sentido, explicando que “os sons podem ser classificados de muitas maneiras: de acordo com suas características físicas (acústica) ou com o modo como são percebidos (psicoacústica); de acordo com sua função e significado (semiótica e semântica); ou de acordo com suas qualidades emocionais ou afetivas (estética)” (SCHAFER, 2001, p. 189) e, na mesma intenção, sobre a recepção do público, Tragtenberg (2008) direciona esse sentido ao afirmar que:

[...] desde já devemos nos libertar de modelos ou paradigmas fixos e paralisantes, e considerar que a *tradição musical* é nosso campo de forças sempre em mutação - uma vez que o ouvinte organiza os dados lhes emprestando ordem ou caos segundo sua recepção - e que cambia formas combinações que dela obtemos criativamente. (TRAGTENBERG, 2008, p. 15).

Ao refletir que devemos nos libertar de modelos fixos e que formas e combinações sonoras podem ser obtidas, podemos atribuir a um profissional que será responsável por pensar esses entrecruzamentos, a maneira como será conduzida e executada a dramaturgia sonora, podendo utilizar artifícios que vão valorizar os significados propostos pelas sonoridades, aproveitando suporte e recursos tecnológicos atrelados aos sons que acontecem no ato da materialização cênica.

Vários podem ser os artifícios utilizados na composição de uma dramaturgia sonora como, por exemplo, a amplificação sonora e/ou uso de gravações que podem ampliar os campos de experiência e ressignificações na recepção do espectador. Neves (2018) traz outro exemplo ponderando que:

Nesse aspecto, a música tocada e cantada em cena é um bom exemplo, na medida em que a sobreposição das vozes e dos instrumentos tocados ao vivo, amplificados e associados a efeitos de ruídos e a outros sons, ocupa o palco. Além disso, o discurso sonoro do espetáculo potencializa sua autonomia nas cenas em que há intervenção de recursos tecnológicos – uso de microfones para ampliar o volume das vozes; controle dos volumes dos sons mecânicos; entre outros. Observamos a contribuição desses recursos na construção da narrativa, por exemplo, durante a movimentação de elementos cênicos, como os sons dos passos dos atores, do deslocamento cenográfico. Tudo se entrelaça aos outros códigos cênicos. (NEVES, 2018, p. 50 e 51)

Tudo o que venha contribuir na harmonização da estética teatral pode ser aproveitado e a dramaturgia sonora, possuindo esse poder de ação sobre a cena se integraliza com essa amplificação sonora e uso de equipamentos, sempre atentando e desenvolvendo o cuidado necessário com a amplificação sonora nas técnicas de utilização desse recurso. Nesse sentido, Tragtenberg afirma que:

O uso de equipamentos de áudio para ampliar, enfatizar e processar sons de cena, como ruídos obtidos com a movimentação dos atores, efeitos com figurinos, movimentação nos cenários, tem sido cada vez maior na cena teatral atual, ampliando assim o conceito de *design sonoro* e de música de cena. (TRAGTENBERG, 2008, p. 156)

Observando o que foi exposto, percebemos que muitos termos diferentes foram utilizados por todos os pesquisadores citados até agora, que estão relacionados com as sonoridades dentro da natureza teatral. Isto posto, a partir de agora nas próximas páginas, para melhor visualizar o que até então chamamos de “sonoridades” nesta dissertação, vamos associar essa palavra como sinônimo de “paisagem sonora” do espetáculo, uma vez que

[...] a paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. (SCHAFFER, 2001, p. 23, grifo do autor)

A partir do discurso do autor quando assevera que “a paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico”, vamos considerar que a paisagem sonora do *Auto da Compadecida* (2107) inclui todos os sons que aconteceram em seu desenrolar, até mesmo os ruídos no palco, assim como os sons provenientes desde a entrada do público até a finalização desse espetáculo. Este termo também é apontado pelo pesquisador Lívio Tragtenberg que discute sobre a possibilidade de recepção de informações a partir do som. Dessa forma:

A *paisagem sonora* é uma forma de textura sonora que embute a ideia de que o sentido de totalidade vai se construindo passo a passo, cena a cena, pelo espectador, [...] a estrutura básica da *paisagem sonora* baseia-se numa estabilidade de textura, seja através do uso de um número restrito de timbres (cores), seja pela pontuação por eventos que se repetem em ciclos regulares (TRAGTEMBERG, 2008, pp. 55 e 56).

A paisagem sonora em um espetáculo teatral conduz o espectador a ir vivenciando, a cada cena, o entrelaçamento nas idealizações dos sons, aqui considerada como dramaturgia sonora, permitindo o desenvolvimento de uma narrativa particular dos sons e ainda podendo auxiliar na compreensão, dando suporte para outras unidades dramáticas na concepção do espetáculo. Porém, a dramaturgia sonora deste espetáculo não é conduzida a partir de uma estabilidade de textura como cita o autor, visto que os sons não são estáveis. No caso dessa pesquisa, ao analisar a apresentação do espetáculo *Auto da Compadecida* (2017), vamos considerar os seguintes elementos componentes da Dramaturgia Sonora da peça para essa análise: a “voz”, o “ruído” e a “música” de cena.

2.2 A voz no teatro.

Definir a palavra “voz” não é uma tarefa tão simples. Pensando na anatomia, considero que a voz seja a emissão de sons provocados pela passagem de ar, vinda dos pulmões, causando a vibração das pregas vocais, a movimentação da mandíbula, da língua e a articulação dos lábios resultando na fala, no canto ou apenas produção de sons. Mas esse conceito, a depender do contexto, se torna insuficiente para explicar o significado de voz.

A voz tem sido muito estudada pela perspectiva da Medicina, pela sua fisiologia com os profissionais da Fonoaudiologia e cada vez mais têm sido crescentes as discussões sobre seu poder antropológico e artístico pelos profissionais do Teatro e Música. Nas primeiras páginas de seu livro, *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*, Johan Sundberg (2018) reflete

sobre essa (in)definição e afirma que é muito difícil chegar à uma resposta satisfatória para a pergunta: O que é voz? O estudioso afirma que “‘Voz’ não significa sons de fala, nem sons de canto, tampouco qualidade vocal” (SUNDBERG, 2018, p. 21). Assim o autor assume em sua pesquisa que a palavra voz:

[...] será empregada para designar os sons gerados pelo sistema fonador quando as pregas vocais estiverem em vibração ou, mais precisamente, pelo fluxo do ar pulmonar que é primeiramente modificado pelas pregas vocais em vibração e depois pelo trato vocal, e por vezes também pela cavidade nasal. Assim “voz” passa a significar o mesmo que som vocal. (SUNDBERG, 2018, p. 21)

Conforme já citado no primeiro parágrafo dessa subseção, existe uma concordância com a fala do autor, porém ponderando que essa pesquisa se debruça na análise da sonoridade do espetáculo e, nesse caso, a voz do/a ator/atriz, enquanto personagem, precisa ser analisada na produção de sentidos e signos na sua *performance* em cena. Não excluindo a fisiologia vocal, mas tomando todas as precauções para manter o foco na voz enquanto sonoridade na concepção de significados para a Semiótica.

De fundamental importância nesse momento, comentar também, que a voz tem um significado muito mais amplo quando pensamos na sua função enquanto discurso, com uma disponibilidade de transmitir politicamente mensagens, defender pontos de vista, representar alguém; enfim, discursar socialmente. Argumentar sobre esse aspecto, embora seja relevante, talvez não seja o cerne dessa pesquisa. O propósito, aqui, é trabalhar a voz por meio do sentido que ela pode provocar na tradução intersemiótica do espetáculo enquanto elemento de uma dramaturgia sonora. Mas ainda é importante discutir sobre questões assim, como nos coloca Maletta:

Voz se define como a manifestação de um ponto de vista particular, a expressão do pensamento (individual ou coletivo) que se tem sobre determinada questão, qualquer que seja o veículo usado para tal. Portanto, o termo voz, em sentido amplo, não representa necessariamente um fenômeno sonoro. Essa assertiva nos permite, sem que seja necessário recorrer ao uso de metáforas, estender a ideia de polifonia - muitas vozes - a universos não exclusivamente sonoros, que tanto quanto a música, podem se apropriar legitimamente dela. (MALETTA, 2016, p. 36)

Nessa dissertação, a voz precisa ser analisada enquanto sonoridade e a maneira em como pode ser trabalhada e preparada para sua utilização dentro do espetáculo teatral. Não obstante, seguindo outras questões, a depender do profissional, o trabalho de preparação vocal, tem características e especificidades próprias. Com recorrência, um cantor procura trabalhar sua voz na busca de uma homogeneização de um timbre, uma afinação mais precisa e um controle de intensidade. Um/uma ator/atriz também precisa ter essas preocupações, pois por muitas vezes precisa cantar em cena, mas, além disso, de modo geral a depender do espetáculo, ele precisa

trabalhar em busca de um timbre específico, um sotaque, pensar na intensidade e direcionamento de sua voz e ainda uma dedicação com a declamação de um texto.

Essa análise sobre a voz está em Pavis (2011) ao asseverar que “A voz, esta assinatura íntima do ator (BARTHES) é primeira uma qualidade física dificilmente analisável de outra maneira que não como presença do ator, como efeito produzido no ouvinte” (PAVIS, 2011, p. 432). Ao passo de ser “dificilmente analisável”, para ele ainda existem todas as preocupações já referidas e que também são citadas pelo autor ao afirmar que:

A altura, a potência, o timbre, a coloração da voz são fatores puramente materiais, portanto, pouco controláveis pelo ator. Eles permitem identificar imediatamente a personagem e, ao mesmo tempo, influem diretamente, como uma percepção direta e sensual, sobre a sensibilidade do espectador. Quando ARTAUD descreve seu “teatro da crueldade”, ele nada faz, na verdade, senão descrever toda enunciação de um texto no teatro: “A sonorização é constante: os sons, os ruídos, os gritos são procurados primeiro por sua qualidade vibratória, e em seguida pelo que representam” (1964b: 124). As palavras são “tomadas num sentido encantatório verdadeiramente mágico – por sua forma, suas emanações sensíveis, e não mais apenas por seu sentido” (1964b: 189). A voz é uma extensão, um prolongamento do corpo no espaço. (PAVIS, 2011, p. 432).

Concordo com o autor quando afirma que a voz é uma ferramenta de difícil análise. Porém me oponho a ideia de que a voz e seus fatores (altura, potência, timbre e coloração) sejam pouco controláveis, pois o controle desses elementos faz com que o/a ator/atriz idealize suas personagens com suas particularidades.

A voz é um prolongamento do corpo do/a ator/atriz no espaço, mais do que isso: voz é corpo, corpo é voz; e sendo assim se torna responsável por transmitir o que o/a ator/atriz traz em seu interior e mesmo apenas proferindo algo que foi escrito por um autor, o/a ator/atriz se torna um segundo autor ao emprestar sua voz e sua intensidade vital nessa fala. Essa ideia é compartilhada por Branca Temer em seu artigo intitulado “Voz do Ator: elemento fundador da cena”:

Para emitir as palavras do autor com propriedade, o Ator deve desenvolver um domínio psíquico que está intimamente relacionado com as palavras do texto do autor. Desta forma ocorre a transmutação das palavras do escritor em suas próprias palavras. Nesta operação de transmutação, que ocorre na elaboração da palavra escrita em palavra falada, é possível dizer que acontece uma graduação do Ator: através do seu domínio criativo, o Ator se torna um segundo autor, gerando assim sua própria assinatura. (TEMER, 2022, p. 243 e 244)

No espetáculo *Auto da Compadecida* (2017), um aspecto pertinente, relacionado à voz do/a ator/atriz, foi o trabalho de sotaque criado pela maioria dos/as atores/atrizes, já que o lócus enunciativo em que ocorrem as ações é o sertão da Paraíba no Nordeste brasileiro, local que possui uma linguagem coloquial peculiar e em nossa adaptação transportamos para outra região do Nordeste pela proximidade de uma artista cearense na equipe diretiva que será comentado mais adiante.

Embora se atenha a aspectos que circunscrevem a manifestação artística da filmografia, o crítico Silviano Santiago, ao revisitar alguns aspectos ligados à questão da representação do real na obra de arte (assunto recorrente desde os sofistas Platão e Aristóteles) destaca em *A obra de arte Realista na era da hegemonia do filme documentário*, que criar “[...] realisticamente um narrador ou um personagem é inventar o dicionário deles e de cada um”, ou seja, “[...] inventar a fala de um e do outro, que só pode ser de um e do outro” (SANTIAGO, 2012, p. 35). A vivacidade do tempo e espaço em que se articulam os personagens, “reproduzida” aparentemente sem filtros, sem desperdícios de detalhes, é uma das principais marcas, creio eu, da materialização cênica de *Auto da Compadecida* (2017), pela Sétima Turma de Artes Cênicas da UFGD.

Esse trabalho de criação do sotaque nordestino foi realizado a partir da experiência de cada ator/atriz, ao assistir outros trabalhos, como, por exemplo, o filme *Auto da Compadecida* dirigido por Guel Arraes¹⁶ lançado no ano 2000, porém é interessante ressaltar que a turma dispôs do auxílio do “*Orélio cearense*”, que se trata de uma fotografia da linguagem coloquial falada no Ceará em formato de dicionário romanceado e ilustrado de termos e palavreados do chamado “Cearês”. É um registro de que inclui expressões e provérbios que revelam a face moleca e criativa da linguagem falada nas esquinas, bares e lares na terra de José de Alencar¹⁷.

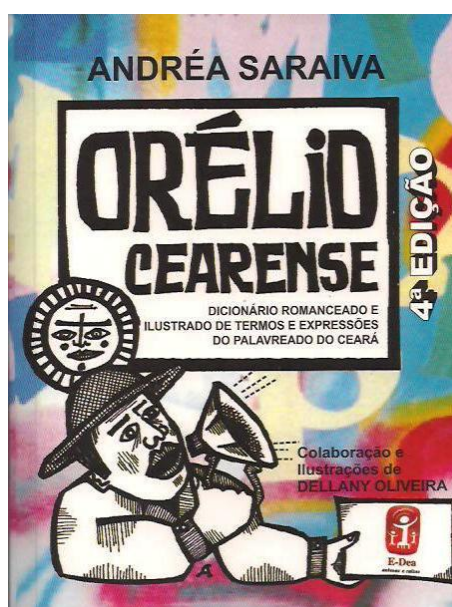


Imagem 15 – Orélio Cearense. Fonte: site <http://oreliocearense.com/>

Interessante seria, se dispuséssemos de artifícios como um dicionário Paraibano de

¹⁶ O autor e diretor Guel Arraes nasceu em Recife, Pernambuco, em 12 de dezembro de 1953. Estreou na Globo em 1981. Retirado do site: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/guel-arraes/noticia/guel-arraes.ghtml> acesso em 04/04/2023 às 20:38h

¹⁷ Trecho retirado do site <http://oreliocearense.com/> acesso em 14 de Novembro de 2022, às 18h27min.

sotaques para alicerçar o trabalho de construção das personagens. No caso o uso do dicionário “Orélio Cearense” foi o que mais auxiliou nesse trabalho. Segundo o diretor do espetáculo:

Também foi importante, na montagem, o contato com a cultura, as obras e cultura do Nordeste. Não do Nordeste como todo, porque existe uma multiplicidade enorme, então nós tivemos que eleger qual lugar, qual estado e região, observando, para criar um diálogo que não fosse estereotipado e nem Clichê, mas que dialogasse com essa brasilidade presente tão peculiar, que tem em Ariano Suassuna. Na equipe tínhamos uma diretora assistente e preparadora corporal que nasceu no Ceará e então elegemos [a diretora assistente] essas referências de regiões do interior do Ceará. Buscar uma observação, como se o circo teatro fosse montado lá e tivesse circulando o Brasil, para respeitar e valorizar a obra com diálogos que fortalecessem, assim essa visita, essa inspiração que atravessa questões conectadas ao nordeste, a região Nordeste do nosso país. (CHAVES, 2023).

Assim a busca de uma referência foi suprida com o auxílio da diretora assistente e preparadora corporal cearense professora doutora Ariane Guerra¹⁸ sempre na preocupação de não realizar uma atuação estereotipada e conscientes de que existem diferenças entre as regiões do Nordeste mas procurando com esse trabalho homenagear a região como um todo.

Prosseguindo na reflexão sobre o sotaque, analiso o que as pesquisadoras fonoaudiólogas Sântia Ribeiro Souza e Zulina Souza Lira¹⁹ em um artigo intitulado “Análise da curva entoacional da fala do personagem João Grilo, interpretado por Matheus Nachtergaele” realizam uma discussão acerca de características do sotaque dando ênfase nos aspectos linguísticos do trabalho do/a ator/atriz. Elas ressaltam que:

Quando a personagem a ser construída é característica de uma região que está fora da realidade do ator, muitas vezes ele corre o risco de não seguir de modo fidedigno a fala peculiar daquela região. Essa falta de familiaridade com a composição da personagem, pode se transformar em descrédito por parte do espectador. Sabe-se que falantes expressam-se por meio de diversos sotaques que irão variar de acordo com a região geográfica e a comunidade linguística de cada um. Entende-se por sotaque os aspectos articulatórios (segmentais e suprasegmentais) que caracterizam as diferenças de pronúncia provenientes de um modo particular, social ou dialetal de falar uma língua. [...] Ao tomar como referência aspectos suprasegmentais (entoação, intensidade e duração) envolvidos na fala, o profissional que trabalha com diferentes tipos de mídia como teatro, televisão ou cinema, ao ser orientado sobre a importância de tais elementos prosódicos no trabalho de interpretação, provavelmente terá mais subsídios para representar uma fala que seja plausível. (SOUZA; LIRA, 2015, p. 110)

¹⁸ Ariane Guerra é professora do curso de Graduação em Artes Cênicas e Pós-Graduação/Especialização em Teatro e Educação da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Docente Colaboradora do Programa de Mestrado Profissional em Artes, PROFARTES/FAALC/UFMS. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Artes Cênicas, Especialista em Arte, Corpo e Educação e graduada em Bacharelado em Teatro - habilitação Interpretação Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Fonte: <http://lattes.cnpq.br/3548592549465571>

¹⁹ Sântia Ribeiro Souza é Fonoaudióloga pela Universidade Federal de Pernambuco com especialização em Voz com ênfase em comunicação Profissional. e Zulina Souza Lira é professora Adjunto I do Curso de Graduação em Fonoaudiologia da Universidade Federal de Pernambuco; Doutorado em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba. Fonte: <http://lattes.cnpq.br/7539033660675024> e <http://lattes.cnpq.br/8511195917180857>

Acredito que, o fato do/a ator/atriz, não ser “fidedigno” à maneira de falar de uma determinada região, não coloque em risco o crédito de um/uma ator/atriz na criação de uma personagem, até mesmo porque o êxito de seu trabalho no palco pode ser alcançado a partir de outros elementos, como o trabalho de corpo, por exemplo. Seria maravilhoso se, em cada grupo de teatro, dispuséssemos de profissionais específicos para pensar no tratamento da voz com mais minuciosidade, mas sabemos que nem todos possuem recursos para tal atitude e que assim o/a ator/atriz (enquanto responsável por sua personagem) vai à busca do que acha mais viável em seu trabalho; é pertinente, ainda, refletir que, a depender da técnica, a atuação fica engessada. Importante é pesquisar, e levar em conta os elementos e aspectos suprasegmentais como “entoação”, “intensidade” e “duração da voz”, citados pelas pesquisadoras, para que o/a ator/atriz tenha artifícios extras na composição da sua personagem, buscando uma maneira de aproximação do sotaque que pretende realizar.

Indispensável também é pensar que a necessidade trabalhar de variadas maneiras a voz faz com que o/a ator/atriz exija mais em seu trabalho corporal, já que a emissão vocal depende muito da fisiologia do corpo conforme já mencionado.

Cada peça requer um tipo específico de treinamento vocal: diferentes sotaques e dialetos, diferentes sentimentos e emoções expressos através da voz. Muitas vezes é necessário gaguejar, tossir em forte intensidade e repetidas vezes, pigarrear, engasgar, sussurrar [...] alguns considerados abusos vocais por si, quando executados em repetidas sessões por dias subsequentes, podem gerar desequilíbrios musculares importantes e lesões teciduais [...] É importante ter em mente a necessidade do desenvolvimento da plasticidade vocal com esse profissional, especialmente no que se refere a variações de frequência e intensidade. Mudanças no sistema de ressonância e articulação dos sons podem ser grandes aliados na manutenção de uma voz mais saudável devendo ser desenvolvidas conscientemente junto ao ator (BEHLAU, 2005, p.316).

Assim, é preciso ter o cuidado nesse trabalho e tentar desenvolver uma maior flexibilidade em sua voz. Enquanto profissional da voz, acredito que é conveniente ter a preocupação com a saúde vocal e fazer exercícios vocais, sejam eles cantados ou falados na intenção de obter um fortalecimento da musculatura relacionada à voz, assim como aquecimento e desaquecimento²⁰ da voz em suas atuações.

²⁰ Entende-se por Aquecimento Vocal uma série de exercícios hierarquizados, de curta duração (15 a 30 minutos), cuja função é proteger a laringe de lesões fonotraumáticas. O Desaquecimento Vocal constitui uma sequência de exercícios também hierarquizados, de duração menor (5 a 15 minutos), cuja função é retornar a voz, gradualmente, ao ajuste coloquial. Fonte: Aquecimento e desaquecimento vocal em professores: estudo quase-experimental controlado, em <https://www.scielo.br/j/codas/a/6TpHVR5qTtcpGVHbLd5hHhs/>. Acesso em 29/06/2023, às 20h.

2.3 Ruído: interferência ou elemento?

Quem se dispuser a escutar o som do mundo hoje, com toda série de ruídos existentes, ouvirá uma polifonia de simultaneidades que, em distintos casos, aproxima-se do ininteligível e intolerável.

Cesar Lignelli

Iniciamos pelo pressuposto de que a paisagem sonora na qual estamos mergulhados é constituída por uma infinidade de sons que podem ou não incomodar o ouvinte. A partir dessa perspectiva podemos considerar que é subjetiva a classificação de um som enquanto ruído ou não, visto que o que pode incomodar um ouvinte, talvez seja agradável ao ouvido de outro. Segundo o pesquisador Murray Schaffer (2001) “[...] um ruído é um som indesejado; som não musical (vibração não periódica); qualquer som forte; e distúrbio em qualquer sistema de sinalização (qualquer perturbação que não faça parte do sinal)”. Porém, em contraponto com a ideia de ser um “som não musical” temos as pesquisas de John Cage que utiliza de sonoridades diversas para conceber composições musicais (incluindo ruídos) em sua concepção.

Argumentando sobre os ruídos serem, ou não, sons musicais trago as reflexões do pesquisador Demian Garcia²¹ (2014, p. 140) em seu artigo intitulado “O som no cinema e a música concreta” no qual reflete que “partindo dessa ideia, de que todo o som no cinema é pensado, elaborado, concebido, manipulado e mixado no final, penso que o conjunto de sons do filme - que pode conter ruídos, vozes e música – esta trilha sonora do filme, é uma música concreta!”. Percebemos que o pesquisador dialoga sobre o som no cinema e música concreta, que não fazem parte da discussão e temática dessa dissertação, mas o que considero é a ideia de que os ruídos, juntamente com as vozes e música compõe a trilha sonora do filme e que assim considero que dentro do espetáculo teatral tenha o mesmo sentido.

Os ruídos, sendo som musical ou não, desejado ou indesejado, estão presentes a todo momento de nossas vidas e podem ser ressignificados dentro de uma encenação, se apresentando como elemento da dramaturgia sonora do espetáculo. Dessa forma, torna-se importante destacar que:

Além de ser o elemento que renova a linguagem musical (e a põe em xeque), o ruído torna-se um índice do hábitat moderno, com o qual nos habituamos. A vida urbano-industrial, da qual as metrópoles são centros irradiadores, é marcada pela estridência e pelo choque. As máquinas fazem barulho, quando não são diretamente máquinas-de-fazer-barulho (repetidoras e amplificadoras de som). O alastramento do mundo

²¹ Demian Garcia é professor de Som e Trilha sonora para cinema na UNESPAR/FAP. Compositor musical para Cinema, Teatro e Dança assim como editor de som e sound designer; possui graduação em Artes Cênicas pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1994) e mestrado em Cinema e Audiovisual - Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) (2009). Atua no mercado cinematográfico e teatral brasileiro e francês na área com Criação Sonora, Composição Musical e Edição e Mixagem de Som. Fonte <http://lattes.cnpq.br/2796032528916604>

mecânico e artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante contornável, impregnando as texturas musicais. (WISNIK, 1989, p. 47)

A respeito dessa ressignificação do ruído dentro da cena, podemos considerar que ao invadir o espaço teatral no momento da encenação, esses sons passam a fazer parte do espetáculo, como reflete Marcos Chaves ao afirmar que:

Na apresentação, sempre acontecem diversos tipos de sons involuntários, oriundos da prática na cena, dos/das espectadores/as, dos outros elementos da encenação e da rua (mesmo dentro do edifício teatral). E, partindo do pressuposto que trilha sonora é o que se escuta em uma apresentação, tais sons fazem parte do acontecimento teatral, que é único. (CHAVES, 2020, p.73)

Corroborando com esse pensamento temos também Cesar Lignelli dizendo que “A invasão do ruído explicita ainda dois níveis diferenciados de manifestações da música: as sonoridades internas à linguagem musical, abordadas anteriormente, e o advento de ruídos externos como produtores de sentido na performance musical”. (LIGNELLI, 2020, p.127) Assim afirmamos o caráter subjetivo na definição do termo, entendendo que o ruído pode ser um importante elemento na cena teatral constituindo a contextura de dramaturgia sonora sendo importante considerá-lo, sejam planejados ou não, uma vez que ambos afetam a apreensão da cena.

2.4 Música de Cena

Introduzo essa subseção avaliando um trecho da minha monografia, intitulada “A Criação de Trilha Sonora no Teatro para Crianças: A musicalidade a partir de ambientações circenses e aspectos de músicas regionais em Chuá, uma Aventura no Pantanal”, na “Especialização em Teatro, Poéticas e Educação” escrita no ano de 2016, na qual discutia sobre a criação de trilha sonora:

Analizando minhas experiências vivenciadas em teatro, pude perceber que existe um cuidado rebuscado em relação ao visual das peças para que nada fuja do que o texto ou a vontade do diretor venha a propor. Esta concepção pode ser considerada ultrapassada na contemporaneidade, mas é possível encontrá-la em montagens atuais. Já não é o que se pode dizer em relação à trilha sonora. Muitos diretores e atores/atrizes quando pensam na música das cenas, muitas vezes, buscam apenas belas canções ou aquelas que marcaram algum dia uma passagem de suas vidas, que trazem boas lembranças ou até mesmo alguma música que faça o/a ator/atriz se sentir bem em cena o que, a meu ver, seria uma maneira (sub)aproveitada de pensar a música de cena. (SOUZA JUNIOR, 2016, p. 15)

Trago esse trecho para refletir sobre uma certa imprecisão sobre os termos “Trilha Sonora” e “Música de Cena”. Na citação essas expressões aparecem e nessa época ainda estava convicto de que os termos eram sinônimos e quando me referia a eles, nos trabalhos escritos, sempre utilizava partindo de um mesmo significado: Música que se reproduz enquanto acontece uma cena. Hoje entendo que trilha sonora e música de cena possuem significados diferentes.

Pressuponho que com o passar dos tempos, os elementos podem se ressignificar e adquirir novas definições (ou se redefinir) conforme as pesquisas vão acontecendo, como descreve a pesquisadora Jussara Rodrigues Fernandino (2008) que ao falar sobre a música no teatro assevera que:

Aos poucos estas estruturas vão se diluindo, cedendo lugar a novas formas de configuração, pela apropriação de elementos musicais provenientes do Teatro oriental e da vanguarda musical. Esta proposição pode ser melhor identificada na comparação entre as funções da Música nas estéticas estudadas com o período anterior às inovações dos encenadores, isto é, a transição entre os séculos XIX e XX. Neste período, a função da Música no Teatro consistia em promover aberturas e preencher entreatos. As peças musicais apresentavam variedade de temas, muitas vezes sem vínculo entre si ou com o conteúdo da encenação, desempenhando uma função decorativa ou desvinculada da ação dramática principal (FERNANDINO, 2008, p. 129)

Assim desde a introdução desta dissertação venho, em vários trechos, divagando acerca de termos para chegar ao conceito de dramaturgia sonora (será que talvez se aproxime mais do conceito de trilha sonora?) de um espetáculo teatral, acreditando que várias expressões, com seus significados, se unem nessa definição e dentre essa variedade de termos e expressões, temos o que chamamos de Música de Cena.

Música de Cena, em meu ponto de vista, é a obra musical executada (seja ao vivo ou gravada) durante um trecho de um espetáculo e pode apresentar aplicabilidades variadas como na troca de cenário, cena ou ato, uma ambientação, a contextualização de um trecho para um melhor entendimento ou mesmo narrar parte do enredo e que compõe a dramaturgia sonora de um espetáculo. Além disso, a música de cena pode suscitar, de maneira oculta, visualidades da cena e vozes dos personagens intrínsecas. É fundamental destacar a importância da canção para a cena, a função dessa obra musical na estruturação do espetáculo para que não seja discrepante, a não ser que seja a intenção em ser destoante. Ainda citando a pesquisadora Jussara Fernandino (2008) que discute sobre a música de cena que os autores Meyerhold e Brecht propõem em suas teorias. Ela relata que:

Nas propostas desses encenadores, em específico, a obra musical apresenta-se como elemento de importância no desenvolvimento da encenação. Por intermédio de Picon-Vallin, constatou-se em Meyerhold a utilização de obras de importantes nomes da literatura musical. O diretor russo estruturava as cenas a partir dos recursos musicais oferecidos pelas composições, ouvindo as obras tocadas pelo pianista e editando-as de acordo com os objetivos cênicos. Em Brecht, como já explanado, as canções eram compostas exclusivamente para os espetáculos e a partir dos princípios didáticos e políticos da encenação. (FERNANDINO, 2008, p. 102)

Nota-se que os autores citados utilizam músicas que contribuem na composição cênica e até mais que isso, estruturavam as cenas do espetáculo a partir dos atributos musicais das obras e ainda é pertinente considerar que essas características da música de cena podem servir como instrumentos no aperfeiçoamento da composição cênica dos envolvidos na encenação

contribuindo na pesquisa do/a ator/atriz e nos processos de criação de todos os envolvidos no espetáculo.

2.5 A Dramaturgia Sonora do Auto da Compadecida (2017) pelas palavras do diretor.

Dando sequência às reflexões sobre Dramaturgia Sonora, a partir de uma entrevista sobre o processo de criação do espetáculo, descrevo agora como ela foi pensada pelo seu diretor e criador de música de cena Marcos Machado Chaves, que se coloca como defensor e pleiteante desse lugar sonoro no teatro, dentro e fora da academia. Defendendo esse posto ele diz que:

[...] muitas pessoas que pesquisam som e música no teatro acabam fomentando essa importância e eu me coloco como uma dessas pessoas. Mas sobretudo falando nas pesquisas, os programas de pós-graduação aqui no Brasil, dentro das várias áreas das Artes ou áreas correlatas, tem ressaltado essa importância, de se pensar nas sonoridades de um espetáculo teatral, na dramaturgia sonora de um espetáculo teatral, nessa questão criativa do som e da música no teatro. Então sendo defensor deste lugar e das pessoas que buscam reivindicar cada vez mais esse lugar, para que esses artistas de teatro, atensem e não se esqueçam de ter profissionais que possam agregar e que possam articular esse pensamento que é fundamental. (CHAVES, 2023).

Dessa forma, podemos perceber a importância de se ter um profissional específico, que pesquise as sonoridades para o espetáculo teatral, agregando ainda mais para a encenação, defendendo o lugar da Dramaturgia Sonora no teatro.

Já foi mencionado que, nas primeiras reuniões com a Sétima Turma de Artes Cênicas da UFGD, ocorreu a divisão por grupos de interesse dos elementos do espetáculo. Assim um grupo ficou responsável pela visualidade, outro grupo pela arrecadação de verbas e deste modo com todos os elementos incluindo a Dramaturgia Sonora. O grupo de discentes que ficou responsável por pensar as sonoridades do espetáculo foi o mesmo que integrou a banda que tocou ao vivo durante o espetáculo, todos sustentando e defendendo a importância da Dramaturgia Sonora no teatro.

Ao discorrer sobre a importância da Dramaturgia Sonora dentro de um espetáculo teatral, o diretor comenta que é de fundamental importância que se tenha uma pesquisa atenta sobre todos os sons nas artes da cena que é uma arte audiovisual. Ele avalia que:

Eu sou da opinião que, pensar a sonoridade de um espetáculo teatral, pensar a dramaturgia sonora em um espetáculo teatral, pensar em toda a musicalidade, todas as questões que atravessam o universo do som e da música em um espetáculo teatral, é uma questão fundamental dentro das Artes da cena. Se pegarmos a definição de que teatro é uma obra audiovisual, a gente nunca pode esquecer, a parte “áudio” dessa obra audiovisual, [essa completude] com signos visuais, com signos sonoros. (CHAVES, 2023).

Mediante esse raciocínio, grande parte “áudio” do espetáculo foi pesquisado, idealizado

e experimentado pelo grupo chegando no resultado que podemos ver no vídeo já mencionado nesse texto, em defesa do grande potencial narrativo dos sons em cena, como ressalta Lívio Tragtenberg dizendo que “a música de cena é um poderoso meio de narrativa, resultado de um repertório específico desenvolvido a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual” (2008, p. 21) e sendo tão importante, essa interação aconteceu no *Auto da Compadecida* (2017), ressaltando a importância diegética da dramaturgia sonora.

É pertinente refletir, como já foi discutido em outros momentos, que a efemeridade dos elementos sonoros teatrais é importante no momento das criações e que os sons tocam, sensibilizam, impactam de formas diferentes a cada ouvinte, pois cada espectador se encontra em estados psicologicamente diferentes. Assim, a cada apresentação, por mais que sejam executadas músicas gravadas, a interpretação pode ser múltipla. O diretor do espetáculo ressalta essa característica quando se coloca enquanto professor asseverando que:

Eu gosto muito de conversar com artistas alunos, de observar e ressaltar algo que também nutre outros pesquisadores e pesquisadoras que gostam de pontuar e pensar o teatro como um grande acontecimento, único e efêmero, [onde] cada sonoridade, cada som, acontece de uma forma determinada. Mesmo uma música gravada em que você só aperte o play, vai reverberar diferentemente no espaço da apresentação, devido [dentre a vários fatores] a temperatura que pode influenciar na diferença das caixas de som de um aparelho reproduzidor, então mesmo que seja uma música muito parecida, cada dia é uma nova experiência para um público diferente, que vai revelar de uma forma diferente e isso é também dramaturgia sonora, não só o que você cria previamente, mas é o que acontece e está sendo cocriado também pelas espectadoras e pelos espectadores. Isso é um grande barato, as coisas mais apaixonantes do teatro, no meu ponto de vista e de escuta, são essas questões da efemeridade, do acontecimento único. (CHAVES, 2023).

Ao ser questionado sobre a criação de músicas de cena do espetáculo, o diretor volta a ressaltar sobre as inspirações que o levou, junto a sua equipe, a criar, pesquisar e experimentar as mais diversas composições ligadas ao circo teatro e outras composições. Ao falar sobre essas músicas ele relata que “algumas a gente trabalhou como sugestões já prévias, inspirações que tínhamos ligadas ao contexto imaginado, ao circo teatro ou as questões que dialogam com as pesquisas ao nordeste.” (CHAVES, 2023)

Acredito que algo muito interessante no espetáculo, foi a grande mescla de personalidades humanas, instrumentais, sonoras que influenciaram na dramaturgia da peça. Além das particularidades vocais de cada ator/atriz, o espetáculo contou com os sons de instrumentos como trombone, zabumba, pandeiro, acordeon e triângulo que enalteceram, juntamente com outros sons inesperados e músicas pesquisadas a dramaturgia sonora. O diretor ressalta que:

Música pesquisada, música original, experimentações e a música de cena foram

pensadas nessa grande proposição e nessa mescla que culminava na experimentação em cena. Estávamos abertos e abertas para múltiplas vertentes, até para brincar com a estética do circo teatro que às vezes era num Play ou às vezes era tocando um pandeiro para entrar um personagem. (CHAVES, 2023).

Algumas cenas do espetáculo foram estruturadas a partir da música de cena, com músicas que fundamentaram a cena a partir de sua dinâmica sonora. A primeira música do espetáculo, por exemplo, foi retirada de outro espetáculo para servir de impulso aos atores e atrizes.

Então, também questões ligadas ao Teatro Musicado, ao Teatro Musical e outras influências. Uma das primeiras que nós trouxemos foi uma música do Chico Buarque, de um outro espetáculo teatral, que é a música *De Sua Formosura*. Nós trabalhamos [a música] com os alunos, como uma inspiração, para que eles tivessem essa experiência e isso foi tão bacana, que essa música abriu o espetáculo. Assim nós temos esse exemplo, como uma música pesquisada que a banda tocou ao vivo e todas as atrizes e todos os atores cantaram de forma acústica. (CHAVES, 2023).

Assim como a música de cena, a questão vocal é um objeto de estudo muito importante no trabalho de atuação. Enquanto ator, sempre criando personagens muito diferentes umas das outras, tenho uma grande preocupação com a ação vocal em cena, a criação de vozes diferentes para os papéis e também com a saúde vocal. Acredito ser essencial um bom trabalho de preparação individual e coletiva da voz nas concepções dos espetáculos teatrais. Sobre esse assunto, a pesquisadora Lucia Gayotto ressalta:

No trabalho de preparação vocal pode haver abertura para o/a ator/atriz inventar existências na construção da voz do personagem, quando (re)pensa/ (re)vive pela voz a sua natureza. Porém, nem sempre a voz do/a ator/atriz se atualiza, no sentido de ocorrer renovada a cada momento, em cada novo espetáculo. Algumas vezes é somente a reprodução de uma padronização ou estereotipia de voz, uma voz anestesiada pela rotina ou reificada numa couraça, e não uma voz "viva", isto é, (re)criada diariamente nas suas relações cênicas. (GAYOTTO, 1997, p. 20)).

O trabalho com a voz não é fácil, visto que cada ator/atriz tem uma, anatomia, sua fisiologia, sua rotina, seus vícios que interferem numa produção viva. Essa também sempre foi uma preocupação colocando a voz em um lugar especial para o diretor Marcos Chaves. Ele afirma que:

O trabalho vocal também esteve bastante próximo da direção e da criação de trilha sonora, que é uma área que eu pesquiso, eu abordo. Eu trabalhei com preparação vocal para as atrizes e para os/as atores/atrizes com alguns exercícios para o canto, para dicção e a gente pensava muito na questão do sotaque, sem querer cair num estereótipo e clichê. (CHAVES, 2023)

Reforça-se então, a partir das declarações do diretor, a importância da dramaturgia sonora nesse trabalho tão significativo assim como na cena teatral atual.

SEMIÓTICA: REVISANDO CONCEITOS

Nesta seção vamos nos deslocar por meio de alguns conceitos sobre Semiótica e também, tentar entender como se efetua uma tradução intersemiótica.

Segundo Lúcia Santaella (1983) a “Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido”. Nosso corpo funciona como uma máquina produtora de sentidos. Estamos produzindo mensagens pra nós mesmos quando, por meio do nosso sistema nervoso, somos avisados de nossas necessidades como fome, sono, vontade de ir ao banheiro e até quando nos apaixonamos. Assim, estamos o tempo todo mergulhados numa rede de comunicação, que de início é interna e inconsciente e que se externaliza no momento em que estamos na presença do outro.

A comunicação está presente por meio da linguagem e é válido enfatizar, como ressalta a autora que, “somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem” (1983, p. 2). Por sermos seres de linguagens, inconscientemente nos empenhamos para aprimorar nosso poder de comunicação e enquanto artistas de teatro, da dança, da música ou das artes em geral isso se amplifica, pois o artista, muitas vezes, traduz uma linguagem em outra. Essa comunicação se efetua por meio da leitura e interpretação dessas várias linguagens existentes em nossa vida, sendo elas verbais ou não verbais. Assim, estamos produzindo signos para transmitir mensagens, ideias, posicionamentos e, ao mesmo tempo, decifrando os signos com os quais nos deparamos em nossa trajetória. Mas quando nos referimos a signo, o que queremos dizer?

Um signo é um sinal que tem relação a alguma outra coisa qualquer. Segundo Charles Sanders Peirce (2015):

Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um objeto e, de outro, determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o interpretante do signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu objeto e com seu interpretante. (PEIRCE, 2015, p.64)

Dessa forma, podemos analisar que signo é algo que está no lugar de alguma coisa. É uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto, porém ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Conforme já mencionado anteriormente, estamos o tempo todo nos comunicando por meio de signos. Como nas palavras de Júlio Plaza ao asseverar que:

O homem, para sobreviver, começa a transmutar o mundo em signos, em palavras e imagens, tomando posicionamentos e delineando as fronteiras da realidade em nosso entendimento. Ao representar, o homem esquematiza o real e materializa seu

pensamento em signos, os quais são pensados em outros signos em série infinita, pois o próprio “homem é signo”. Essa atividade de cristalização em signos (a partir das possibilidades e sentimentos), em formas significativas e simbólicas é o que caracteriza a comunicação social e humana. (PLAZA, 2003, p. 46)

O próprio homem é signo. Somos signos e estamos continuamente produzindo e traduzindo os signos de uma linguagem para outra na finalidade de aprimorar nossa comunicação enquanto seres de linguagem. Ainda sobre essa definição temos nas palavras de Santaella (1983) que:

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o Interpretante. (SANTAELLA, 1983, p. 35).

A semiótica de Charles Sanders Peirce é uma filosofia que se preocupa em examinar a maneira como as coisas se apresentam a nós por meio dos nossos sentidos por meio dos signos, e é uma reflexão sobre como os fenômenos são percebidos por nós quando se manifestam concretamente. Peirce afirma que para compreendermos como se dá a dinâmica da formação de sentidos ou de significados em nossas mentes, devemos reconhecer os objetos por meio das qualidades ou propriedades que os definem e deixar de lado ideias e conceitos já construídos a respeito dos objetos, sejam eles materiais ou imateriais como por exemplo, os sentimentos causados pelo som.

O sentido da audição é um dos primeiros a se manifestar no corpo humano, mesmo antes do nascimento, ainda dentro do útero. É quando desfrutamos do primeiro contato com o som e também com a música, pois é habitual uma mãe cantar para seu filho ainda em seu ventre. A partir desses sons, nosso sistema nervoso é estimulado a criar redes de ligação entre os neurônios, pois nesses momentos estamos recebendo mensagens ao ouvir esses sons e a semiótica já está presente em nossa vida visto que já estamos nos comunicando.

Antes de efetivamente entrarmos na análise do espetáculo, vamos discorrer sobre alguns conceitos importantes para essa investigação. Conceitos sobre Semiótica que nos ajudarão a analisar como ocorre a produção de sentidos por meio de uma dramaturgia sonora.

3.1 Revendo conceitos em Semiótica

Conforme a teoria semiótica peirceana os fenômenos, “qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente” (SANTAELLA, 1983, p. 21), ocorrem em três níveis: primeiro ele acontece na mente, o que recebe o nome de Primeiridade. O signo,

também chamado de representâmen, é percebido na mente, o que leva ao segundo momento conhecido como Secundidade, em que acontece a representação do objeto e, finalmente, a terceira categoria fenomenológica conhecida por Terceiridade, onde acontece o interpretante, que é o resultado possível ou factual. Ocorre, todavia, que isso é bastante básico e alguns outros conceitos precisam ser definidos para uma completude dessa análise. Sendo assim, na seção que se segue, discorreremos um pouco sobre esses conceitos.

3.1.1 Texto

Onde não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento
Mikhail Bakhtin

Para analisarmos sobre uma possível definição de texto, é preciso, primeiramente, refletir que um texto não pode ser considerado um produto resultante de uma individualidade. Ao longo de nossa existência, passamos por várias experiências que nos (re)modelam intelectualmente e, assim, ao produzirmos um texto, estamos transmitindo idealizações múltiplas atuando enquanto sujeitos sociais.

Pela etimologia da palavra, o termo texto do latim *textus*, de *textum* ou *texere* que significa tecer, tecido ou entrelaçamento²². O Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, de Antônio Geraldo da Cunha traz que: Texto *sm.* ‘as próprias palavras de um autor, livro ou escrito’| XIV, *texto* XIV| Do lat. *Textom-i* ‘entre-laçamento, tecido’ ‘contextura (duma obra)’ (CUNHA, 2010, p. 643).

Fazendo uma analogia com entrelaçamento e tecido, que é uma organização de fios perfeitamente alinhados formando a trama de pano, o texto pode ser analisado como o entrelaçamento de códigos linguísticos, que, juntos, produzem sentido. Assim, “o texto não se apresenta como a realização de uma mensagem em uma só linguagem, mas como um complexo dispositivo que se compõe de vários códigos, capaz de transformar as mensagem recebidas e gerar novas mensagens” (LOTMAN, 2003, b, on line/ Tradução livre) . O “texto” é algo que, de certa forma, produz significado e sentido, exercendo função importante na comunicação entre os sujeitos e então tudo o que informa, comunica, produz sentido pode ser considerado texto.

A autora Ingedore Grünfeld Villaça Koch (2003) em seu livro *Desvendando os segredos do texto* discute sobre a concepção de texto, baseada na interação de língua e sujeito. Nesta obra

²² Ideia central retirada do site <https://www.dicionarioetimologico.com.br/texto/>.

há três concepções: a concepção de língua como representação do pensamento e de sujeito como senhor absoluto de suas ações e de seu dizer, a concepção de língua como um código, mero instrumento de comunicação e a concepção interacional (dialógica) da língua, na qual os sujeitos são vistos como atores/atrizes/construtores sociais. Nas três concepções o conceito de “texto” traz um sentido diferente e nesse momento o mais significativo, nessa pesquisa, é o da terceira concepção, uma vez que o poder de interação se manifesta na elaboração de um texto. Dessa forma:

Adotando-se esta última concepção de língua, de sujeito, de texto a compreensão deixa de ser entendida como uma simples captação de uma representação mental ou como a decodificação de mensagens resultantes de uma codificação de um emissor. Ela é, isto sim, uma atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos que se realiza evidentemente, com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer a mobilização de um vasto conjunto de saberes e sua reconstrução no interior do evento comunicativo. O sentido de um texto é, portanto, construído na interação texto sujeito (ou texto co enunciadores) e não algo que preexistia a essa interação. Também a coerência deixa de ser vista como mera propriedade ou qualidade do texto, passando a dizer respeito ao modo como os elementos presentes na superfície textual, aliados a todos os elementos do contexto sociocognitivo mobilizados na interlocução, venha a constituir, em virtude de uma construção dos interlocutores, uma configuração veiculadora de sentidos. (KOCH, 2003, p, 17)

Importa acrescentar que “produção e veiculação de sentidos” e “evento comunicativo” são expressões que traduzem a dimensão do texto como veículo de troca de saberes na interação texto-sujeitos, que possuem intenções na produção de uma ação comunicativa.

Na perspectiva da Semiótica da Cultura, o texto também traz o sentido como ponto fundamental dentro da comunicação, mas, nesse contexto, a acepção de linguagem é mais dilatada e não se circunscreve a um sistema natural; se expande a tudo aquilo que conduz sentidos. Conforme Santaella (2007) “a semiótica expandiu enormemente o sentido da palavra texto para abranger, além da linguagem verbal, a pintura, peças ou fragmentos musicais, sinais de tráfego, cidades, vestimentas, etc.” Essa expansão clareia o sentido do texto nessa pesquisa. Ela ainda assevera que:

É notório que o conceito de texto vem passando por transformações profundas desde que as tecnologias digitais entraram em uso. A integração do texto, das imagens dos mais diversos tipos, fixas e em movimento, e do som, música e ruído, em uma nova linguagem híbrida, mestiça, complexa, que é chamada de “hipermídia”, trouxe mudanças para o modo como entendíamos não só o texto, mas também a imagem e o som. (SANTAELLA, 2007, p. 286)

Irene Machado (2003) ao ler Lotman, ao trazer um *Vocabulário básico da semiótica da cultura*, no livro *Escola de Semiótica*, assevera que:

Mecanismo elementar que conjuga sistemas e, com isso, confere unidade pela transformação da experiência em cultura como conceito fundamental da moderna

semiótica. Nesse sentido, a noção de texto se aplica não apenas a mensagens da língua natural mas a todos os portadores de sentidos: cerimônia, obra de arte, peça musical. Vale dizer, todas as mensagens que podem ser definidas como gênero: uma reza, uma lei, um romance, etc. Mensagens que possuem um certo sentido integral e cumprem uma função semiótica. (MACHADO, 2003, p. 84)

O texto, aqui, não se encontra, unicamente, vinculado à linguagem natural, decodificado. Fragmenta-se a concepção de texto para outros elementos, como os objetos e assim traduzindo esses objetos enquanto texto e decifrando-o, estamos realizando uma investigação no campo semiótico como aponta a autora. Com efeito:

Esse é o novo domínio que definiu o campo da abordagem semiótica da cultura. Lótmán acredita que, quando se parte para o estudo do texto em sua relação com a linguagem, encontra-se a natureza mesma do texto, ou seja, seu caráter codificado. Ao tomar consciência de algum objeto como texto, estamos supondo com ele que está codificado de alguma maneira. Reconstruir tal codificação é tarefa da investigação semiótica. (MACHADO, 2003, p. 84)

Por conseguinte, ao analisar a dramaturgia sonora do espetáculo *Auto da compadecida* (2017), tomando como premissas o texto pelo viés da Semiótica, estamos traduzindo todas as sonoridades como voz, ruídos e música em texto cultural dentro de um sistema de cultura semiótico.

3.1.2 Tricotomias de Peirce

A Primeiridade é uma espécie sígnica que remete qualidade, sentimento, uma abstração pura, uma sensação, algo quase inconsciente, desestruturado. Não possui referência em nada além de si não se comprometendo com tempo e não há nada anterior à experiência primeira que a determine. Em outras palavras, o ser é simplesmente em si mesmo, não se apoiando a nada ou atrás de coisa alguma. Conforme Santaella:

Consciência em primeiridade é *qualidade de sentimento* e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. Qualidade de sentir é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado de nosso estar no mundo. Sentimento é, pois, um quase-signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas. (SANTAELLA, 1983, p.30)

A secundidade é o “aqui” e “agora”, o “fato”, a “surpresa”. É a categoria da ocorrência, da existência, em contraposição a primeiridade, que corresponde a categoria do Ser. Trata-se da categoria de confrontação, de relação; é o ensinamento da experiência. Na secundidade só acontece a lucidez de uma qualidade quando em contraste com outra. A partir desta perspectiva:

Há um mundo real, reativo, um mundo sensual, independente do pensamento e, no entanto, pensável, que se caracteriza pela secundidade. Esta é a categoria que a aspereza e o revirar da vida tornam mais familiarmente proeminente. É a arena da existência cotidiana. Estamos continuamente esbarrando em fatos que nos são

externos, tropeçando em obstáculos, coisas reais, factivas que não cedem ao mero sabor de nossas fantasias. (SANTAELLA, 1983, p.30)

A Terceiridade é a categoria que funciona como conexão entre a qualidade e o fato. Signo do pensamento e da lei. Essa categoria compreende representação, pensamento, aprendizagem e lei. Tem relação direta com um mundo potencial da qualidade e com a fatualidade daquilo que existe. Para Santaella:

Finalmente, terceira, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva — o azul no céu, ou o azul do céu —, é um terceiro. (SANTAELLA, 1983, p.30)

A Semiótica efetiva sua teoria por meio da substituição de um determinado signo por categorias triádicas que servem para descrever esse signo e que estão associadas por tricotomias. Começando pela que envolve um *Representâmen*, o signo em relação a si mesmo, que é alguma coisa que exerce o papel de signo para alguém que analisa um *Objeto*, que é algo referido pelo signo e um *Interpretante* que é a imagem desse objeto formada na cabeça de quem analisa. Para entender melhor vamos analisar as imagens abaixo:

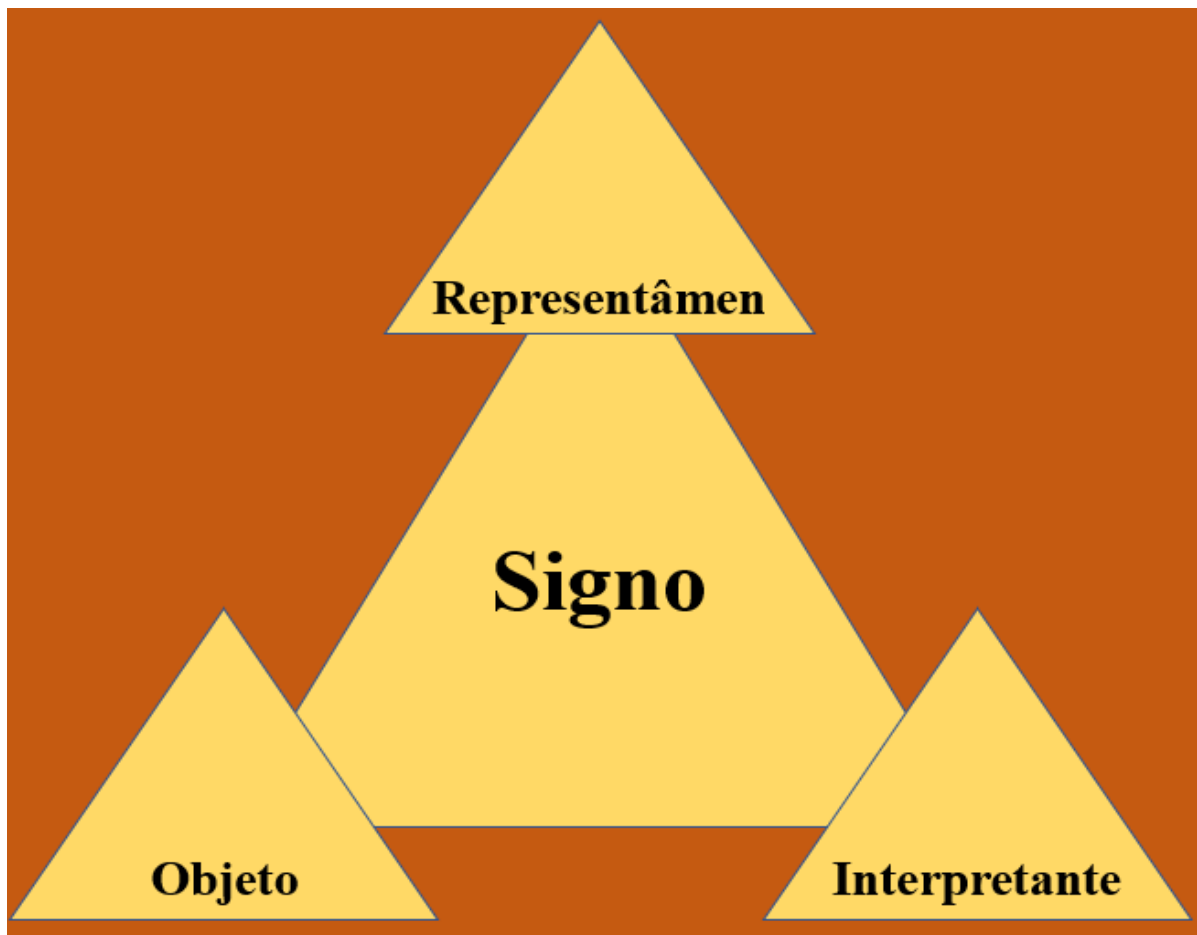


Imagem 16 – Representação das Tricotomias de Peirce – Representâmen, Interpretante e Objeto.
Fonte: Autoria própria

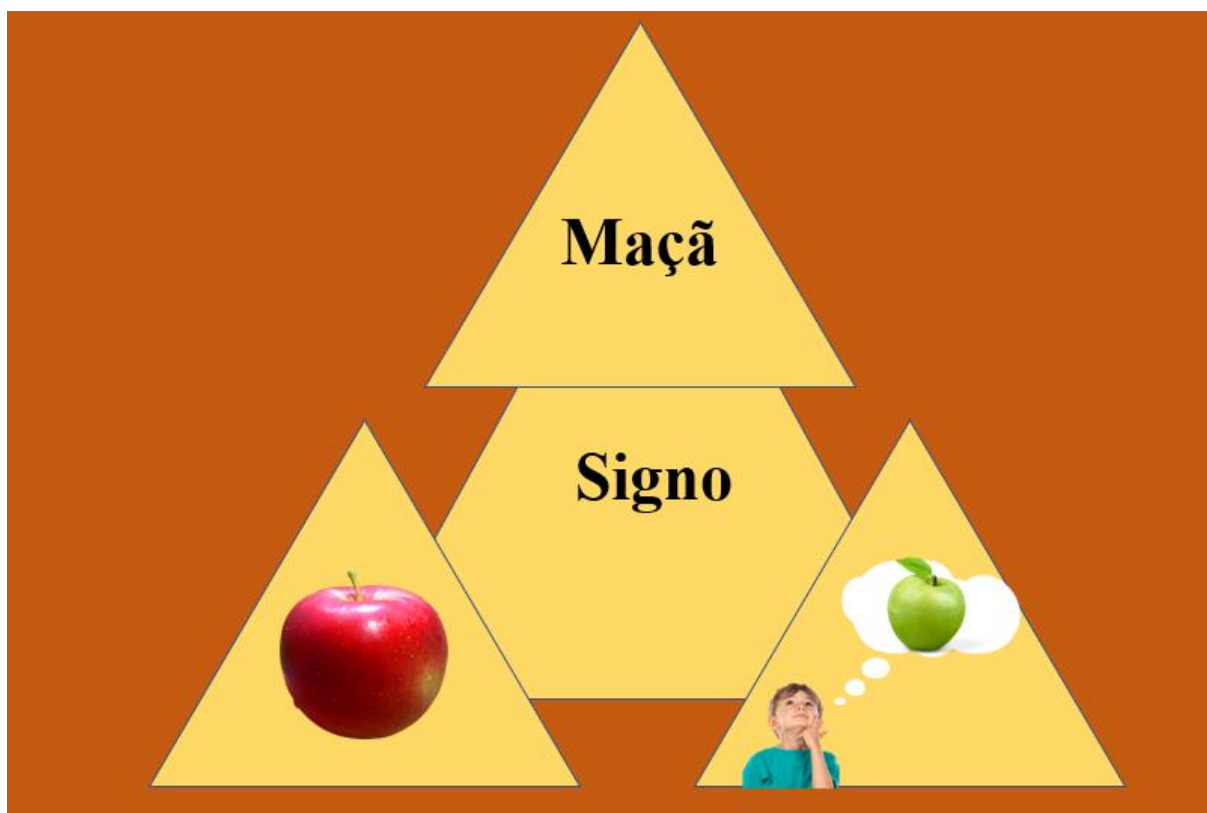


Imagem 17 – Representação das Tricotomias de Peirce – Aplicações em exemplos. Fonte: Autoria própria

Nesse segundo exemplo temos o signo (*Representâmen*) que é a palavra “maçã”, o objeto que é uma foto da “fruta maçã” e o interpretante que é o que esse signo produz dentro do pensamento de quem observa. Sendo assim, o interpretante pode ser diferente para cada pessoa que analisa o signo e como já mencionado anteriormente, “Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele está no lugar do objeto... ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade” (SANTAELLA, 2002, p. 58). Então, o objeto “foto da fruta” e a palavra “maçã” só se tornam interpretante (pensamento) porque representa a fruta maçã para alguém. Em outro idioma, a palavra “maçã” não seria o mesmo interpretante que é para quem interpreta como uma fruta.

Cada componente dessa tríade (*Representâmen*, Objeto e Interpretante) forma, por sua vez, outra tricotomia que se relaciona com outros conceitos para auxiliar na compreensão das relações sîgnicas e do pensamento semiótico.

O *representâmen* é um signo que representa as dimensões materiais e possui suas propriedades formando uma tríade a partir das categorias de *Quali-signo*, *Sin-signo* e um *Legi-signo*.

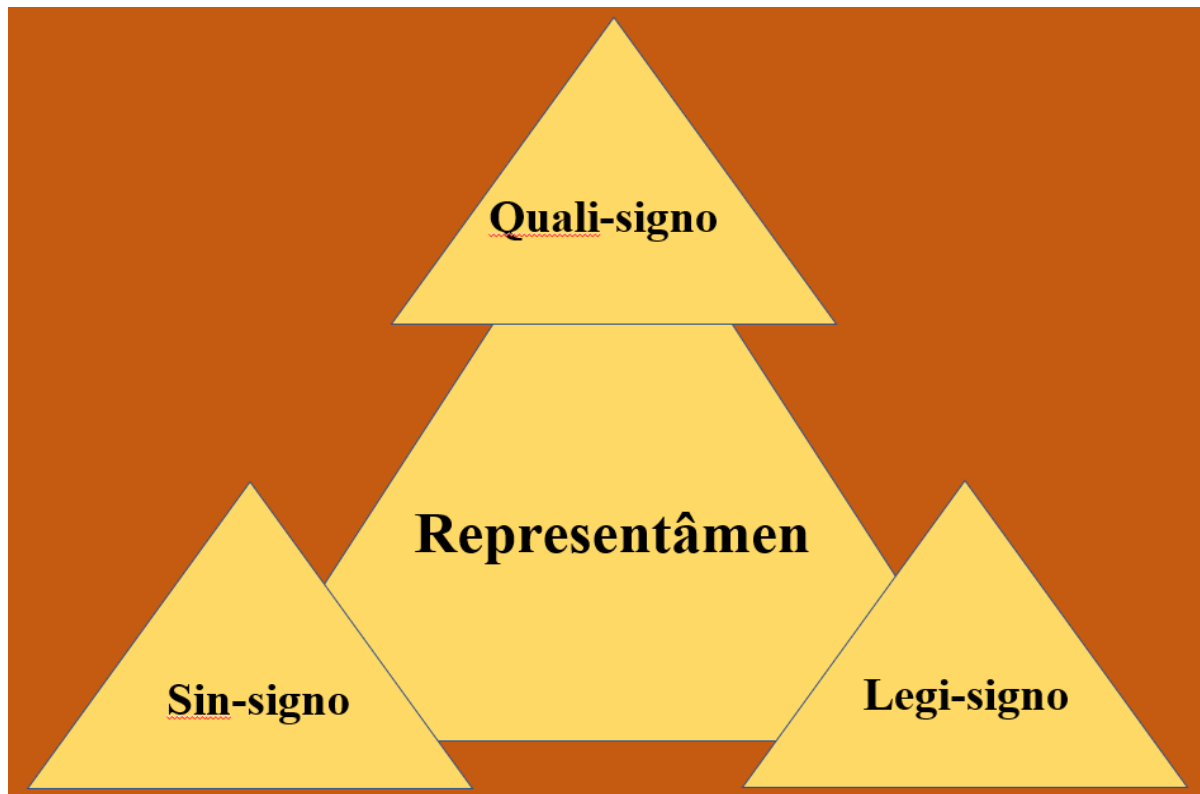


Imagem 18 – Representação das Tricotomias de Peirce – Quali-Signo, Sin-signo e Legi-signo.

Fonte: Autoria própria

Quali-signo é uma espécie de pré-signo, é uma qualidade que é signo. Algo que se apresenta como mera qualidade trazendo as características (cores, linhas, texturas, aromas, etc.) do signo. No exemplo anterior o *quali-signo* de “maçã” seria sua cor vermelha, mas, ainda assim, a cor vermelha pode remeter a outros objetos e, por isso, esse *quali-signo* é um “quase-signo”, porque ainda não se tornou signo. Nas palavras de Santaella (1983, p.39), “[...] é esse sentimento indiscernível que funcionará como objeto do signo, visto que uma qualidade, na sua pureza de qualidade, não representa nenhum objeto. Ao contrário, ela está aberta e apta para criar um objeto possível”.

A partir do momento que essa qualidade se particulariza se tornando específica, ela se torna um *sin-signo* que é então uma materialização de um *quali-signo* em um contexto específico. É algo singular ou conjunto de singulares, numa relação existencial com seu objeto. Em nosso exemplo, o *sin-signo* é o “formato da maçã” associado ‘qualidades como a cor. Assim, “Qualquer coisa que se apresente diante de você como um existente singular, material, aqui e agora, é um *sin-signo*. Isto porque qualquer existente concreto e real é infinitamente determinado como parte do universo a que pertence. Desse modo, uma coisa singular funciona como signo porque indica o universo do qual faz parte.” (SANTAELLA, 1983, p. 41)

O *sin-signo*, por sua vez, pode gerar uma ideia abrangente, universal, uma convenção, uma lei que substitui o conjunto que a singularidade representa e se torna, assim, um *legi-signo*

que são as leis que envolvem o signo e sua fundamentação. É um signo sobre o qual há uma concordância, de ordem generalizante, sobre o que e como ele representa. Dessa forma:

Sendo uma lei, em relação ao seu objeto o signo é um símbolo. Isto porque ele não representa seu objeto em virtude do caráter de sua qualidade (hipoícone), nem por manter em relação ao seu objeto uma conexão de fato (índice), mas extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto (SANTAELLA, 1983, p. 42)

Estamos tratando em conseguir distanciar o geral do particular, extrair de um dado fenômeno aquilo que ele tem em comum com todos os outros com que compõem uma classe geral.

Quando um signo é analisado a partir de sua relação com o objeto, surge uma nova tríade que nos oportuniza observar as categorias de “ícone”, “índice” e “símbolo”. Essa tricotomia nos auxilia a entender a organização dos signos conforme a relação entre ele e o objeto que o substitui. Assim temos a tríade abaixo:

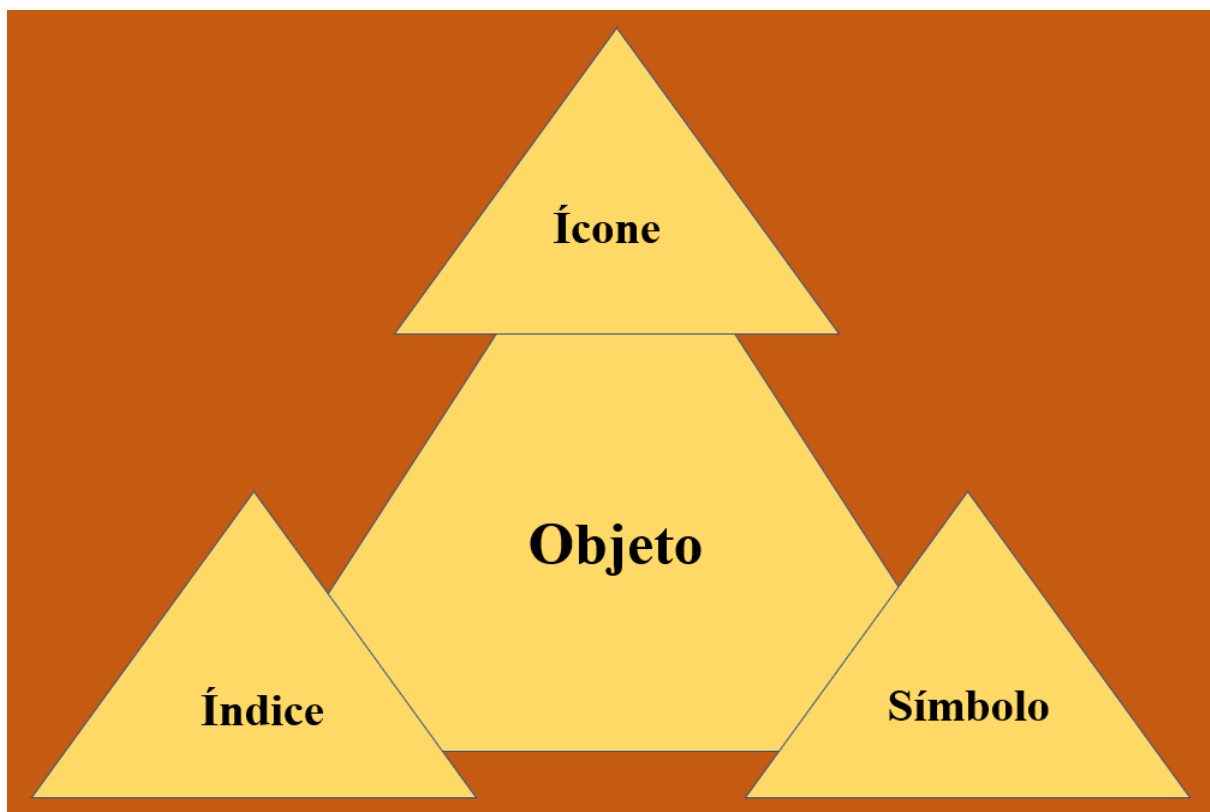


Imagem 19 – Representação das Tricotomias de Peirce – Ícone, Índice e Símbolo. Fonte: Autoria própria

Um ícone é uma primeira impressão que nós temos de um signo, assim como um *quali-signo*, pode evidenciar seu objeto conforme suas qualidades, que iria dispor mesmo se o objeto não existisse. Então ícone está ligado, também, com as cores e as texturas os aromas. Podemos pensar que a única relação que ele pode ter com aquilo, que o torna presente é de semelhança já que nos referimos às qualidades. Assim, o ícone é o resultado da relação de semelhança ou

analogia entre o signo e o objeto que ele substitui. Santaella (1995, p. 143) nos afirma que, “[...] se o signo tem uma propriedade monádica (qualidade, primeiridade), então o signo é um ícone do objeto. Uma vez que a propriedade monádica é não-relacional, a única relação possível que o ícone pode ter com seu objeto, em virtude de tal propriedade, é aquela de ser idêntico a seu objeto”.

Os índices são signos que, como a própria nomenclatura já revela, indicam a existência de outro signo. Podemos refletir que ele é um signo que chama a atenção de quem analisa por possuir peculiaridades que se conectam com o signo. Alguns exemplos de índices são nuvens no céu que indicam que vai chover, expressões que nos indicam o que a pessoa está sentindo (sono, alegria, tristeza, etc.) e pegadas na areia que indicam que alguém passou deixando as marcas. Conforme Santaella (1995):

São índices: termômetros, cataventos, relógios, barômetros, bússolas, a Estrela Polar, fitas-métricas, o furo de uma bala, um dedo apontando, fotografias, o andar gíngado de um homem índice de marinheiro). uma batida na porta, a sintomatologia das doenças, os olhares e entonações da voz de um falante, as circunstâncias de um enunciado, os pronomes demonstrativos (este, esse, aquele), pronomes possessivos (dele, dela, nosso), pronomes relativos (que, qual, quem), pronomes seletivos (cada, todo, qualquer, algum, certo), os sujeitos das proposições, nomes próprios, as letras (A, B, C) dentro de uma fórmula matemática ou num diagrama geométrico, direções e instruções para um ouvinte ou leitor etc. (SANTAELLA, 1995, p. 158)

Assim, os índices são indicadores de algo que aconteceu ou que referência alguma coisa. Existe uma conexão de fato entre um índice e seu referente. É uma associação de uma coisa com a outra numa relação totalmente direta. “No seu sentido estrito, o índice apenas aponta para a existência ativa de algum objeto.” (SANTAELLA, 1995, p. 171).

Agora quando falamos de símbolos, estamos nos referindo a uma concepção estabelecida a partir de uma cultura ou de uma rotina que se transforma em uma espécie de lei, ou seja, símbolo é um signo ao objeto denotado em decorrência de uma associação de ideias produzidas por uma convenção. São os signos mais complexos no qual a convencionalidade é forte e para compreender um símbolo é preciso aprender o que ele significa. “O símbolo é um signo cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador, e cuja função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante.” (SANTAELLA, 1995, p. 172).

3.2 Tradução intersemiótica

Essa seção irá refletir e apresentar algumas definições sobre tradução intersemiótica, também denominada tradução interartes, para que o leitor possa compreender a maneira como está sendo analisado o espetáculo *Auto da Compadecida* (2017).

O autor Roman Jakobson (1975) nos apresenta um conceito de tradução intersemiótica e refere-se ao processo de tradução de um texto de um sistema semiótico para outro, ou seja, na transposição de um sistema de signos para outro, destacando-se, em seu estudo, a representação de signos verbais em linguagem não-verbal. Essa pesquisa está atrelada a essa tradução, do texto levado para a cena de modo particular e do texto e da cena para a música, pois em vários momentos do espetáculo a música, originada de um texto e colocada na cena, se torna protagonista.

A partir da ideia, na Semiótica peirceana, de que signo se transforma em signo (*ad infinitum*), podemos afirmar que todo pensamento é por si próprio uma tradução já que no momento em que estamos pensando em algo, estamos traduzindo esse “algo” em alguma outra coisa, seja uma imagem, uma música ou um texto conforme Plaza (2003, p.18), “todo pensamento é tradução de outro, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante”.

A pesquisadora Thais Flores Diniz, em seu artigo denominado “A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência” apresentado no IV congresso da Abralic - Literatura e diferença, discute sobre essa definição da tradução intersemiótica e assevera que :

Tradução Intersemiótica é um processo de transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico em um outro texto, de outro sistema. Isso implica em que, ao decodificar uma informação dada em uma "linguagem" e codificá-la através de um outro sistema semiótico, é necessário mudá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. (DINIZ, 1995, p.1003)

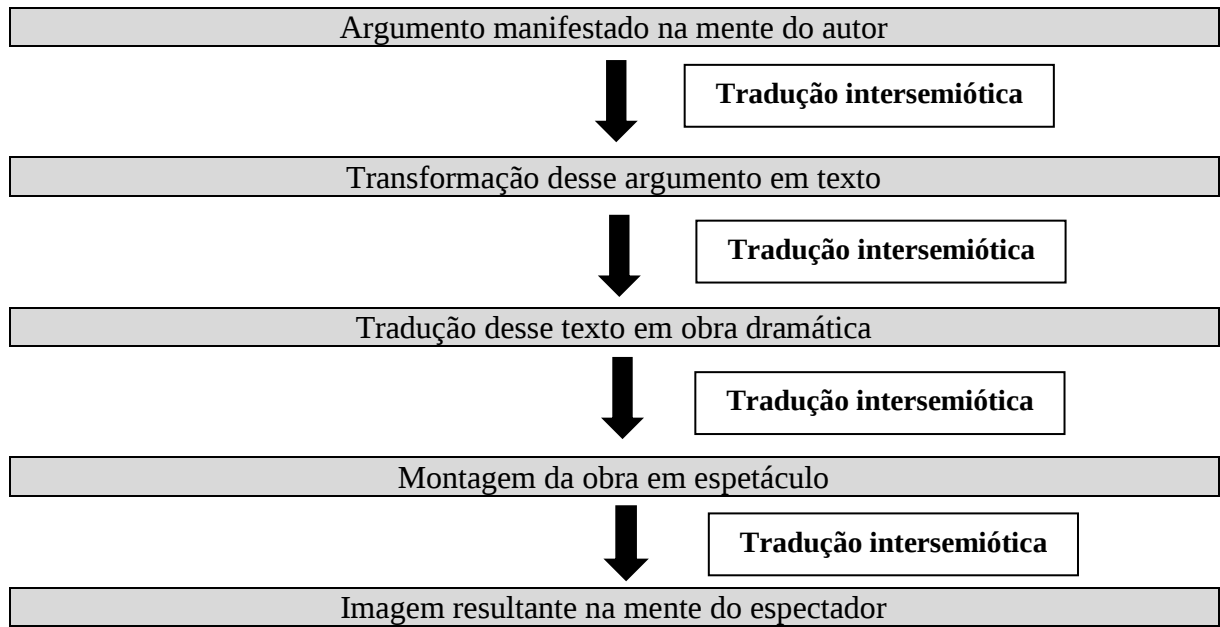
Também ao discutir sobre a definição de Tradução Intersemiótica Umberto Eco na obra *Quase a mesma coisa*, afirma que a tradução intersemiótica se resume a:

[...] todos aqueles casos em que não se traduz de uma língua natural para outra, mas entre sistemas semióticos diversos entre si, como quando, por exemplo, se “traduz” um romance para um filme, um poema épico para uma obra em quadrinhos ou se extrai um quadro do tema de uma poesia. (ECO, 2007, p.11).

No acontecimento teatral, por exemplo, ocorre a tradução entre no mínimo dois sistemas semióticos (o sistema dramatúrgico é hipertextual, mixológico, híbrido de vários outros sistemas) e isso acontece em etapas, pois existe um texto ou ideia dramatúrgica que passa

por uma tradução se transformando em texto teatral para depois ser encenado no palco. Assim como outras artes como a Música, a Dança e a Ópera. Vamos analisar o esquema abaixo:

Tabela 2: Esquema exemplificando a Tradução Intersemiótica



A tradução intersemiótica acontece a cada acontecimento e a relação entre espectador e texto traduzido intersemioticamente acontece no momento da apresentação. Esse procedimento de tradução intersemiótica provoca a transformação e renovação das metodologias de percepção e sensibilidade, voltados aos processos criativos. Renovação no sentido de que, cada linguagem pode ser interpretada de uma maneira diferente e ao ser ressignificada, para outra linguagem, por meio da tradução intersemiótica provoca a transmutação dessa percepção. Então, no instante em que estamos assistindo um espetáculo teatral, do qual já conhecemos o enredo, o texto, estamos renovando nossa percepção e sensibilidade cognitiva, criando novas conexões dentro de uma cultura intelectual.

ANÁLISE SEMIÓTICA DE UMA DRAMATURGIA SONORA

Buscamos nesta seção realizar uma análise, a partir do que foi discutido nas seções anteriores, depurando trechos do espetáculo, em que podemos fazer uma leitura semiótica da dramaturgia sonora, como dispositivo de comunicação que tem como base signos artísticos.

É válido reafirmar, nesse momento, que ao realizar uma pesquisa, reflexões, análises e afirmar conceitos, estamos nos posicionando dentro de um debate constante, passível de contestações e contradições, mas repetindo o que já expressamos nessa pesquisa, sabemos que escrever e pesquisar não é estar no campo de verdades absolutas, é estar no terreno da busca de respostas e das contradições. Enquanto pesquisadores polifônicos, precisamos estar abertos a todos os desafios que esses escritos possam nos proporcionar e especialmente instigados a engendrar mais reflexões acerca de tudo o que for dissertado por aqui, provocando; assim, reflexões em quem se interessar pela temática.

Lucia Santaella, em sua obra *Matrizes da linguagem e do pensamento sonora, visual e verbal* (2005), ressalta que as categorias fenomenológicas ou fenomenologia²³, de Charles Sanders Peirce estão em analogia com as maneiras de ouvir uma peça musical ou simplesmente um som. Citando outro autor, a estudiosa assevera que:

Em seu livro o que é música, J. J. de Moraes (1983^a: 63-70), no capítulo “*Maneiras de ouvir*”, divide essas maneiras em três grandes níveis: ouvir emotivamente, ouvir com o corpo e ouvir intelectualmente. Há aí uma evidente analogia desses três modos com as categorias fenomenológicas de Peirce, a primeiridade, secundidade e terceiridade, respectivamente. É claro que esses três níveis se entrelaçam, são inseparáveis, pois somos ao mesmo tempo emoção, corpo e intelecto. (SANTAELLA, 2005, p. 81)

Assim, ao refletir sobre os modos de “ouvir” vamos explorar a dramaturgia sonora do espetáculo teatral *Auto da Compadecida* (2017). Para tal exploração vamos dividir esta Seção em subseções em que serão analisadas as músicas, os ruídos e sons do acaso e a voz dos/das atores/atrizes nos três atos que compõem o espetáculo.

Iniciando pela música de sala e trilha sonora na primeira subseção seguido da análise dos ruídos e sonoridades que acontecem ao acaso durante as cenas e finalizando com a análise da voz do/a ator/atriz, considerando a entonação, intensidade e sotaque a partir das vozes na criação da personagem.

²³ Segundo Santaella a Fenomenologia, como base fundamental para qualquer ciência, meramente *observa* os fenômenos e, por meio da análise, postula as formas ou propriedades universais desses fenômenos. Devem nascer daí as categorias universais de toda e qualquer experiência e pensamento. Numa recusa cabal a qualquer julgamento avaliativo *a priori*, a Fenomenologia é totalmente independente das ciências normativas.

4.1 Semiose nas Músicas de sala e Músicas de Cena do Espetáculo.

Ao adentrar no local onde um espetáculo vai acontecer, podendo ser um teatro, um galpão, uma rua, uma praça ou uma sala; enfim, qualquer local onde ocorrerá uma apresentação teatral, é comum ouvirmos uma música que antecede o início do espetáculo. Alguns grupos de teatro utilizam esse artifício em seus espetáculos, que conhecemos como música de sala. Podemos dizer, em uma linguagem análoga ao popular, que sua função é criar uma atmosfera para que o espectador sinta a ambientação e o clima do que, possivelmente, o espetáculo pode oferecer, a partir de uma sonoridade. Podemos fazer uma analogia ao ato de se fazer sala para alguém que espera uma outra pessoa chegar para uma reunião ou apenas uma visita.

A música de sala foi um artifício utilizado no espetáculo *Auto da Compadecida* (2017). As músicas foram tocadas ao vivo, por uma banda formada pelos acadêmicos da Sétima Turma de artes cênicas, pelo diretor do espetáculo e por colaboradores. Nesse momento, é primordial discutir sobre dois recursos aplicados no espetáculo: A música tocada ao vivo e a música gravada.

A música era utilizada no teatro grego como a percussão ao vivo e somente anos mais tarde surgiu a trilha gravada, como afirma Roberto Gil Camargo em sua obra *Sonoplastia no teatro*:

A percussão ao vivo é o modo mais antigo de sonoplastia que se conhece e está ligada às origens do teatro. Os gregos já empregavam a música de cena, servindo de acompanhamento às falas e evolução do coro. Os instrumentos básicos eram a lira, a cítara, a harpa, a flauta, além de uma série de instrumentos de ritmo. De lá para cá, até que aparecessem os recursos eletrônicos, sempre que fosse preciso tocar uma música ou obter efeitos sonoros por meio de ruídos teria que se recorrer à percussão ao vivo. Hoje, com todos os recursos que existem, a sonoplastia ao vivo ainda é a forma ideal, a mais perfeita, por se ajustar plenamente à natureza do teatro, que é uma arte que se apresenta ao vivo, na presença do espectador. (CAMARGO, 1986, p. 11)

Apesar de, assim como o autor, ter uma preferência pela música de cena ao vivo, penso que não seja apropriado nos dias atuais, numa época em que a contemporaneidade está à tona, afirmar que “a sonoplastia ao vivo ainda é a forma ideal, a mais perfeita” (CAMARGO, 1986, p. 11), pois acredito que a perfeição é algo bastante complicado de se definir e que cada pessoa tem uma predileção. Além disso, mesmo com todo o avanço das tecnologias no teatro e na música, ainda é frequente a utilização de todo tipo de música de cena nos espetáculos teatrais, sejam gravadas, ao vivo e/ou a junção dos dois artifícios. Como afirma o pesquisador Marcos Machado Chaves:

Uma das maiores questões colocadas ao criador de trilha sonora é se ela será gravada ou executada ao vivo. Responde-se que, mesmo gravada, sempre será uma mescla

com os sons do momento, pois as vozes dos atores e demais sons do ambiente compõe a sonoridade do espetáculo. Entretanto, quando se utiliza o termo trilha gravada, trata-se de parte dela: sons propostos como efeitos sonoros e músicas de cena compiladas em uma mídia. (CHAVES, 2011, p. 60)

Esses mecanismos musicais foram utilizados no espetáculo *Auto da Compadecida* (2017) e a música de sala, foi executada ao vivo com a apresentação de duas músicas: “Morango do Nordeste” e “Selinho na boca”.²⁴ Como exposto anteriormente, intencionava-se criar um ambiente onde o expectador sentisse um pouco um ambiente/atmosfera que remetesse a algum lugar do nordeste brasileiro, já que o espetáculo, se passa na cidade de Taperoá no estado da Paraíba – em sua concepção original, e que fora adaptada a uma trupe de circo-teatro do interior do Ceará. É apropriado manifestar nesse momento, que existiu a intenção de provocar o espectador para determinados sentidos, mas que temos a consciência de que cada pessoa tem sua própria recepção diante de uma obra.

A recepção não é o foco dessa investigação, mas analisando e refletindo sobre essa recepção do público e um possível modo de ouvir a música de sala, vamos fazer aqui um entrecruzamento com os modos de ouvir citados por Lucia Santaella em sua pesquisa fazendo uma analogia com a fenomenologia de Charles Sanders Peirce. A autora diz que:

Ouvir emotivamente corresponde ao primeiro efeito que a música está apta a produzir no ouvinte. Ouvir com o corpo entra em correspondência com o interpretante energético, visto que diz respeito a um certo tipo de ação que é executada no ato da recepção de um signo. Ouvir intelectualmente significa incorporar os princípios lógicos que guiam a recepção da música. (SANTAELLA, 2001, p. 81)

Assim, temos três modos de como a música pode ser recepcionada por um ouvinte. Isso se torna mais complexo ao pensarmos que cada uma dessas modalidades se dissipa em cada nível fenomenológico (primeiridade, secundidade e terceiridade). Importante ponderar que estamos analisando/refletindo sobre um conceito que envolve produção de um pensamento e isso pode ocorrer de maneira muito rápida. Os níveis fenomenológicos podem ocorrer, quase que concomitantes.

Então, ao ouvir emotivamente, em primeiridade, é ouvir de forma pura, permissiva, deixando que essa energia vibracional transmitido pela música penetre no âmago. “Em situações de audição como essa, o receptor fica bem perto de se transformar em uma mera

²⁴ Morango do Nordeste é uma música interpretada por vários artistas brasileiros, mas que foi composta pelo artista Walter de Afogados. Informação retirada do site <https://embrizado.com.br/2020/10/29/entrevista-walter-de-afogados-compositor-do-sucesso-morango-do-nordeste/> em 27/09/2022 às 22:21hs. A música Selinho na Boca é uma canção interpretada pelo cantor pop Latino e pela cantora de Perlla. https://pt.wikipedia.org/wiki/Selinho_na_Boca A canção é uma regravação da música "Simarik" do cantor turco Tarkan lançada em 1999. Informação retirada do site https://pt.wikipedia.org/wiki/Selinho_na_Boca.

cápsula de sentimento, flutuando fora do tempo e do espaço” (SANTAELLA. 2001. p. 82.), estamos nos referindo ao ato de apenas sentir.

Dependendo da música, a imersão nessa “cápsula”, esse sentir, se torna prolongada ou efêmera e ao passarmos por esse momento entramos no segundo nível, a secundidade em que uma espécie de comoção mental entra em cena nos fazendo mover internamente. Ainda não alcançamos a totalidade de um sentimento, mas estamos comovidos pela sonoridade que nos incorpora. “Trata-se, pois, de um dinamismo interno, de um sentir que é posto em movimento, em estado de comoção quando a corrente sanguínea se aquece, a pulsação acelera e o coração estremece.” (SANTAELLA, 2001, p. 83)

Isso também acontece subitamente e nos direcionamos para a terceiridade onde a emoção se expande, dos neurônios para o resto do corpo atingindo todo o organismo e o sentimento causado pela música vem à tona. Conforme a música (e o espectador) alguma emoção/sentimento floresce e isso se dá por questões culturais de cada ser humano. Sendo cultural é terceiridade, porque somos convencidos a esse tipo de sentimento por experiências já vividas. “É nesse nível que costumamos dizer que tal música é alegre, tal música é triste, tal música é melancólica, etc. É claro que a música em si não é nada disso. Na maior parte das vezes são nossos hábitos ou convenções culturais que nos fazem projetar esses rótulos sobre a música.” (SANTAELLA, 2001, p. 83)

Examinando, primeiramente, a música de sala “Morango do Nordeste” podemos refletir da seguinte forma:

- ✓ Os espectadores que não conheciam os instrumentos que estavam sendo executados ou mesmo a música (enquanto gênero), estariam, inconscientemente, com seu nível de recepção das sonoridades em primeiridade, onde ocorre exclusivamente o sentir;
- ✓ Os espectadores que conheciam os instrumentos estariam deslocando-se no nível de primeiridade e secundidade, mas, rapidamente entrariam na terceiridade, pois, culturalmente, já saberiam que um triângulo, uma zabumba, uma sanfona e um pandeiro são instrumentos habitualmente utilizados na região do Nordeste brasileiro e que a música “Morando do Nordeste” foi interpretada por vários intérpretes e, primeiramente, por cantores nordestinos, e que ao pesquisar pela *internet*, podemos perceber que foi composta por outro artista, também do Nordeste.

Podemos relacionar, também, as músicas (de sala) executadas enquanto signo, que

possui os instrumentos sendo tocados como seu *representâmen*, seu *quali-signo*, seu ícone e que precisamente nos faz interpretar a música que é do estado do Nordeste enquanto objeto, seu *sin-signo* e seu índice, nos direcionando para um discernimento, um pensamento interpretante, um *legi-signo*, um símbolo que é a atmosfera, ambiente, sentimento presumido para o espetáculo.

As músicas de sala do espetáculo condizem com a primeiridade por serem as primeiras composições escutadas além de evanescer assim que começa o espetáculo. Segundo Santaella:

Tudo que está imediatamente presente à consciência de alguém é tudo aquilo que está na sua mente no instante presente. Nossa vida inteira está no presente. Mas, quando perguntamos sobre o que está lá, nossa pergunta em sempre muito tarde. O presente já se foi, e o que permanece dele já está grandemente transformado, visto que então nos encontramos em outro presente, e se pararmos, outra vez, para pensar nele, ele também já terá voado, evanescido e se transmutado num outro presente. (SANTAELLA, 1983, p. 9)

Conforme podemos analisar na citação da autora, a primeiridade é rapidamente transformada e nesse caso é válido pensar também que caso ocorram repetições cíclicas da música em questão, a percepção fenomenológica pode se alterar e abrir espaço para o nível de secundidade e isso vai depender do desprendimento por parte do público ao ouvir a canção.

Além disso, podemos ponderar que o Teatro e a Música possuem de alguma maneira certa efemeridade, também relacionada a primeiridade, enquanto arte, pois independentemente da quantidade de vezes que se apresenta um espetáculo teatral ou se realiza uma apresentação/concerto musical, sempre teremos, mesmo que menores e mais imperceptíveis, distinções entre uma apresentação e outra o que faz que seja única a exibição. Assim temos sempre um sentido de primeiridade como assevera Santaella (2005):

O som é airoso, ligeiro fugaz. Emanando de uma fonte, o som se propaga no ar por pressões e depressões, percorrendo trajetórias, sujeitas a deformações, cujos contornos e formas nunca se fixam. Vem daí a qualidade primordial do som, sua evanescência, feita de fluxos e refluxos em crescimento contínuo, pura evolução temporal que nunca se fixa em um objeto espacial. O Som é omnidirecional, sem bordas, transparente e capaz de atingir grande latitudes. Não tropeçamos no som. Ao contrário ele nos atravessa. (SANTAELLA, 2005, p. 105)

Essa característica nos permite estabelecer uma analogia com a categoria de primeiridade na Semiótica, ao interpretar as palavras da autora na citação quando menciona a qualidade primordial do som e sua evanescência e ainda quando diz que o presente é transformado e de forma vertiginosa nos encontramos em outro nível.

A música “Selinho na Boca” também foi utilizada como música de sala e é uma canção do gênero *pop*, mas o grupo utilizou a versão da banda cearense “Forró do Muído” conforme podemos verificar no endereço eletrônico “https://youtu.be/W_dpuyWwqYE”. O pesquisador

Luiz Tatit comenta sobre essa classificação de um gênero quando diz:

É comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um *rock* dos Titãs ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa sequência com outras do mesmo paradigma. Sambas, boleros, *rocks*, marchas... são ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da composição popular. (TATIT, 1997, p. 101)

Os músicos utilizaram os mesmos instrumentos, triângulo, zabumba, sanfona e um pandeiro, adaptando o ritmo da música para que pudesse ser interpretada enquanto uma canção nordestina, ou seja, modificaram as unidades sonoras e as ordenações rítmicas transferindo a compreensão da gramática dessa canção para outro lugar. É válido analisar que ao trabalhar na música e realizar essas adaptações, estamos atuando na ressignificação da música, produzindo novos signos ao estruturar um novo ritmo e, dessa forma, mesmo não sendo uma composição genuinamente nordestina, a maneira como foi conduzida faz que todos/as as análises sejam pertinentes a essa canção.

Na sequência, mais uma música é executada, porém agora não mais enquanto música de sala, mas como uma abertura oficial do espetáculo. *De sua formosura* é a música escolhida para apresentar a turma em sua totalidade no palco, pois todos os/as atores/atrizes e músicos participam desse momento. Ao analisar esse trecho vamos refletir sobre a tradução intersemiótica dessa trilha.



Imagem 20 – Sétima Turma de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados/MS. Foto retirada do vídeo gravado por Bruno Augusto

Iniciamos pelo histórico que a música possui desde sua concepção. “De sua formosura”

é uma canção componente do álbum “Morte e Vida Severina”, de Chico Buarque de Hollanda e Airton Barbosa²⁵, baseado no poema homônimo de João Cabral de Melo Neto que foi publicado em 1955 e traz em seus versos de forma poética a vida de um homem nordestino que busca o melhor para sua sobrevivência com muita fé e esperança. O poema detalha a história de Severino, um homem que resolveu sair do sertão nordestino para o litoral e nessa viagem se depara com a morte.²⁶ O álbum possui doze faixas adaptadas do poema para a música e aqui utilizada no teatro. Ao final do espetáculo a música de “De sua Formosura” é executada, mas nesse momento é utilizada para apresentação das personagens e finalização da peça.

Para Roman Jakobson (1975, p.65), tradução intersemiótica é definida como a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” e, assim, justifica-se essa espécie de tradução, nessa categorização porque qualquer interpretação do signo linguístico pressupõe uma tradução, o que inclui a transmutação do signo. Portanto, ao ser transportada de um poema escrito, considerado uma linguagem verbal, para uma música, considerada uma linguagem não verbal e no *Auto da Compadecida* (2017) interpretada no Teatro, podemos ponderar a tradução intersemiótica da canção “Por sua formosura” e na montagem teatral podemos refletir sobre a função da linguagem dessa trilha enquanto tradução intersemiótica, pois destaca se aqui uma função emotiva já que a música enfatiza os sentimentos e emoções de um emissor e uma função poética, pois a música busca chamar a atenção para com sua estrutura, seu ritmo e sua sonoridade na mensagem.

Além disso, estamos trabalhando a partir dos signos, transitando sentidos na historicidade do poema de forma criativa, como cita Julio Plaza quando diz que:

Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas. (PLAZA, 2003, p. 71).

Sendo assim, ao trabalhar com do poema para a música, da música para a interpretação teatral, estamos realizando uma transcrição e dispendo de muita criatividade para tal fato.

Analizando outro trecho do espetáculo (34:01min. do vídeo -

²⁵ Airton Lima Barbosa foi Músico e compositor, nasceu em Bom Jardim, Pernambuco, em 1942 e morreu no Rio de Janeiro em 1980. Foi um dos fundadores do Quinteto Villa-Lobos, em 1962. Fonte: <https://pe-az.com.br/editorias/biografias-3/a/499-airton-lima-barbosa> Acesso em 15/11/2022 às 23h00min.

²⁶ Retirado da revista Viva Voz no endereço eletrônico http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/musicaemovimento-site.pdf Acesso em 19/10/2022

<https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=2041>), no qual ocorre uma discussão entre a Mulher do Padeiro e o Padre João, sobre o enterro do cachorro enquanto este é passado de mão em mão, durante a cena uma das palhaças aparece no canto do espaço cênico portando uma caixa de som, executando uma música, característica, do circo. A finalidade dessa música era escancorar a ironia contida na situação e, além disso, validar a embrulhada que a personagem João Grilo organizou para que o animal fosse enterrado.

Para que o espectador alcance essa interpretação, ele passa, novamente, pelas três categorias da fenomenologia triádica de Peirce. No processo de primeiridade, quando ouve e reconhece a música enquanto circense, que se evidencia, também, pela imagem da palhaça segurando por alguns minutos a caixa de som. Já no processo de secundidade, no momento que aproxima o fato de ouvir a música com a cena e no processo de terceiridade quando relaciona o conteúdo da cena com a música circense, assimilando o fato de que, de um modo geral, não é normal que um animal seja enterrado por um padre rezando em latim e que tudo gira em torno de um deboche.



Imagem 21 – Cena onde a palhaça surge com uma caixa de som executando música de circo. Foto retirada do vídeo gravado por Bruno Augusto

A B A
E nosso grupo de teatro tão bonito

B A
Tão cheiroso, tão distinto

B E7
Faz sua encenação

A tradução intersemiótica aconteceu a partir do momento em que o autor da música, Marcos Chaves, concebeu a letra passando enquanto texto para o papel, seguido da tradução para a canção, colocando os acordes conforme podemos analisar na letra e finalizando na execução da música com todo o grupo dançando. O texto ressignificando em música e coreografada e executada pelos artistas no palco. Signos que se traduziram em signos.

Importante voltar a citar, a utilização do *Orélio cearense*, já mencionado, para a utilização nessa música de uma frase: “E não repare no arroz que tá queimando”. O livro traz o significado. “**Queimar o arroz ou arroz ta queimando:** Diz-se da calcinha ou cueca velha que está com o elástico um tanto gasto e fica entrando na regada do bumbum.” (SARAIVA, 2002, p. 218). Houve uma pesquisa para trazer as características na ambientação, por meio do signo verbal da região, a partir do dicionário.



Imagem 22 – Cena da troca de personagens entre o primeiro e segundo ato – Música amarra o bode e troca o ato. Foto retirada do vídeo gravado por Bruno Augusto

Podemos analisar, também, pela imagem que, como já foi mencionado, os artistas dividiam suas personagens e, nesse momento, ocorre a troca entre eles. O grupo do primeiro ato entregando acessórios para as mesmas personagens que vão iniciar o segundo; enquanto o grupo que vai atuar no terceiro ato realiza a coreografia no meio. Além da tradução intersemiótica que ocorre, podemos refletir que essa troca de atores/atrizes funciona, para o discernimento do público enquanto signo e, nesse caso, a troca pode funcionar como um índice, deixando claro para o espectador que outro grupo entrará em cena e essa entrada é o signo enquanto objeto.

Conforme já citado anteriormente, a utilização de recursos tecnológicos ressignifica a cena, trazendo uma grande combinação de signos ao se associar os signos sonoros como o efeito do microfone, agregado as vozes dos/das atores/atrizes que estão no centro, assim como os sons gerados pelos passos de dança no chão de madeira e os instrumentos musicais. Isso potencializou o espetáculo a partir do entrecruzamento de todos esses signos.

Dando continuidade é oportuno comentar a execução de alguns acordes, pelo acordeom, enquanto a personagem Severino de Aracaju e o Cangaceiro matam João Grilo, o Padre João, o Bispo, o Sacristão, o Padeiro e sua Mulher (1:04:44 horas do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=3885>). Os acordes Am e Em (Lá menor e Mi menor) que naturalmente, por serem acordes menores, causam uma sensação de melancolia, que para cena de morte, embora cômica, esses acordes eram apropriados. Refletindo pelos princípios da semiótica trago aqui o sentido do “Percepto, *Percipuum* e Juízo Perceptivo”. Santaella (2005) afirma que:

Em todo o processo perceptivo, três elementos estão envolvidos: o percepto, o *percipuum* e o juízo perceptivo. O percepto corresponde àquilo que comumente é chamado de estímulo. algo, fora de nós, se apresenta a nossa percepção. Bate insistentemente a porta dos nossos sentidos. Não podemos evitar a tentar para aquilo que está lá para ser percebido, pois nossos sentidos funcionam como janelas abertas para tudo que a eles se apresenta ponto que está lá fora, aparecendo aos sentidos, é o percepto. Tão logo o percepto atinge os nossos sentidos, ele é imediatamente convertido em *percipuum*. [...] Tão logo o percepto é recebido sob a forma de *percipuum*, este é imediatamente capturado pelos esquemas gerais de interpretação com que o ser humano está provido. Esse elemento de generalidade corresponde aos princípios condutores ou hábitos mentais que regulam a formação do juízo de percepção. É através do juízo perceptivo que reconhecemos aquilo que é percebido. (SANTAELLA, 2005, p. 107 e 108)

O percepto é a música enquanto energia sonora ainda não interpretada pelos nossos sentidos, é o que está para ser ouvida. Ao momento em que é capturada pela nossa fisiologia auditiva, ela se transforma em *percipuum* que ao chegar ao nosso cérebro e ser interpretada ela se transforma em juízo perceptivo. A música de cena, nesse caso, coparticipa da essência ação cênica, pois no instante em que o músico inicia os acordes, na cena da morte, a ambientação

se instaura atingindo um ponto de percepto seguido do *percipuum* em nossa consciência estimulando nossos sentidos e quando entendemos do que se trata a cena configurando então o juízo perceptivo.

A próxima música do espetáculo é executada durante a troca de cenário e atores/atrizes, do segundo para o terceiro ato (1:14:38 horas do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=4477>). Nesse momento, um palhaço entra em cena gritando “troca”, e os/as atores/atrizes dos atos trocam de acessórios corporais enquanto outros organizam o cenário para o terceiro ato. É uma música tocada na sanfona também com acordes Am e Em, composta num compasso ternário²⁷ e por isso, de alguma forma, remete a um ritmo de valsa para quem a ouve/assiste.



Imagem 23 – Cena da troca do segundo para o terceiro ato. Foto retirada do vídeo gravado por Bruno Augusto

Todas as relações triádicas da semiótica peirceana podem ser relacionadas aqui, mas se pensarmos os aspectos da recepção, ou seja do espectador, chegamos no que a semiótica peirciana chama de interpretante, ou seja o sentido que um signo pode inferir, elaborar, suscitar numa mente interpretadora qualquer.

Para Peirce, o interpretante também possui divisões triádicas, que ele advoga como sendo rema, discente e argumento, ao passo que “rema” está no âmbito das imprecisões, o “discente” se encontra na fase de particularizações interpretativas e o “argumento” está no

²⁷ Fórmula de compasso, colocada no começo de cada peça musical, indica, geralmente por números em forma de fração, o tamanho do compasso e também possíveis interpretações. Podem ser binárias (2 tempos), ternárias (3 tempos) e quaternárias (4 tempos). (MED, 1996, p.117).

domínio das certezas.

A valsa tocada para a troca de ato, pela natureza da semiótica, em nível de primeiridade na compreensão do espectador, pode ser classificada em “rema” já que de início tudo parece meio impreciso na cena. Em seguida, rapidamente, entrando num nível de secundidade, essa percepção é tomada por uma característica “discente” em que as particularidades começam a tomar conta do raciocínio que, em seguida, se transforma em “argumento” quando o espectador entende que tudo se trata de uma música, dançante, utilizada para troca de ambientação dentro do espetáculo.

Outra música é cantada no início do terceiro ato (01:18:00 horas Do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=4680>) e a ambientação agora é diferente, pois na cena acontece o julgamento das personagens que morreram ao final do segundo ato (Severino de Aracaju, seu capanga Cangaceiro, João Grilo, Padre João, Bispo, Sacristão, Padeiro e sua Mulher). Ao som da sanfona e nas vozes dos/das atores/atrizes a música chamada “Jesus Prometera”.

A
Jesus Prometera
D
Que haverá de salvar
A B E
A todos fiél, que os pé da cruz beijar
A D
Bejemo e Rebejemo, tornemo a rebeja
A
Bejemo os pé da cruz
Bm A
Que é pra Jesus nos Salvar
D A
Bejemo os pé da cruz
Bm A
Que é pra Jesus nos Salvar (CHAVES, 2020, p.313)

Cantada em uma linguagem coloquial, a música remete bastante aos cantos de trabalho que lavadeiras realizavam nas beiras dos rios e também às procissões, cortejos e velórios que são realizados em que as mulheres experientes dentro da religião cantam. Analisando a mesma sensação que essa canção causa, temos outra música, um pouco mais breve, curta, cantada pela personagem João Grilo ao clamar a ajuda da Compadecida, Nossa Senhora, mãe de Jesus (1:36:47 horas do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=5807>). Em seus versos ele diz:

Valei-me Nossa Senhora
 Mãe de Deus, de Nazaré
 A vaca mansa da leite
 E a braba da quando quer
 A mansa da sossegada
 E a braba levanta o pé
 Já fui barco, já fui navio
 E hoje sou escalé
 Já fui menino e já fui homem
 Só me falta ser mulher
 Valei-me Nossa Senhora
 Mãe de Deus, de Nazaré (SUASSUNA, 1955, p.170)

A execução melódica desses versos cantados tinha o acompanhamento de um pandeiro com a própria personagem, João Grilo, afirmando ter aprendido os versinhos com sua mãe quando criança.

A maneira das execuções das músicas citadas, o timbre das personagens, a estrutura dos acordes, podem despertar nos ouvintes a satisfação emocional a partir das memórias impregnadas em nossa essência. Como endossa Santaella (2005):

O timbre de um denso acorde de metais da orquestra pode fascinar o nosso ouvido e ficamos tomados pelo Impacto daquela percepção, da qual só conseguimos, naquele instante, captar a qualidade de matéria bruta perceptiva. Pouco nos importa que acorde é aquele, que metais são aqueles, que relação aquele tem com as outras partes das obras. Que nos interessa naquele instante edênico é a revelação que a pura sensação sonora desperta em nós. (SANTAELLA, 2005, p. 109)

Embora a autora tenha relacionado a pura sensação sonora que desperta o fascínio a partir de um acorde com instrumentos de metais de uma orquestra, ao meu ver esse fascínio pode ser validado ao ouvirmos um acorde de vozes²⁸, como aconteceu nos exemplos citados no parágrafo anterior na música “Jesus Prometera”.

As músicas de cena da entrada das personagens Emanuel (01:25:35 horas do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=5135>) e A Compadecida (01:37:39 horas do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=5859>), no terceiro ato do espetáculo, foram músicas pesquisadas e, a partir da experimentação nos ensaios, funcionaram trazendo muita emoção entre os/as atores/atrizes.

²⁸ Acorde é a sonoridade produzida por três ou mais sons, simultâneos. (MED, 1994, p. 172)



Imagem 24 - Emanuel e A Compadecida. Fonte: Arquivo pessoal do diretor.

Para a entrada da personagem Emanuel, foi utilizado um pequeno trecho da música gravada *The Humming* da cantora Enya²⁹ e para a entrada da personagem A Compadecida o trecho da música utilizada foi a *Funambul* do espetáculo *varekai* do *Cirque du Soleil*³⁰. Ambas as músicas possuem características que remetem a uma ambientação angelical, cândida e que causa uma sensação de conforto. Ao somar essas sensações com a aparição das personagens causa grande emoção e euforia nos espectadores, como pode ser confirmada no vídeo através do link. Santaella (2005) assevera que

Nesse nível perceptivo, o ato interpretativo não vai além de conjecturas fugazes, que Langer (*apud* Fisette, 1999:50) chama de satisfação emocional e que Peirce nomeia como interpretante dinâmico emocional. De fato, a música é um dos poucos tipos de signos cujo processo interpretativo pode parar no nível das qualidades de sentimento, pois esse nível já é suficiente para que a semiose ou ação do signo se instaure. (SANTAELLA, 2005, p. 109)

Na teoria semiótica de Peirce, o interpretante dinâmico é a impressão que a música, enquanto signo sonoro, pode causar na mente dos espectadores ao assistirem a cena e nesse caso pode ser classificado como interpretante dinâmico emocional, pois é um efeito que tem

²⁹ Enya é o nome artístico da cantora, instrumentista e compositora, Eithne Pádraigín Ní Bhraonáin, que já vendeu mais de 80 milhões de discos e recebeu 4 grammys. Nascida em 17 de maio de 1961, em Gweedore, Condado de Donegal, Irlanda, Enya cresceu cercada pela música. Seu pai, Leo Brennan, era músico e dono do pub Leo's Tavern, que funciona até os dias atuais e sua irmã mais velha, Moya Brennan, era líder da banda Clannad, formada pelos seus irmãos e tios. Fonte: <https://www.antena1.com.br/artistas/enya> acesso em 18/04/2023 às 19:32hs.

³⁰ Cirque du Soleil é uma companhia multinacional de entretenimento, sediada na cidade de Montreal, Canadá. No início da década de 1980, uma trupe de artistas fundada por Gilles Ste-Croix levou seu talento para as ruas de Baie-Saint-Paul, uma charmosa vila às margens do rio St. Laurent, perto da cidade de Quebec. Conhecido pelo público como Les Échassiers de Baie-Saint-Paul (Os Stiltwalkers de Baie-Saint-Paul), esse grupo formaria o núcleo do que viria a se tornar o Cirque du Soleil. Fonte: <https://www.cirquedusoleil.com/about-us/history> acesso em 18/04/2023 às 20:00hs.

poder de alterar como qualidade de sentimento que possui. Assim, ao ouvir a música de cena desses trechos, o espectador pode se emocionar enquanto interpreta a cena.

4.2 – Ruídos e sonoridades ao acaso no Auto da Compadecida

Conforme já discutido anteriormente, parte dessa dramaturgia sonora foi pesquisada por alguns integrantes da turma, com a orientação do pesquisador Doutor Marcos Machado Chaves que preza pela criação de trilha sonora autoral, até mesmo pela relevância da Música para o Teatro, ressaltando a importância da utilização da música gravada nos espetáculos que dirige. Além disso, cumpre destacar que, além de uma trilha pesquisada e elaborada, os sons imprevisíveis também podem acontecer durante as apresentações teatrais, influenciando o que o pesquisador chama de trilha sonora total. Dessa forma:

Um discurso de trilha sonora total traz o acaso e o acontecimento como prerrogativa, não sendo possível prever todos os sons de cada apresentação. Tal afirmação lida com a efemeridade do teatro, onde toda exibição é única. Não se tem como antecipar os sons involuntários, então o papel do responsável pelas sonoridades está na elaboração de alguns materiais sonoros propostos e na articulação da musicalidade do espetáculo com a equipe. (CHAVES, 2011, p. 87)

Na preocupação de utilizar todos os sons possíveis, pensando nas múltiplas sonoridades que compõem um espetáculo teatral e dentre essa gama de sons, grande parte deles são realizados a partir de uma criação, os/as atores/atrizes da Sétima Turma de Artes Cênicas, assim como o diretor do espetáculo, sabiam da probabilidade do acontecimento de outros sons de maneira natural, sendo assim, considerados sons do acaso, caracterizando, segundo Santaella, como a primeiridade da primeiridade, isenta de leis e regras, o que Peirce chama de sintaxes do acaso, o universo das puras possibilidades qualitativas. Assim, importa salientar que:

Consciência em primeiridade é *qualidade de sentimento* e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. Qualidade de sentir é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado de nosso estar o mundo. Sentimento é, pois, um quase-signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas. (SANTAELLA, 1983 p. 10)

A primeiridade sendo então um tipo de sensação ou qualidade de percepção que não possui referência a nada, algo que não pode ser pensado ou explicado, algo primeiro e indeterminado se relaciona com os sons do acaso, involuntários de um espetáculo teatral. Ao analisar dessa forma, podemos refletir que as sonoridades relacionadas com as sintaxes do acaso podem ser os sons que surgem sem que saibamos, de primeira impressão, de onde vieram. O acaso só acontece onde há abertura para seu surgimento e, com isso, acontece o crescimento e a evolução das coisas menos complexas para as mais complexas. Segundo Santaella:

Crescimento e complexidade não podem ser explicados pelos princípios da necessidade. Algo só pode crescer através do poder da espontaneidade que abre espaço para a variação criativa. Se não houvesse acaso não haveria crescimento. Assim também, a transição do menos complexo ao mais complexo só pode ocorrer através do surgimento de novas opções. Essas opções são produtos do acaso. Portanto, onde houver frescor, espontaneidade, indeterminação, possibilidade em aberto, aí estará o acaso. (SANTAELLA, 2005, p. 121).

Ao refletir sobre isso podemos sugerir a ideia de que a conjunção entre a música e o teatro, a dramaturgia sonora, são fontes inesgotáveis para sintaxes do acaso e a partir disso perspectivas de crescimento, pois nesse entrecruzamento artístico encontramos uma ampla área para variação criativa e possibilidades em aberto para surgimento de idealizações diversas, levando em conta o caráter improvisacional que um espetáculo como esse pode sugerir.

Inúmeras são as sonoridades, consideradas sintaxes do acaso, que podem ocorrer durante um espetáculo teatral e, na obra em análise, *Auto da Compadecida*, não seria diferente o que possibilitava a ocorrência de situações diversas não esperadas, ao acaso e podemos citar aqui aquelas que, mesmo sendo ao acaso, geralmente esperamos que aconteça, como palmas e risadas e gritos do público que aconteceram algumas vezes durante o espetáculo.

Uma cena que chamou atenção do público, causando muitos risos e aplausos, aconteceu no segundo ato do espetáculo, quando a personagem João Grilo fala ao Padre João, na frente do seu superior, o Bispo, que ele teria enterrado um cachorro em latim (47:39 minutos do Vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=2859>) e o Padre cai para trás, de costas no chão, causando um grande ruído, já que o palco do local de apresentação é de madeira.



Imagem 25 – Cena da personagem Padre João caindo de costas. Foto retirada do vídeo gravado por Bruno Augusto

Durante alguns segundos o público se colocou diante da mais pura sintaxe do acaso, em específico a sintaxe sonora, mas para refletir sobre isso, precisamos analisar o termo *sintaxe*. Nas palavras de Santaella (2005), considerando que o som é uma matriz da linguagem e do pensamento, quando discute sobre a sintaxe como eixo da matriz sonora, ela descreve que, “[...] em um sentido geral, sintaxe quer dizer o modo pelo qual elementos se combinam para formar unidades mais complexas. Etimologicamente, a palavra “sintaxe” é formada por *syn*, que significa “junto”, “com”, e *taxis*, significando “arranjo”. (SANTAELLA, 2005, p. 112)

Nesse caso, podemos pensar na união de unidades menores formando agrupamentos maiores, estruturando um sentido mais amplo e assim podemos fazer, uma analogia simples com a Teoria da Música em que as notas se unem formando escalas, acordes, melodias, harmonias e composições musicais como também destaca a autora:

As analogias entre a sintaxe verbal e a sintaxe da música foram muito enfatizadas. De fato, para explicar suas estruturas, a música fez uso de uma terminologia emprestada da gramática da língua. Na música, as notas, como elementos discretos, são, via de regras, consideradas as unidades mínimas. Quando os padrões melódicos e rítmicos formados pela combinação das notas se plasmam numa ideia musical completa, são chamados de motivos ou frases. Frases unidas formam um período de cuja combinação resultam as seções da música até suas estruturas maiores compondo as formas musicais: cantochão, moteto, madrigal, fuga, sonata, sinfonia, etc. (SANTAELLA, 2005, p. 113 - 114)

É pertinente também, nesse momento, fazer uma analogia da sintaxe enquanto unidades que se entrelaçam com a polifonia teatral trazida pelo pesquisador Ernani Maletta que assevera:

A natureza intersemiótica do teatro já foi amplamente demonstrada pelos diversos semiólogos teatrais, uma vez que a linguagem teatral não é apenas verbal, mas também gestual, plástica e musical. A partir disso, afirmo e demonstro em minha tese que, no Teatro, essas linguagens representam instâncias discursivas que, entrelaçadas, compõem o discurso teatral. Dessa forma, explicita-se a natureza polifônica da arte teatral, cujo discurso é necessariamente um entrelaçamento de diversos outros discursos que, por sua vez, compreendem conceitos também fundamentais aos discursos próprios das outras diversas formas de expressão artística. (MALETTA, 2014, p. 34)

Podemos fazer esse paralelo trazendo a ideia de que essa natureza polifônica da arte teatral é originada a partir das sintaxes de variados discursos que, por sua vez, são formados por outras unidades conceituais de outras expressões.

Dessa maneira, observamos que podem surgir variadas argumentações sobre a sintaxe relacionada à Música e ao Teatro, pois infinitas questões podem surgir a cada frase, mas nesse momento vamos nos concentrar em refletir sobre a sintaxe sonora na cena mencionada. Conforme já mencionado, o ruído provocado pela queda da personagem Padre João, colocou o público diante de uma sintaxe sonora pelo simples fato de ser um som proveniente do choque entre dois corpos causando um som de uma batida, um timbre percussivo e estando ligado a

ritmo está ligado a primeiridade, pois nesse caso ele está em um patamar de que “[...] ritmo que não é privilégio da música, mas que só a música pode desenvolver até os limites de suas possibilidades, incluindo as possibilidades de sua dissolução, o ritmo como espasmo”. (SANTAELLA, 2005, p. 171)

Aqui é oportuno ainda usar as palavras de Santaella (2005) afirmando que “[...] sob a dominância da primeiridade, tem-se a heurística das qualidades sonoras. Parte-se aí da pura apreensão do som livre, em si, como possibilidade qualitativa positiva, sem nenhuma desvio para a indicação de sua origem” (SANTAELLA, 2005, p. 171). Podemos relacionar essa citação refletindo que a disponibilidade do/a ator/atriz, ao fazer a personagem cair para trás, sem pensar no que aconteceria em relação a nada, nem a som, mas na expectativa de que iria funcionar enquanto cena. Além disso, o público, provavelmente, ficou na imprecisão sobre o ruído, pois poderia ser realmente do impacto do corpo do/a ator/atriz no chão, como também poderia ter sido a batida de um instrumento percussivo como uma zabumba, por exemplo.

Ficou explícito no vídeo que o público se divertiu com a cena, aplaudindo e rindo muito, provocando inclusive murmúrios durante alguns segundos, causados pelo impressionante baque do corpo do/a ator/atriz no chão. Esses burburinhos do público também são considerados sons do acaso, o que pode ser um sinal positivo para os/as atores/atrizes, de que a cena deu certo. Santaella (2005) também comenta sobre isso ao discorrer sobre uma das subdivisões do *ritmo e primeiridade* enquanto matriz sonora da linguagem e pensamento, denominada *Proto-ritmo e o aleatório*. Para a estudiosa:

Certos fenômenos naturais, como uma tempestade, ou quase naturais, como o burburinho informe de uma multidão no saguão de uma sala de teatro ou de cinema à espera da abertura de uma sessão, são exemplos sonoros do ritmo que apenas se anuncia para imediatamente se dissolver, durações sem repetição e consequentemente despidas de regularidades. (SANTAELLA, 2005, p.171)

Sons irregulares que podem funcionar como signo. Embora não tenham sido fenômenos da natureza, os sons de cochicho, burburinhos e até risos, causam no/a ator/atriz a sensação de ter conseguido alcançar sua meta. Esses sons, embora sejam sons vocais, são considerados ruídos por terem essa característica irregular. Marcos Chaves, diretor do espetáculo, advoga que:

É preciso problematizar também a palavra ruído, porque ela pode ser lida de uma forma pejorativa. Não é à toa que algumas pessoas utilizam isso em seus vocabulários para falar que existem dissonâncias, existe um ruído entre nós, falando que algo não está legal. É uma abordagem um pouco complexa e não é adequado tratar ruído como algo incômodo. (CHAVES, 2023)

Assim é possível afirmar que os ruídos, enquanto sons do acaso ou não, mesmo sendo

sons irregulares, podem possuir características positivas no espetáculo, podendo causar impressões, interpretações e inquietações nos espectadores de um espetáculo.

Na cena da discussão sobre o enterro do cachorro, a personagem Padre João se negava enterrar o animal, pois não achava correto tratar o bicho como humano sepultando com um cortejo em latim. Porém João Grilo, com suas artimanhas consegue fazer com que o Padeiro destine uma certa quantia em dinheiro, como um testamento deixado do cachorro para o Padre. Nesse momento o som provocado por uma caixa registradora é utilizado (37:59 minutos do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=2279>). O som é um ruído, por ser irregular, e mesmo não sendo ao acaso é utilizado, mas com um propósito cômico, pois o padre muda completamente de ideia e começa a encontrar no animal morto, qualidades já que está interessado no dinheiro. Isso faz com que o ruído seja um som que auxilia na compreensão da cena e funciona como índice.

A primeira tarefa que se delega a um som em cena é a de assumir o papel de índice. Para a linguística, um índice é um signo que representa seu referente a partir de alguma ligação concreta com o mesmo: é por meio do vestígio deixado por este elemento que ele é representado por completo. Assim, a fumaça substitui o fogo, o chão molhado, a chuva e assim por diante. Os sons que ouvimos no cotidiano têm, portanto, uma disposição natural a serem empregados como índice em uma encenação, pois podem representar a presença de um elemento na cena sem que este precise ser visualizado, indicado ou mencionado. No entanto, tal como a música, um som pode ser abastecido de um conteúdo externo passando a atuar como componente simbólico, recurso que amplia a possibilidade de seu emprego no palco (EIKMEIER, 2011, p.107).

Analisando a citação do pesquisador, compositor e diretor musical da Companhia do Latão, Martin Eikmeier, podemos ressaltar que o som funcionando como um índice, no caso do ruído da caixa registradora, sem que o elemento, dinheiro, precise estar em cena.

O Pesquisador José Miguel Wisnik em sua publicação chamada “O som e o sentido” comenta que o ruído sonoro provoca uma *desordenação interferente* na mensagem, tornando-se “um elemento virtualmente criativo desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens” (1999, p. 32-33). A partir dessa afirmação trago nessa análise duas músicas de cena, mas que aqui cabem pela quantidade de ruídos causados pelos atores/atrizes e espectadores, que são as músicas das entradas das personagens Diabo e Encourado.

Ambas as músicas (Diabo 1:19:32 horas do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=4771> e Encorado 1:20:56 horas do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=4856>) foram pesquisadas, experimentadas e utilizadas na cena por sua intensidade, pois consistem em um *Rock* eletrônico e um *Heavy Metal*³¹ (Engel

³¹ O Heavy Metal, também chamado de Metal, é um estilo musical derivado, em suas raízes, do Rock’n roll. O nome, em inglês britânico, significa Metal pesado. Antes de se tornar um rotulo musical, a palavra Heavy Metal

<https://www.youtube.com/watch?v=x2rQzv8OWEY>), conforme pode ser analisado na gravação e no *clip* original de uma delas, pelos *links* mencionados acima, que por suas características podem trazer um certo vigor e uma ambientação mais sombria à cena. Toda essa potência da música foi dilatada por meio dos ruídos causados pelos espectadores e atores/atrizes em cena. Em meio a gritos, assobios e batidas de pés no palco as personagens entram e numa mescla com a iluminação dão à cena o terror necessário para ambientação do momento.

O efeito intenso da música de cena foi reforçado ao se misturar com os ruídos dos assobios, palmas e gritos da plateia, o que pode ter valorizado ainda mais o efeito provocador da cena, assim como ressalta Santaella (2005):

Qualquer som pode conviver com qualquer outro som. Sons podem se superpor, sincronizarem-se, indefinida e infinitamente. No mundo do som, dos sons e ruídos que podem se combinar a qualquer momento, as possibilidades do acaso estão continuamente em aberto, para continuamente irem se transformando em evento na medida mesma em que vão se atualizando. (SANTAELLA, 2005, p. 122).

Desta forma, o som está suscetível pelas possibilidades do acaso e estando aberto a eventualidades infinitas pode se intercalar, embaralhar, associar a outros sons oportunizando interpretações profundas.

4.3 – Análise da voz pelo viés da semiótica

A voz do/a ator/atriz é um dos elementos que compõem a dramaturgia sonora de um espetáculo, conforme já discutido nesse texto, e assim precisa ser analisada, aqui, no domínio das teorias da semiótica.

Para o semiólogo Tadeusz Kowzan “a dicção do ator pode fazer ressaltar uma palavra, seja ela aparentemente neutra e indiferente, os efeitos mais sutis e mais despercebidos” (2003, p.105). Dessa forma, o/a ator/atriz tem em seu poder a oportunidade, mediante um texto, de produzir com sua voz os mais variados efeitos dentro da proposta do espetáculo. Kowzan ainda assevera que:

[...] Isto que chamamos aqui de tom (cujo instrumento é a dicção do ator) compreende elementos tais como entonação, ritmo, rapidez, intensidade. É sobretudo a entonação que, utilizando-se da altura dos sons e seu timbre, cria, por todos os tipos de modulações, os mais variados signos. É preciso situar igualmente nestes sistemas de signos, aquilo que se chama de sotaque (sotaque camponês, aristocrático, provinciano, estrangeiro) se bem que os signos de sotaque estejam entres o tom e a palavra propriamente dita (ao nível fonológico e sintático). (KOWZAN, 2003, p.105).

já foi usada pelo exército norte americano em operações de guerra. O Heavy Metal tem sua história ligada ao rock. No início dos anos 50 o gênero Rock'n roll ganhou espaço na música. Fonte: <https://www.infoescola.com/musica/heavy-metal/> acesso em 18/04/2023 às 23:48hs.

Todos os elementos sonoros citados: entonação, rapidez, intensidade, altura e timbre, foram trabalhados (mesmo que inconscientemente) pelos/as discentes da Sétima Turma de Artes Cênicas para a composição de suas personagens e cada um com uma dicção individual, buscando um sotaque específico abrilhantando a encenação e podendo propiciar a produção de signos, com sua voz produzindo sentidos na comunicação com os espectadores e é preciso pensar que “comunicar-se em cena pressupõe agir sobre o outro por meio de uma linguagem que “além de representacional, comunicativa e expressiva, é componente na criação do real , na produção de sentido.” (GAYOTTO, 1997, p.27)

Como já foi citado, o enredo se passa na cidade de Taperoá, no Nordeste brasileiro que possui um sotaque bastante característico. Ao preparar e executar esse sotaque os/as atores/atrizes estão “semioticamente” criando símbolos para que o espectador entenda que a personagem é proveniente de determinada região, pois ao refletir que os símbolos são signos ao objeto denotado em decorrência de uma associação de ideias produzidas por uma convenção, posso afirmar que o signo é a origem geográfica dessas personagens e o sotaque produzido pelo/a ator/atriz é um símbolo dessa naturalidade. Embora, de um modo geral, quem conhece Ariano Suassuna e *Auto da Compadecida* (1955) já tenha em mente que o enredo se passa no Nordeste brasileiro, não é explícito que cada personagem do espetáculo é nordestina e nesse caso o sotaque vem desvelar essa informação na forma de símbolo.

Uma característica da voz no teatro importante a ser analisada é sua intensidade. Cada pessoa, naturalmente, possui uma intensidade em sua fala e enquanto ator/atriz essa intensidade precisa ser trabalhada na composição de uma personagem. Segundo a pesquisadora Lúcia Gayotto (1997):

A intensidade é o grau da força expiratória com que o som é produzido, força que se manifesta acusticamente na menor ou maior amplitude de vibração das pregas vocais. Quando a pressão subglótica - abaixo das pregas - é maior, o som é considerado forte e, ao contrário, fraco. Habitualmente, relaciona-se intensidade a volume, chamando um som forte de alto e um fraco , de baixo. Mas o volume engloba a intensidade e a ressonância. Em cena, a voz tem de ser elaborada com volume e mais, com boa projeção em todo espaço para alcançar seus propósitos. Qualquer variação de intensidade de voz deve estar ligada ao desejo de revelar o personagem e, conjuntamente, às necessidades vocais do ator. (GAYOTTO, 1997, p. 45)

A busca da revelação da personagem ligadas a necessidades do/a ator/atriz, conforme discute a autora, nem sempre acontece de maneira satisfatória. No caso do *Auto da Compadecida* (2017) quero analisar em específico a produção vocal da personagem “A Compadecida” (01:38:39 horas do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=5919>) em que a atriz demonstrou dificuldades na exploração dos recursos vocais e da intensidade da voz. Como mecanismo de correção desse contratempo, o encenador utilizou a amplificação da voz da atriz,

com a utilização de um microfone de lapela³², mas com isso surgiu a necessidade de uma atenção especial na manipulação desse microfone, pois como a atriz contracenava em uma espécie de altar, ao lado do ator que interpretou “Emanuel”, que tinha uma intensidade maior em sua voz, obrigou o diretor a ficar controlando a intensidade, por meio do volume do microfone na mesa de som, a cada fala da personagem para que não ocorresse problemas de microfonia³³.



Imagem 26 - Julgamento. Em destaque A Compadecida e Emanuel. Foto retirada do vídeo gravado por Bruno Augusto

Ficou evidente a preocupação do elenco na investigação de um timbre e sotaque para composição de suas personagens e chamaram atenção especial as personagens “Diabo” e “Encourado” no que diz respeito a produção vocal. (01:21:28 horas do vídeo - <https://youtu.be/nVnhW9sgbGY?t=4888>)

³² Um microfone de lapela é um dispositivo pequeno e discreto que se prende à roupa do usuário. Ele pode ser usado tanto para voz quanto para aplicações musicais em performances ao vivo ou sessões de gravação. Disponível em <https://www.techreviews.com.br/microfone-de-lapela-melhores-modelos/> acesso em 21/04/2023 às 20:55 horas.

³³ A microfonia, também chamado de realimentação positiva do sistema de som, é o seguinte: o som sai do alto-falante, é captado pelo microfone, é transformado em sinal elétrico e reforçado pelo amplificador que, por sua vez, entrega este sinal ao alto-falante. O falante transforma este sinal em som, que é captado novamente pelo mesmo microfone, repetindo assim esse processo indefinidamente. Disponível em <https://blog.mundomax.com.br/profissional/o-que-e-microfonia-como-acabar-com-a-microfonia/> acesso em 21/04/2023 às 22:50 horas.



Imagem 27 - Diabo e Encourado em cena. Foto retirada do vídeo gravado por Bruno Augusto

As vozes dessas personagens possuíam um aspecto peculiar, rouco, intenso e esse trabalho contribuiu com a ambientação, que junto com uma iluminação em tons âmbar, determinou o aspecto necessário para validar a tenebrosidade da cena. Aqui o signo, também, se apresenta enquanto símbolo, pois as vozes roucas e “gritadas” das personagens simbolizam a maldade sugerida na cena. Porém, é necessário nesse momento fazer uma reflexão sobre o cuidado fundamental nesse trabalho. O excesso de força ou uso inadequado da voz pode causar alterações conhecidas como disfonias que podem evoluir para lesões mais sérias nas musculaturas e órgãos do aparelho fonador. Assim, o/a ator/atriz precisa conhecer esses riscos e ter o cuidado com o trabalho vocal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa buscou realizar reflexões acerca da Dramaturgia Sonora do espetáculo *Auto da Compadecida* (2017), montado pela Sétima Turma de Artes Cênicas da UFGD, a partir de um olhar voltado para alguns conceitos semióticos, estudando o papel da linguagem na tentativa de amplificar as discussões acerca da interculturalidade e proporcionando reflexões para outras pesquisas, que possam despertar em pesquisadores a disposição para realizar mais investigações que envolvam os cursos de Artes Cênicas e Letras da Faculdade de Artes e Letras – FALE/UFGD, que se demonstram tão distantes, sendo da mesma faculdade. Acreditamos no potencial de pesquisas entre essas áreas afins.

Antes de pensar nas últimas reverberações é preciso comentar sobre a importância do autor Ariano Suassuna e de sua obra nessa pesquisa e de alguma forma na minha vida. Desde a primeira vez que tive contato com sua obra, como a personagem “Canito chefe” em *O Rico Avarento* (2008) tenho pensado que Ariano é um grande exemplo de artista para o pesquisador brasileiro. Ele não era apenas um autor, mas também dramaturgo, pintor, professor, romancista, ilustrador, compositor, cronista, enfim um artista grandioso a frente do seu tempo. A arte popular é algo que me chama atenção e é onde o autor mais se baseava ao escrever seus textos teatrais dos quais sempre tenho muita vontade de encenar. *Auto da Compadecida* enquanto texto original, espetáculo teatral, filme, me traz muitas inspirações como artista. Assim posso afirmar que escrever esse texto, tomando como análise essa obra, tornou o trabalho muito mais encantador.

A Sétima Turma de Artes Cênicas demonstrou empenho e dedicação na criação de personagens para trazer a beleza dos sotaques característicos da região nordestina, mediante a pesquisa e ajuda de outros profissionais, mesmo nenhum dos atores/atrizes sendo da região na qual o enredo se passava e isso, no meu ponto de vista, potencializou o trabalho de atuação. O trabalho realizado com muito esmero pelo diretor e sua equipe resultou num espetáculo radiante e divertido onde os sons se tornaram protagonistas em vários momentos.

Reitero que durante essa escrita me encontrei num vasto campo de indecisões, de dúvidas, mas sempre com a consciência de não estar firmando verdades absolutas e almejando encontrar respostas e contradições que possam sugerir mais elucubrações.

No momento em que me encontro, enquanto pesquisador distendido para os saberes, defendo que o termo Dramaturgia Sonora consiste em todos os sons, e mesmo não sendo contemplado nessa pesquisa, o silêncio, que permeiam o ambiente em que se almeja investigar. Assim também me encontro como um semioticista em nascimento e desenvolvimento, pois as

repercussões que as teorias semióticas trazidas, principalmente por Lucia Santaella, ainda estão fervilhando em meu intelecto e me fazendo aspirar mais produções que envolvam a semiótica no íntimo da arte. Embora tenha na consciência que muito preciso me dedicar para essa teoria.

No decorrer das análises percebi que a dramaturgia sonora contribuiu amplamente com a encenação, a partir de sua força narrativa particular como uma forma de linguagem que se concatena em cada cena, a cada música e a cada sonoridade. As cenas nos proporcionaram uma completude do universo do texto, a partir dos diferentes elementos que se combinavam e se misturam, potencializados pelos signos da sonoridade.

A Dramaturgia Sonora do espetáculo funcionou, de forma considerável, enquanto linguagem teatral, que se constituiu como uma prolífera esfera para análise no campo de estudo da Semiótica. Os conceitos de “texto”, de “semiose”, as “tricotomias” de Charles Sanders Peirce e a “tradução intersemiótica”, trazidos por Lucia Santaella (1989), Jakobson (1975) e Plaza (2003), foram fundamentais para a descoberta de aspectos únicos no entrelaçamento de signos presentes no *Auto da Compadecida*. Acredito que a semiótica é uma ciência que pode, de muitas maneiras, contribuir na pesquisa por meio da Crítica Genética, ou seja, na montagem de um espetáculo esmiuçando o potencial das várias dramaturgias. Penso que nessa pesquisa cruzei os contextos das sonoridades com a semiótica, mas que os outros elementos do teatro podem ser analisados pelo mesmo viés podendo sofisticar ainda mais o trabalho do artista e pesquisador.

A intenção dessa pesquisa foi provocar várias reflexões sobre Semiótica a partir da dramaturgia sonora e observar os signos teatrais que compõem o espetáculo analisado. Acreditamos ter chegado muito perto do objetivo traçado, mas sempre reflexionando que os estudos semióticos e teatrais precisam ser aprofundados em outras pesquisas já que as investigações Semióticas realizadas acerca dos objetos teatrais e dramaturgicos são escassas.

Foi muito importante transitar entre as Letras e as Cênicas, descobrindo caminhos que possam ser aprofundados por outros pesquisadores e avalio que é preciso existir mais pesquisas híbridas entres essas áreas. A Semiótica e o Teatro são objetos de estudos amplos e que ao se atravessarem podem se expandir ainda mais. Essa pesquisa contemplou uma parte diminuta e um dos propósitos foi o de abrir caminhos, deixando espaços e quem sabe ambições para futuras pesquisas e assim, reflito que posso assumir um possível papel de intérprete transitório entres essas artes, entendendo que existe uma imensidão de características ainda a serem analisadas com maior profundidade e que talvez seja esse o pontapé inicial de muitos outros estudos sobre Dramaturgia Sonora e Semiótica, tendo em vista que existem outros espetáculos, com outras dramaturgias importantes para a discussão do teatro contemporâneo e para os estudos de Semiótica da linguagem teatral.

Sabendo que tudo pode ser transitório, depois dessa pesquisa me encontro entre os reflexos dos modos de ouvir, de falar, mergulhado nos ruídos do pensamento, embebedado num conjunto de primeiridades, secundidades e terceiridades, na incerteza da certeza, mas convicto de que, hoje, a Dramaturgia Sonora integra meu ser. Amanhã é outro dia e tudo pode mudar. Afinal, o fim é a abertura para algo novo que está surgindo.

REFERÊNCIAS

- ALVEZ, Aline da Rosa,; LOPES, Juliana Apolo. **Auto da Compadecida em Hipermídia**. São Paulo: 2006. Monografia (Especialização em Design de Hipermídia) Pós-Graduação Latu Senu Design de Hipermídia, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BEHLAU, Mara Suzana (org.). **A voz do especialista**, Vol. II. Rio de Janeiro; Revinter, 2005.
- CAMARGO, Roberto Gil. **Sonoplastia no Teatro**. São Paulo: Ministério da Cultura - Instituto Nacional das Artes Cênicas, 1986.
- CHAVES, Marcos Machado. **A Trilha Sonora Teatral em Pauta**: experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Instituto de Artes -Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- CHAVES, Marcos Machado. Auto da Compadecida: Do livro para o palco. In: FERREIRA, Elias. **LupaNews**. Dourados. 24 de abril de 2023. Disponível em <https://lupanews.com.br/auto-da-compadecida-do-livro-para-o-palco-professor-fala-do-desafio-de-dirigir-o-espetaculo/>. Acesso em 25/04/2023.
- CHAVES, Marcos Machado. **De trilhas sonoras teatrais a preparações musicais para artistas da cena**. Rio de Janeiro: Synergia, 2020.
- CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- DIDIER, Maria Tereza. **Emblemas da sagração armorial**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970 – 76). Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.
- DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos Espertos**: Uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”. São Paulo: USP, 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.
- DINIZ, Thais N. Flores. **A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência**. IV congresso da Abralic- Literatura e diferença. São Paulo, 1995.
- ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EIKMEIER, Martin. Dramaturgia sonora: som e música como elementos de sintaxe na encenação no teatro. **A[L]BERTO**: Revista da SP Escola de Teatro. São Paulo, ISSN 2237-2938, v. 1, p. 101-109, 2011.
- ELIOT, T. S. **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e Cena: Uma proposta de delineamento da Musicalidade no Teatro**. Belo Horizonte: 2008. Dissertação (Mestrado em Artes), Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

GARCIA, Demian. **O som no cinema e a música concreta**. Revista científica/FAP, Curitiba v.10, 2014.

GAYOTTO, Lúcia Helena. **Voz, partitura da ação**. São Paulo: Summus, 1997.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Isidoro Blinkstein e José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

KOCH, Ingedore Gunfeld Villaça. **Desvendando os segredos do texto**. 2 ed. São Paulo: Ed. Cortez, 2003.

KOWZAN, Tadeusz. “Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo”. In: GUINSBURG, J. (org). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEHMAN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIGNELLI, Cesar. **Sons e(m) Cena: parâmetros do som (Tomo I)**. 2 ed. Curitiba: Appris. 2020.

LIGNELLI, Cesar.; MAGALHÃES, Pablo.; MAYER, Guilherme. Sonoplastia e sentido: Breves variantes de um conceito. **ouvirOUver**, v. 18, n. 1, p. 080-095, jan./jun. 2022.

LÓTMAN, Yuri. La semiótica de la cultura y el concepto de texto. **Entretextos**. n.2, nov. Granada, 2003. Disponível em: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos.htm>, acesso em 20/04/2023.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da Cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, FAPESP, 2003.

MALETTA, Ernani. A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia. **Polifonia** - Cuiabá, MT, v. 21, n. 30, p. 29-54, 2014.

MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica: princípios e práticas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília: Musimed, 1996.

MOISES, Clecila Maria. **O migrante Nordeste e a cidade de Dourados-MS: Do campo à cidade; Uma história, muitas memórias**. XIII Encontro Regional de História – História e democracia: Possibilidades do saber histórico. Coxim-MS. 2016.

NEVES, Otávio. **Nós: o entrelaçamento do som e imagem cênica enquanto dramaturgia sonora no espetáculo do Grupo Galpão**. Ouro Preto: UFOP, 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Instituto de Filosofia, Artes e Cultura – IFAC, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Ouro Preto/MG, 2018.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1983.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. 1 ed. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual e verbal: aplicações na hipermídia**. 3 ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTIAGO, Silviano. A obra de arte realista na era da hegemonia do filme documentário. In: MORGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SARAIVA, Andréia. **Orélio Cearense**. 3 ed. Fortaleza: Premium, 2002.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: Unesp, 2001.

SOUZA, Eneida M. de Souza. **Janelas Indiscretas: ensaios de crítica biográfica**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SOUZA JUNIOR, José Manoel. **A Criação de Trilha Sonora no Teatro para Crianças: A musicalidade a partir de ambientações circenses e aspectos de músicas regionais em “Chua, uma Aventura no Pantanal”**. Dourados: UFGD: 2016. Monografia (Especialização em Teatro, Poéticas e Educação) Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. Universidade Federal da Grande Dourados, 2016.

SOUZA, Sântia Ribeiro. LIRA, Zulina Souza. Análise da curva entoacional da fala do personagem João Grilo, interpretado por Matheus Nachtergaele. **Distúrbios Comun.** São Paulo, v. 27, p. 108-114, 2015. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/dic/article/download/19501/16331/57932>. Acesso em 14/11/2022, às 14h.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1955.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da Voz:** Fatos Sobre a Voz na Fala e no Canto. São Paulo: EDUSP, 2018.

TATIT, L. **Musicando a semiótica.** São Paulo: Annablume, 1997.

TEMER, Branca. A Voz do Ator: elemento fundador da cena. Dossiê Temático - **Revista Voz e Cena** - Brasília, v. 03, n. 01, p. 241-261, 2022.

TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena:** dramaturgia sonora. (Signos da música; 6) São Paulo: Perspectiva, 2008.

VICTOR, Adriana. LINS, Juliana. **Ariano Suassuna:** um perfil biográfico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Anexos

Entrevista com o Diretor do espetáculo, Marcos Machado Chaves

1. Quais foram as inspirações para dirigir a encenação do espetáculo Auto da Compadecida?

Foram múltiplas as inspirações, foram muitas, todas atravessando o texto de Ariano Suassuna, que por si só já é inspiração o suficiente para a montagem. Mas é claro que outras questões estiveram presentes e inspiraram né, a que mais se destaca em minha memória é relativa à estética, que foi uma inspiração para a montagem. Foi uma inspiração para dirigir essa encenação, que esteve dentro da estética circo teatro, uma estética que foi muito generosa conosco e ela geralmente é generosa com artistas de teatro, pois ela aproxima a encenação às questões pessoais do coletivo, do grupo, da companhia, que pode ser montada por pessoas próximas, da família, amigos, é uma grande trupe que se articula nessa montagem para cumprir, criar, estar presente em todas as necessidades da peça e do espetáculo. Foi uma inspiração também alguns circos teatro, vamos chamar assim, que são companhias de circo teatro, que a gente pode usar até o nome do gênero e da estética para se referir a eles e a elas também, que tinham, pelo menos em alguma época do Brasil, ou em determinadas regiões do Brasil, uma rotatividade, uma questão de montar um circo onde se apresentava o teatro. Eu que venho do Rio Grande do Sul, eu sou gaúcho, eu trouxe principalmente as referências de um personagem chamado Bebê e nesse sentido, eu não tenho certeza e ficaria devendo assim qual é o nome dessa companhia, circo teatro serelepe, eu não me recordo ao certo, mas a figura desse artista, do Bebê, é a referência principal e que conecta a trupe que ele gerenciava em certa ocasião. Inclusive nós mostramos o artista que faz o Bebê num vídeo que ele apareceu num TCC e que ele deu uma entrevista, lá no Rio Grande do Sul, então só para dividir, nessa entrevista o nome da trupe é tcheatro do Bebê, numa gira Gaúcha né, esse documentário feito numa universidade Gaúcha sobre o Bebê, nós tivemos acesso e compartilhamos com a turma, na época, para que o pessoal entendesse que a ideia desse circo teatro mambembe, e nesse caso o Bebê era uma família, e eu me refiro ao passado porque pelo que eu soube há muitos anos que eles encerraram as atividades do grupo dessa trupe, mas era uma família que fazia toda essa questão, o Bebê era uma personagem Central, um palhaço que ficava, que era o protagonista sempre. Os espetáculos eram todos os dias diferentes, porque eles tinham um repertório Grande, tipo Bebê e o lobisomem do Fragata, porque o Bebê fazia isso, ele ia para as cidades e usava o nome, Fragata era um bairro de Pelotas então se ele montasse o teatro, a lona, no Fragata ele colocava circo teatro no Fragata, se ele montasse aqui em Dourados no Parque Alvorada seria Bebê e o lobisomem do Parque Alvorada, que é justamente esse contato que tem o circo teatro tem de aproximar enormemente da comunidade local de onde está instalado e as pessoas lotavam muito onde passava o circo teatro do Bebê porque tinha muita essa questão do cômico, da família. Mas é aquilo também, que a gente vê em outros circo que não são circos teatro, mas circos pequenos às vezes né. Certa vez, eu e minha esposa Ariane levamos nosso filho Daniel em um circo aqui em Dourados, um que tinha alguns números circense de equilíbrio, de palhaços, de mágicos e tinha também algumas personagens Chaves assim para chamar o público. Há, vai ter uma música com a Frozen, na época estava bastante em voga, então era bem curioso que nós chegamos nesse local, que tinha um trailer para comprar pipoca e tudo, na bilheteria tinha

alguém que vai trabalhar no teatro, você ia lá comprar pipoca e tinha uma moça com uma peruca enorme e aí você pensava, ah a Elsa Da Frozen tá aqui vendendo pipoca e daqui a pouco ela vai estar lá entrando como Frozen, e realmente era. Então o circo teatro tem essa magia, de que tudo é feito pelas pessoas da trupe. Quando a gente escolheu essa estética, como uma das principais inspirações para o Auto da Compadecida, estive nesse lugar de que as alunas atrizes e os alunos atores iam estar em outras frentes, que não só a atuação né, iam estar preocupados com o entorno, com a venda de ingresso, com divulgação e isso para o projetão é muito importante porque a galera acaba conhecendo outras funções e no nosso caso isso se justificava completamente porque o circo teatro remete a esse lugar da trupe, da trupe mambembe, das relações próximas entre as artistas e os artistas, então tivemos muitas inspirações e não poderia ser diferente, pois Ariano Suassuna em sua multiplicidade, não apenas na escrita do Auto, mas nós também acabamos observando outras obras do Ariano Suassuna, em entrevistas do Ariano, mas dentre tantas questões que inspiraram esta montagem do Auto da Compadecida, além de todo o universo que traz o Ariano Suassuna, a estética do circo teatro foi Fundamental e com isso também conexões musicais muito relevantes, teatro musicado, assim por dizer que também é característica, assim de parte do imaginário do circo teatro, alguma visita na comédia dell'arte. Também foi importante na montagem o contato com a cultura, obras e cultura do nordeste, não do nordeste como todo, porque tem uma multiplicidade enorme, então nós tivemos que eleger qual lugar qual estado região e observar para um diálogo que não seja que não fosse estereotipado nem Clichê, mais que dialogasse com essa brasilidade presente tão peculiar, que tem em Ariano Suassuna, e como nós, na equipe tínhamos uma diretora assistente, preparadora corporal que nasceu no Ceará, elegemos essas referências de regiões do interior do Ceará. Buscar uma observação, como se o circo teatro fosse montado lá e tivesse circulando o Brasil, para também nos afastar de um estereótipo, de um Clichê e respeitar e valorizar a obra com diálogos que fortalecessem, assim essa visita, essa inspiração que atravessa questões conectadas ao nordeste, a região Nordeste do nosso país.

2. Como funciona a montagem dos chamados “Projetões”?

O “Projetão”, ele foi pensado assim porque ele é um grande projeto que envolve muitas disciplinas, então a resposta mais curta que contemplaria esse pensamento é que é um grande projeto, que atravessa mais de uma disciplina. Nos últimos anos ficaram mais ou menos cinco disciplinas do semestre, pelo menos, interagindo entre si, às vezes nem todas, às vezes só quatro delas, depende muito das professoras, dos professores que estão com os componentes curriculares no semestre do projetão, no caso do quarto semestre das alunas e dos alunos das artes cênicas. A disciplina “central”, sem tomar essa palavra como algo remetendo a um lugar hierárquico, de querer ter uma palavra final, indicação, mas de uma mediação, uma disciplina que está no centro de uma mediação entre as outras disciplinas que é a encenação 2. Geralmente a professora ou o professor que assume a disciplina de Encenação 2, que tá no quarto semestre do período letivo, fica responsável por mediar ou dirigir o projetão, sempre foi assim até então, mas pode até ter outras interpretações em algum outro momento, mas até então quem esteve com encenação 2 dirigiu a montagem do projetão. Então em 2017 eu estava com a disciplina de encenação 2 e as professoras e os professores que pegam as outras disciplinas do quarto semestre, ficam pensando, pelo menos recebe um convite a pensar coletivamente, às vezes

fazem mais à parte e não participam do projetão, mas é muito comum que as disciplinas de Espaço e Visualidade 1, que ajuda bastante na montagem principalmente em questões que correspondam às visualidades do espetáculo, a iluminação, o pensamento na espacialidade, no cenário, no figurino, então essa disciplina fica muito próxima do projetão. Outra disciplina que fica muito próxima é Técnicas e Poéticas do Corpo 1, porque acaba que a professora ou professor que está nesse componente, faz uma preparação corporal para a montagem, pega os conteúdos e os conceitos que tem que passar no semestre e acabam fazendo uma ponte com a montagem. Outra disciplina fica muito próxima é de atuação 4, é um componente que já está na sua quarta oferta, no quarto semestre que os alunos têm desde o primeiro semestre, não necessariamente com o mesmo professor ou a mesma professora, mas essa disciplina também é muito importante para projetão porque daí, ajuda na construção da cena, nas criações dos personagens. Então pelo menos essas quatro disciplinas costumam estar juntas. Agora estamos em 2023 e estamos a montar a décima segunda peça, a décima terceira turma está a montar a décima segunda peça. Só não é a décima terceira também, porque a primeira turma de artes cênicas realizou outras montagens, mas não era com essa questão interdisciplinar entre os projetões, até gera dúvidas assim, será que as outras montagens não eram projetões, De certa forma eram, mas pensados enquanto projetão, foi só a partir da segunda turma de artes cênicas que montou então o primeiro projetão, nesse pensamento que se entende até hoje e montou *Sonho de uma Noite de Verão* de William Shakespeare, dirigido pelo professor João Marcos Dadico Sobrinho.

O *Auto da Compadecida* foi montado pela sétima turma de artes cênica, que foi o sexto projetão, dirigido por mim Marcos Chaves junto com uma equipe maravilhosa que estavam como diretores e diretoras assistentes. As pessoas dos outros componentes que estão próximos, assim como uma outra pessoa, que é um colega maravilhoso que a gente tem no núcleo de artes Cênicas, que é um técnico administrativo, Rodrigo Bento, um pesquisador, artista extremamente competente no campo da visualidade e ele costuma estar muito próximo. Ele foi um diretor assistente mesmo sem estar à frente de um componente curricular, mas como técnico do núcleo, ele participou ativamente, colaborativamente de maneira fantástica. Então nós tínhamos uma equipe muito legal no *Auto da Compadecida* e mais ou menos o projetão funciona dessa forma, os componentes regulares que se dialogam para que se possa montar um espetáculo teatral e ainda bem que esses componentes dialogam, porque geralmente um semestre costuma ter, um semestre letivo, ele não tem seis meses, então ele tem algo perto de quatro meses no máximo né, então para montar um espetáculo de quatro meses é algo complexo. Mas é claro que o projetão pode começar a ser pensado no semestre anterior, em encenação 1, é algo que todo ano a gente repensa como poderia ser melhor o projetão.

3. Quais foram as dificuldades na encenação desse espetáculo?

É uma pergunta complexa, assim muito difícil de respondê-la, por quê foram muitas dificuldades e em muitos graus. Nenhuma dificuldade que tenha gerado algum incômodo, algum impeditivo na montagem, a princípio dificuldades normais de organização, porque se tratava de um grupo muito grande né, 34 atores e atrizes em cena, então é um número bastante

vistoso. Muito legal, foi uma das questões que a gente acabou colocando na divulgação: *O GRANDE ELENCO COMPOSTO POR 34 ALUNOS ATORES E ALUNAS ATRIZES SE DIVIDIRÁ NESSES TRÊS ATOS DE FORMA QUE OCORRA UMA PARTICIPAÇÃO ATIVA E MÚLTIPLA PARA CADA PERSONAGEM*. O que falar da peça, uma releitura do texto de uma forma inusitada e acreditamos, potencializa seu grau de comicidade, pois haverá um elenco diferente para cada ato do espetáculo. Então é uma dificuldade posta né, muita gente e a questão dessa organização dos ensaios, dá agenda, nunca foi algo fácil, mas também nunca é em nenhum projetão, eu imagino, essa questão da organização é algo a ressaltar. Também é algo bastante normal ao projetão: o tempo, que é uma dificuldade, porque a gente tem basicamente, durante o semestre, pouco mais de três meses para edificar essa criação teatral e é um período bastante caótico para envolvimento necessário para toda montagem que se articula em um projeto. Mas o resultado também costuma ser muito gostoso de assistir, de dialogar com o público, costuma ser marcante para o público que assiste e para as pessoas envolvidas, só que nesse grau de dificuldade que fica muito para a equipe, demanda toda a equipe criativa, demanda muito envolvimento, demanda muito tempo. Nos ensaios do Auto da Compadecida nós fizemos de madrugada quando a gente precisava fazer algum encontro a mais. Alguns encontros do projetão ficam marcados para o horário de aula do curso de artes cênicas, o curso é noturno e ali dentre os componentes você tem ali, pelo menos, uns quatro encontros destinados ao projetão, alguns não diretos né, por exemplo nas aulas de corpo que, talvez, tem alguns conteúdos a serem passados específicos da matéria de corpo, que não estão ligados à peça mas indiretamente, estão ligados a peça e tem ali para contribuir. Então você tem encontros diretos nas aulas de encenação 2 e outras aulas que estejam sendo ministradas pelo professor ou professora que está dirigindo a turma, encontros mais indiretos de componentes que estão ajudando e todo o ensaio que você precisa mais tem que ser marcados em horários extras sábados domingos e é muito comum e, como eu falei, nós tínhamos três elencos desses 34 alunos atores e alunas atrizes, em cena nós dividimos em três elencos, um para cada ato, por exemplo o ato três que era um ato numeroso a gente ensaiava domingo, o ato que tinha o elenco um pouco menor, que conseguia ter uns horários mais diferentes, a gente cansou de ensaiar na Praça Antônio João que é a praça central aqui de Dourados e a gente ensaiar às 11 horas da noite e até 01:00, 02:00 da madrugada e fizemos algumas vezes esses ensaios, em horário bastante diferente. Então isso tá dentro da dificuldade, porque se a equipe, dependendo do tamanho do envolvimento do projetão, não doa bastante do seu tempo, isso pode agir como impeditivo, então duas dificuldades que não diz respeito apenas ao Auto da Compadecida, mas nós sentimos muito está ligado a organização de uma equipe muito grande e nessa organização, tipo de dessas 34 pessoas, de uma equipe muito grande estaria conectado também a estruturar ensaios que envolva a todas as pessoas e isso é muito difícil né essa organização desse ensaio com tantas pessoas. Outra dificuldade também está conectado também a essa da organização é a falta de tempo para fazer a montagem que é sempre driblada de uma forma ou de outra. Cada turma, cada ano, acha suas estratégias para poder compensar isso, mas é algo que talvez fosse interessante pensar para outros projetões, na atualização desse projeto político pedagógico do curso de artes cênicas, talvez fosse legal repensar. Mas também um adendo assim, essa vivência acaba sendo fantástica para a formação de atrizes e atores. Um porque realmente é muito difícil você passar depois que você tiver na vida artística profissional, é muito difícil que você tenha experiências com grupos tão numerosos, é claro que acontece, mas não é algo tão comum,

quando tem 10 pessoas em cena já é um grupo bastante numeroso. Então imagina mais de 20 pessoas isso é muito mais complexo só acontece em processos grandiosos em grupos que tem investimento muito altos para isso. Foi então uma vivência maravilhosa e acaba tendo uma relação profissional bacana, também com caos que é uma montagem profissional. Então essa vivência, todos e todas acaba adquirindo, alunas que com poucas experiências anteriores em um exercício teatral acabam entendendo como complexo, pode ser uma montagem, cada uma na sua complexidade particular mas entender isso na prática é muito importante para a formação da artista.

4. Como foram divididas as funções (Cenografia, sonoplastia, criação de músicas, iluminação, maquiagem, dentre outras) entre os integrantes da turma?

Como o tempo de montagem é muito curto, então a gente já indica no ponto de partida mais ou menos uma artista ou um artista responsável por articular cada elemento da encenação teatral como, por exemplo, das pessoas que estavam próximas professores, professores, técnicos que estavam próximos, eu estava na direção, na assistência de direção estava Rodrigo Bento e o Beto Mônaco, na preparação de atores que também de certa forma eu trato como assistente de diretores estavam Ariane guerra, José parente e Vinnie Oliveira. Então todas as pessoas que eu citei agora da equipe diretiva, estavam mais responsáveis por núcleos de um elemento da encenação teatral. Na parte visual o Rodrigo Bento foi fundamental para as nossas questões, ele teve e sempre foi uma pessoa que esteve próxima a orientação, sobretudo da iluminação, do cenário e do figurino, assim como eu estive nesse papel de mediação central da pesquisa de criação da trilha sonora, como Ariane esteve na preparação corporal com a ajuda do Romário e da Tarsila Bonelli. Uma coisa bacana de falar, é que em um dos primeiros encontros, a gente mostrou assim, todas as funções para separar por equipes de interesse, então os alunos e as alunas se mobilizaram de acordo com aquilo que tinha desejo de estar próximos e próximas, de outras funções para além da atuação. Por exemplo teve um grupo que ficou responsável pela festa que a gente fez para ter captações financeiras. Todas as montagens no projetão, ou a maioria dessas montagens, buscam alternativas para ajudar a adquirir os elementos cênicos como cenário e figurino por exemplo, precisamos de recursos para isso, então a gente faz rifas, festas, campanhas de financiamento coletivo, as chamadas crowdfunding, as chamadas vaquinhas ou catarse. Então as pessoas se dividiam também entre essas equipes de interesse como pessoas que estavam mais próximos da visualidade e também uma equipe próxima das questões musicais, nós tivemos uma banda em cena e nisso o José Manoel, pesquisador Juninho, teve uma importante participação e colaboração como artista convidado, próximo do grupo e que entrou também nas questões criativas na banda. A banda tinha outras atrizes e outros atores também que estavam lá na peça, então eram pessoas que estavam pensando nas suas personagens, sobretudo as pessoas da sétima turma de artes cênicas, que tinha outras funções, outros pensamentos, outras contribuições colaborativas em distintas equipes, então basicamente dessas divisões elas foram acontecendo quase naturalmente pelo interesse das próprias alunas atrizes e dos próprios alunos atores.

5. Qual sua opinião sobre a importância da dramaturgia sonora dentro de um espetáculo teatral?

Eu sou da opinião que, pensar a sonoridade de um espetáculo teatral, pensar a dramaturgia sonora em um espetáculo teatral, pensar em toda a musicalidade e a sonoridade como um todo, assim todas as questões que atravessam o universo do som e da música em um espetáculo teatral, é uma questão fundamental dentro das Artes da cena. Se pegarmos a definição de que teatro é uma obra audiovisual, a gente nunca pode esquecer e, não seria nem um pouco recomendável que se esqueça, e que pouco se valorize ou se observe a parte áudio desse pensamento de uma obra áudio visual que é o teatro, com signos visuais, com signos sonoros. Então muitas pessoas que pesquisam som e música no teatro acabam fomentando essa importância e eu me coloco como uma dessas pessoas assim como existem várias pessoas nesse lugar, no Brasil e no mundo, mas sobretudo falando nas pesquisas, os programas de pós-graduação aqui no Brasil, dentro das várias áreas das Artes ou áreas correlatas a área das Artes, tem ressaltado essa importância de se pensar na sonoridades de um espetáculo teatral, na dramaturgia sonora de um espetáculo teatral, nessa questão criativa do som e da música no teatro. Então sendo defensor deste lugar e também uma das pessoas que busca reivindicar cada vez mais esse lugar para que essas pessoas artistas de teatro atentem e não se esqueçam de ter profissionais que possam agregar e que possam articular esse pensamento que é fundamental, fundamental mesmo. Acredito que nós estejamos vivenciando um momento muito interessante no Brasil, nas últimas décadas com o aumento das pesquisas e da observação da importância do registro dessa importância ao pensar uma encenação teatral, uma importância na criação sonora e não só a criação sonora proposital, as músicas que você pensa para cena, as articulações com signos sonoros distintos, até como a voz ou som concretos, sons musicais, mas o todo pensar no teatro como um acontecimento. Eu gosto muito de conversar com artistas alunos e de observar e ressaltar algo que também nutre outros pesquisadores e pesquisadoras e gostam de pontuar e pensar teatro como um grande acontecimento, como um acontecimento teatral e neste acontecimento único efêmero cada sonoridade, cada som acontece de uma forma determinada em cada apresentação, mesmo uma música gravada em que você só aperte o play, ela vai reverberar diferentemente no espaço da apresentação, devido até a temperatura que pode influenciar na diferença das caixas de som de um aparelho reproduzidor então mesmo que seja só um play, uma música muito parecida, cada dia é uma nova experiência para um público diferente, que vai revelar de uma forma diferente e tudo isso é também dramaturgia sonora, não é só o que você cria previamente, mas é o que acontece e está sendo cocriado também pelas espectadoras e pelos espectadores. Isso é um grande barato, as coisas mais apaixonantes do teatro, no meu ponto de vista e de escuta, é essa questão da efemeridade, do acontecimento único. Então pensar nessa importância é ter muito, é algo desafiador e também algo que nos motiva a seguir com as pesquisas entre som e cena e música e cena.

6. Como foi pensada a música de cena do espetáculo?

Pensando agora em música de cena, como essas músicas propostas que a gente inseriu no espetáculo *O Auto da Compadecida*, algumas a gente trabalhou como sugestões já prévias, inspirações que tínhamos ligadas ao contexto imaginado, ao circo teatro ou as questões que dialogam com as pesquisas ao nordeste. Então, também questões ligadas ao teatro musicado, ao Teatro Musical, outras influências, uma das primeiras que nós trouxemos foi uma música do Chico Buarque de um outro espetáculo teatral que é a música *de sua formosura*, e nós trabalhamos isso com os alunos como uma inspiração, para que eles tivessem essa experiência e foi tão bacana que essa música abriu o espetáculo, era uma outra música, de um outro espetáculo, que não era o *Auto da Compadecida*, mas que foi se configurando como algo daquela montagem, então nós temos esse exemplo como uma música pesquisada, uma música que a gente pesquisou e a banda tocou ao vivo e todas as atrizes e todos os atores cantaram de forma acústica. A banda tinha alguns instrumentos como o acordeom e o trombone de vara que eram executados de forma acústica, mas também tínhamos um teclado amplificado e um microfone para trazer a voz cantada amplificada como guia para algumas cenas, para algumas músicas no caso, então tinha música pesquisada e música original, a gente criou algumas músicas, em alguns entreatos, a gente colocou músicas chaves, na abertura no encerramento e nos entreatos, tinha outras inserções também como músicas tema, música de ambientação, mas as músicas principais foram essas de abertura, encerramento e de entreatos e algumas a gente fez de forma original. A gente criou em cena, então principalmente a equipe que estava responsável por isso, eu que estava na mediação da trilha sonora, o Juninho que estava nessa colaboração musical sempre presente e alunas, alunos e alunes que estavam presentes na Banda né. Tinha um aluno indígena que contribuiu tocando acordeom, o Cláudio, que foi muito bacana e outras atrizes e outros atores que também estavam somando nessa parte, então a gente trazia alguns materiais e experimentava com a turma né e dessas músicas originais muitas já trazidas por quem assinou a trilha sonora no caso a própria direção com minha responsabilidade e eu já trazia essas harmonias essas melodias e esses arranjos para experimentar com a banda e o pessoal também dava essa composição coletiva em cima do trabalho, basicamente isso então tinha música original tinha música pesquisada E também inserimos algumas músicas na parte da música pesquisada músicas já prontas para reprodução, como a música da entrada do Emanuel onde a gente colocou uma música da Enya, porque a gente experimentou alguns materiais e teve uma Cadência que super deu certo e nós nos mantivemos. A música da *Compadecida* que foi Marcante e foi uma música que nós buscamos e pesquisamos do espetáculo do Cirque du Soleil, uma música do varekai e super funcionou em cena e nós mantivemos. A música que entravam as personagens do encourado também era uma desse lugar da pesquisa e nós colocamos um heavy metal para fazer essa experimentação e foi muito bacana. Música pesquisada, música original, experimentações e a música de cena foram pensadas nessa grande proposição e nessa grande mescla que culminava na experimentação em cena. A gente era aberto estávamos abertos e abertas a múltiplas vertentes até para brincar com a estética do circo teatro e às vezes era num Play, às vezes era tocando, às vezes era tocando um pandeiro para entrar um personagem. Nós fizemos assim com todas as personagens, tocavam pandeiro para anunciar

que chegava uma personagem nova, então talvez a palavra-chave tenha sido experimentação. Abertura e experimentação.

7. Como foi realizado o trabalho vocal dos atores? Ocorreu algum trabalho com sotaques?

Sim, o trabalho vocal também esteve bastante próximo da direção e da criação de trilha sonora que é uma área que eu pesquisei que, eu abordo. Eu trabalhei com preparação vocal para as atrizes e para os atores com alguns exercícios para o canto, para dicção e a gente pensava muito na questão do sotaque, sem querer, novamente ressaltando, cair num estereótipo e clichê, por isso a figura da Ariane Guerra, nossa preparadora corporal, que eu trato como assistente de direção também, foi fundamental, porque ela como uma artista nascida no Ceará tinha outras vivências para dialogar conosco e foi nos dando alguns indicativos. A gente tinha um livro, que foi uma grande brincadeira, mas que é muito curioso que se chama Orélio Cearense, que é uma brincadeira com o dicionário Aurélio e a gente pegava o Orélio que tinha algumas expressões idiomáticas assim, umas gírias locais e a gente estudou essas gírias com a Ariane, com a turma e foi muito legal assim. Existia uma liberdade também, porque como a gente estava trabalhando com circo teatro e era uma família que estava às vezes assumindo o fazer de conta, estou fazendo de conta que estou fazendo um entreato, um personagem, como os anjos que eram os técnicos do circo que estavam lá de saco cheio, entravam de fralda, tínhamos arames fazendo as asas, então a gente assumiu às vezes esse lugar, de poder fazer, e de não ter a necessidade de fazer uma peça realista dentro do circo teatro já que a gente tá fazendo uma pesquisa, brincando com o fazer de conta mesmo, então a gente pegou essas expressões idiomáticas do dicionário cearense e usou até em uma música, em um dos entreatos, uma música original que nós fizemos cantava assim: *“agora vem mudar a cara muda a roupa modelo elenco que um novo ato já vai começar e não repare não arroz que tá queimando mas a tropa que oferece um presente a mudar”*, arroz queimando era uma expressão muito curiosa que tinha no Orélio cearense né e a gente usou também nas composições.

8. Como você acha que os ruídos podem ser aproveitados dentro de um espetáculo?

De forma maravilhosa, porque como excluir os ruídos, como suprimir, como não pensar na composição sonora total. Já falamos um pouco a respeito disso ao responder sobre música de cena e se pensarmos numa trilha sonora total ou numa musicalidade, uma sonoridade onde tudo compõe o acontecimento teatral, os ruídos fazem parte dessa sonoridade, desse acontecimento, fazem parte da trilha sonora. É preciso problematizar também a palavra ruído, porque ela pode ser lida de uma forma pejorativa, não à toa que algumas pessoas utilizam isso em seus vocabulários para falar que existem dissonâncias, existe um ruído entre nós, falando que algo não está legal e existe um ruído né, é uma abordagem um pouco complexa e não adequada tratar ruído como algo incômodo. O filósofo italiano Giovanni Piana, filósofo da música, falou e escreveu uma coisa tão bonita que tratava, quando ele fala sobre silêncio, quase reverberando o que John Cage outra hora já escreveu, que o silêncio não existe e são pensamentos e reflexões maravilhosas para se fazer em torno de teatro de música. Giovanni Piana trata mais ou menos nesse lugar do silêncio e ele fala sobre o silêncio composto por várias ruídos, quase que é uma

percepção, o silêncio é uma percepção, quando você nesse silêncio murmurante, esses ruídos, você não percebe mas eles estão ali compondo, é só a sua atenção que não está nele e que você consegue deixar isso em outro lugar, em outros estados, o silêncio o ruído sem ser algo pejorativo, algo incômodo, a composição múltipla sonora oriunda das mais diversas ações, elas nunca nos abandonam né. No teatro dá para pensar isso de muitas formas, seja pensar isso como sons concretos, na parte do cinema se utiliza isso no mundo inteiro também, sons de máquinas, mas também o ruído como um arrastar de cenário, um figurino que tem placas e que ficam se batendo, então há muita beleza nisso em como os ruídos podem ser aproveitados dentro de um espetáculo. Você sabe que essas sonoridades e ações distintas de outros elementos do cenário, do figurino, elas existem e você pode usar isso na composição de uma sonoridade ou música proposta já. Então, dá para ser trabalhado de muitas formas e devem ser aproveitados e não suprimidos e ignorados. E lembrando que é uma palavra bonita de se usar, ruído, desde que a gente sublinhe que isso não se trata de algo necessariamente incômodo, ruim ou tratar essa palavra de uma forma pejorativa, ela é um silêncio murmurante que está a nossa volta, às vezes em destaque, às vezes chama a nossa atenção. O ruído é uma questão complicada, Giovani Piana fala que uma nota musical tocada de forma grosseira a gente considera como um som e às vezes o som de um vento nas folhas, a gente chama isso de ruído e depois fica atribuindo a questão de ser desagradável e agradável, mas como ser desagradável o vento nas folhas? não tem nada de desagradável ou tem muito pouco, menos do que uma nota soprada grosseiramente no seu ouvido com trompete. Você falar isso é um som. Por isso que levar o ruído a uma interpretação de agradável ou desagradável é sempre algo muito perigoso e que a gente precisa problematizar.

Agradeço o contato e espero ter contribuído e ajudado, me coloco à disposição para ampliar todas essas perguntas, dá vontade de falar muito mais, porque rememorar é sempre gostoso e Uma História puxa outra e tem muitas histórias mais a ser contadas então por favor se algumas dessas respostas puxarem outras perguntas ou necessitar de ampliações, fiquem à vontade para novamente seguir esse bate-papo, essa entrevista esse bate-papo, acho que é muito mais um bate-papo do que uma entrevista é um compartilhamento e não precisa se encerrar por aqui ele pode seguir entre Outros tantos e nós temos bastante a detalhar e ampliar a registrar todo o processo teatral e é algo muito interessante de ser revisitado cada vez mais com outras percepções e olhares.

**Projeto *Auto da Compadecida* para o Festival internacional de Teatro de
Dourados/MS**



7ª TURMA DE
ARTES CÊNICAS
FACALE/UFGD
Dourados/MS

PROJETO DE MONTAGEM
AUTO DA COMPADECIDA

ARGUMENTO E JUSTIFICATIVA

O Curso de Artes Cênicas da UFGD (Universidade Federal da Grande Dourados), inserido na cidade de Dourados no estado de Mato Grosso do Sul, possui um projeto muito bonito que acontece quando os acadêmicos estão no final de seu 2º ano de curso: o "**Projetão**" - que está vinculado à disciplina "**Encenação II**".

A graduação dura 4 anos, logo o "Projetão" marca a metade da formação dos alunos-atores, e um momento onde os alunos devem optar por uma habilitação, Bacharelado ou Licenciatura, uma vez que nos dois primeiros anos as disciplinas são comuns a ambas as habilitações. Esta ideia foi pensada e inserida no Projeto Político e Pedagógico do Curso desde 2011, com o intuito de proporcionar aos alunos-atores uma vivência teatral em apresentações à comunidade. O "Projetão" monta sempre um texto dramático, na busca de estudar e apresentar obras relevantes à História do Teatro. Neste sentido, o professor responsável pela disciplina "Encenação II" conduz e dirige esse processo distinto a cada ano, coube ao Prof. Marcos Chaves dirigir a 7ª Turma de Artes Cênicas/ UFGD no ano letivo de 2016 (que acabou em abril de 2017).

O diretor-docente Marcos Chaves elegeu, em conjunto com a turma, montar a peça de Ariano Suassuna "Auto da Compadecida", por entender que o "Projetão" do Curso de Artes Cênicas da UFGD precisava ampliar seu repertório em **dramaturgos brasileiros**, e pela estética sugerida pelo autor na dramaturgia: o **circo-teatro**, que é generosa no trabalho com um elenco volumoso (34 alunos-atores em cena).

Outro argumento para a montagem do Auto de Suassuna está na busca da provocação de novos olhares na **formação de espectadores** em Dourados-MS, o grupo entende que uma peça consagrada e acessível (conhecida) como o *Auto da Compadecida* tem um acesso fácil na divulgação das apresentações teatrais, e desperta curiosidade de espectadores - tanto de costumeiros como dos que não possuem hábito de ir ao teatro. Esse retorno foi corroborado, foram feitas 3 apresentações da peça, 2 na universidade e 1 no Teatro Municipal de Dourados, com lotação esgotada. Na apresentação do Teatro Municipal, que cabe aproximadamente 420 pessoas, tinham 550 no espaço (algumas sentadas nos corredores) e ficaram de fora mais de 200 espectadores que não conseguiram entrar. Foi um sucesso inédito para nosso Curso em contato com a comunidade local, aconteceu, o que entendemos, por dois fatores: 1) pela peça de Suassuna; 2) pela busca de excelência nesta montagem - o grupo conseguiu mobilizar uma produção nunca vista no Curso, através de financiamento coletivo (Catarse), divulgação, e pesquisa na estética escolhida.

Estreia 22 de março de 2017



ARGUMENTO E JUSTIFICATIVA

Continuação - Um pouco mais sobre o Projeto

QUEM SOMOS?

A 7ª turma do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados realiza, na relação discentes/servidores/comunidade, a partir da vontade e iniciativa dos alunos e da equipe de criação, a montagem do espetáculo teatral "Auto da Compadecida", de Ariano Suassuna dentro do "Projeto".

O QUE É PROJETO?

O "Projeto" se configura como uma importante ferramenta metodológica para o ensino das Artes Cênicas na UFGD. Os alunos têm a oportunidade de experimentar diversos campos de atuação profissional da cena. Aspectos técnicos, de produção, desenvolvimento e confecção de elementos cênicos, além do processo de interpretação: são espaços por onde todos podem transitar. Este processo acaba por fomentar novos intercâmbios dos alunos-artistas com demais vertentes criativas em uma obra teatral.

O "Projeto" já montou em distintos anos letivos:

- 2011 (2ª Turma) "Sonho de uma noite de verão" de William Shakespeare, direção João Marcos Dadico Sobrinho;
- 2012 (3ª Turma) "A alma boa de Setsuan" de Bertolt Brecht, direção Gil de Medeiros Esper;
- 2013 (4ª Turma) "Marat-Sade" de Peter Weiss, direção Braz Pinto Junior;
- 2014 (5ª Turma) "Um chapéu de palha de Itália" de Eugène Labiche, direção Maria Regina Tocchetto de Oliveira;
- 2015 (6ª Turma) "Liberdade, liberdade" de Millôr Fernandes, com direção João Marcos Dadico Sobrinho;
- 2016 (7ª Turma) "Auto da Compadecida" de Ariano Suassuna, direção Marcos Machado Chaves.

MONTAGEM

A montagem da peça se utiliza de pesquisa no teatro popular e de características do circo-teatro como é sugerido pelo próprio Ariano Suassuna em seu texto. A Direção é de Marcos Chaves, e a Assistência de direção é assinada por Rodrigo Bento e Beto Mônaco; na Preparação de atores: Arianne Guerra, José Parente e Vinnie Oliveira.

TEXTO

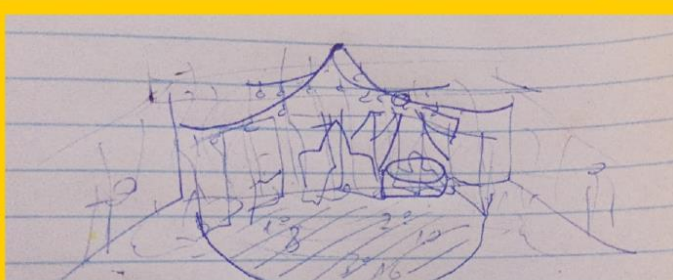
"Auto da Compadecida" é uma peça de três atos baseada em histórias populares nordestinas, e expressa uma mistura de religiosidade e regionalismo evidenciada nas peripécias das personagens de Chicó e João Grilo, bem como com suas relações com as demais personagens na trama. Toda a estrutura, ambiente, faz da peça uma grande sátira social que procura evidenciar, de forma que perpassa a comicidade, as contradições morais que existem dentro da sociedade e, inevitavelmente, seus pontos fortes e contraditórios que os tornam tragicamente cômicos. Qualquer semelhança com a atualidade é mera coincidência: "não sei, só sei que foi assim" como diria Chicó.



PROCESSO



Ensaio por atos
Rascunho de cenário



7ª Turma de artes cênicas da UFGD



Palavra-chave: dedicação

O processo do "Auto da Compadecida" da 7ª Turma de Artes Cênicas/UFGD foi "trabalhoso", como dificilmente é diferente em uma montagem teatral, porém a questão que necessitou cautela, atenção e norte na montagem, foi a mediação e pesquisa com um elenco tão numeroso: 34 alunos-atores. É preciso dizer, também, que o processo foi memorável – no sentido de ser prazeroso. O espetáculo só foi possível (e intenso) porque toda a turma mergulhou na produção da peça, com muitas horas extra de dedicação fora do âmbito acadêmico. A proposta fora esta, desde o princípio, de que os artistas tivessem uma distinta experiência profissional.



PROCESSO

A primeira atitude da direção foi chamar os alunos para uma “pré-produção”, um semestre antes de iniciar os ensaios, para que todos pudessem estudar e escolher o texto a ser encenado, e encaminhar alternativas de captação – como o projeto de financiamento coletivo no Catarse para ampliar recursos do grupo quando chegasse o momento de viabilizar o cenário e os figurinos, por exemplo.

Destaca-se o trabalho do aluno-ator Tig Vieira, que também é designer gráfico e assumiu uma pesquisa na identidade visual (gráfica) do “Auto da Compadecida” desde o início do processo. Com isso, o grupo produziu camisetas, ecobags, canecas, chaveiros, festa temática, e outras ações para divulgar o espetáculo e arrecadar fundos para a montagem.

Quando chegou o momento dos ensaios, em novembro/2016, a turma já tinha amplo conhecimento da proposta e algum estudo do texto, e uma ideia do universo sobre o qual se iria trabalhar a partir da pré-produção. Foram semanas de pesquisa e improviso nesta etapa para que a direção escolhesse as personagens aos artistas. O diretor Marcos Chaves contou com uma dedicada equipe criativa, composta por Rodrigo Bento (técnico de laboratório) e Beto Mônaco (discente) como assistentes de direção, bem como o auxílio dos professores Ariane Guerra e José Parente, e do técnico Vinnie Oliveira, colaborando com a preparação de atores. Em 16 de dezembro de 2016, antes de iniciar o recesso de final de ano na UFGD, os alunos-artistas receberam suas personagens para estudá-las durante esse período; e no início de janeiro de 2017 todos voltaram para uma semana intensiva de imersão (antes do retorno das aulas).

Para contemplar esse grupo numeroso de 34 alunos-atores, a direção resolveu dividir a turma em 3 elencos, 1 elenco por Ato – já que o “Auto da Compadecida” é uma peça de 3 Atos; desta forma a montagem da 7ª Turma possui 3 “Grilos”, 3 “Chicós”, e assim por diante, resultando – de acordo com o que projetou a equipe criativa – em uma curiosa proposição para esta obra de Suassuna. Com 3 elencos, foram elaborados no início de 2017 vários ensaios por Atos, ao mesmo tempo ensaiavam-se os 3 Atos em salas diversas e com diferentes condutores (diretor, assistentes, preparação de atores).

O processo contou com forte pesquisa musical, até porque o diretor possui ampla pesquisa nesta área, e há músicas cantadas, tocadas ao vivo, em mescla a operação de som gravado (no 3º Ato). Desta forma, em janeiro e fevereiro mesclaram-se os ensaios por Atos e os ensaios coletivos musicais. Em março, reta final, todos mergulharam nos ensaios gerais e potencializaram a colaboração na confecção dos elementos cênicos. Ademais, havia ensaios todos os dias, finais de semana, diferentes turnos, seja na universidade ou em outros locais como as praças da cidade (na foto na frente da igreja um ensaio do 1º Ato em uma madrugada, e na foto em cima de um monumento o ensaio do 3º Ato). Neste mês a turma também “arregaçou as mangas” na parte técnica, para as apresentações o grupo reformou e pintou a Caixa Preta do Núcleo de Artes Cênicas da UFGD, para que a montagem aproveitasse ao máximo o espaço de apresentação. Foi bonito ver os alunos-artistas preocupados com esse lado do teatro que costuma não chamar tanto a atenção. Talvez a união da turma, e a energia das apresentações, decorra do intenso trabalho coletivo nos bastidores.

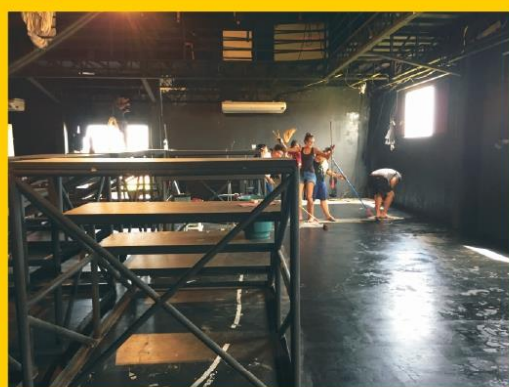
Como resultado do processo: a explosão das apresentações em troca com os espectadores. A 7ª Turma apresentou dias 22 e 23 de março na UFGD, e no dia 25 de março no Teatro Municipal de Dourados. Casa cheia em todos os lugares. O público agradeceu ao Curso de Artes Cênicas por esta montagem, e há convites para que a peça não pare apenas no “Projetão” feito na disciplina, mas que continue dialogando, no Mato Grosso do Sul e Brasil afora, e apresentando o bonito processo que resultou em uma homenagem a Ariano Suassuna: pelo respeito e dedicação da turma ao “Auto da Compadecida”.



PROCESSO



Reforma da Caixa Preta



Pintura das arquibancadas para o público



Confecção das ribaltas



Pintura do cenário
telas de 'xilografura'



Canal Zap
**Helga
Nemeczyk em
"Rock Story".**
PÁG. 2

Gospel
**Seminário na
Assembleia de
Deus.**
PÁG. 3

CADERNO B

Reinauguração da Sede da OAB.
Coluna da Adiles

Segunda-feira, 10 de maio de 2010
O PROGRESSO



A trama de "Auto da Compadecida", se passa em meio ao sol do Nordeste brasileiro, os pobres sagazes João Grilo e Chicó criam artimanhas pelo pão de cada dia

"Auto da Compadecida" estreia nesta quarta-feira em Dourados

Peça concebida pelo curso de Artes Cênicas da UFGD será encenado hoje e amanhã na Unidade II e sábado no Teatro

De Dourados

O espetáculo "Auto da Compadecida", de Ariano Suassuna, estreia nesta quarta-feira. A montagem é da 7ª turma de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados.

As sessões, com entrada gratuita, acontecem, hoje e amanhã, no Núcleo de Artes Cênicas da Unidade II da UFGD e, no sábado, será encenada no Teatro Municipal. Ambas as apresentações começam às 20h. Para assistir, é preciso retirar senhas que serão distribuídas nas bilheterias a partir das 19h.

A ideia de conceber a peça está inserida no "Projeto",

que se configura como uma ferramenta metodológica para o ensino das Artes Cênicas na UFGD. Com isto, os estudantes têm a oportunidade de experimentar diversos campos de atuação profissional da cena: aspectos técnicos, de produção, desenvolvimento e confecção de elementos cênicos, além do processo de interpretação.

Desde 2011, o "Projeto", já produziu com os estudantes de Artes Cênicas da UFGD, várias obras teatrais como: "Sonho de Uma Noite de Verão", de William Shakespeare (2011); "A Alma Boa de Setsuan", de Bertolt Brecht (2012); "Marat-Sade"

de Peter Weiss (2013); "Um Chapéu de Palha de Itália", de Eugène Labiche (2014); "Liberdade, Liberdade", de Millôr Fernandes (2015).

A trama de "Auto da Compadecida" se passa em meio ao sol do Nordeste brasileiro, os pobres sagazes João Grilo e Chicó criam artimanhas pelo pão de cada dia, aproveitando a fraqueza ou o orgulho de pessoas ditas importantes para elaborar situações lucrativas, envolvendo até um gato que "descom" dinheiro. Tais peripécias são interrompidas por várias mortes pelo cangaceiro Severino e os mortos se encontram no Juízo Final onde serão julgados no Tri-

bunal das Almas.

"A concepção da peça se utiliza de pesquisa no teatro popular e de características do circo-teatro, como é sugerido pelo próprio Ariano Suassuna em seu texto", afirma diretor Marcos Chaves.

Ele ressaltou que o elenco é formado por 34 alunos-atores do curso de Artes Cênicas da UFGD. Eles se dividem nos três atos da peça, ocorrendo participação múltipla de cada personagem. "Isto fará do espetáculo uma releitura do texto de uma forma inusitada e, acreditamos, potencializará seu grau de comicidade, pois haverá um casting diferente em cada ato", argumenta Chaves.

FICHA TÉCNICA

Elenco: Alexandra Medina, Amanda Pessoa, Auren Novaes, Camila Rosa, Carlos Rafael, Cláudio Barrios, Ével Schaedler, Gabriella Rios, Gui Pinanta, Guigas Lemes, Igor Abreu, Jely Hugen, João Mota, José Rigato, Ju Tonin, Karolay Costa, Laiz Queiroz, Lucas Nohler, Lucas Oliveira, Maria Luiza, Marina Cucco, Michel Stevan, Muriel Siqueira, Nadia Silva, Renan Nunes, Romel Farias, Roselini Lima, Salomão Azevedo, Samara Gobira, Tássila Bonelli, Tatiane Santos, Thalia Ferreira, Tig Vieira e Victor Angel.

Assistência de Direção:
Rodrigo Bento e Beto Mônaco.

Preparação de Atores:
Ariane Guerra, José Parente e Vinnie Oliveira.

Assessoria de Produção:
Natalia Mazzari e Talita Raquel.

Colaboração:
Junior Souza, Karla Neves e Leonardo Afonso.

Festival Boca de Cena seleciona espetáculos

De Campo Grande

Sete espetáculos teatrais de grupos de Campo Grande e do interior do Estado foram selecionados para o Festival Boca de Cena - Mostra Sul Mato-Grossense de Teatro e Circo 2017. Os projetos contempla-

dos pelo edital foram publicados no Diário Oficial de ontem. Foram classificados: "Quem Matou o Morto?", da Cia 'Theastai de Artes Cênicas (Dourados); "Os Corcundas", do Circo do Mato Grupo de Artes Cênicas; "Os Guardiões", do Teatral Grupo de Risco; "Os Malefícios

do Tabaco", do Grupo Identidade Teatral; "Lápis Inconclusa em Quarta-feira de Cinzas", da Associação Cultural Fulano Tal (Campo Grande); "O Santo e a Porra", do Grupo Arte Viva (Jardim); e "Os Três Porquinhos e o Lobo Mau", da Cia Teatral Corpo Cênico (Nova Andradina).

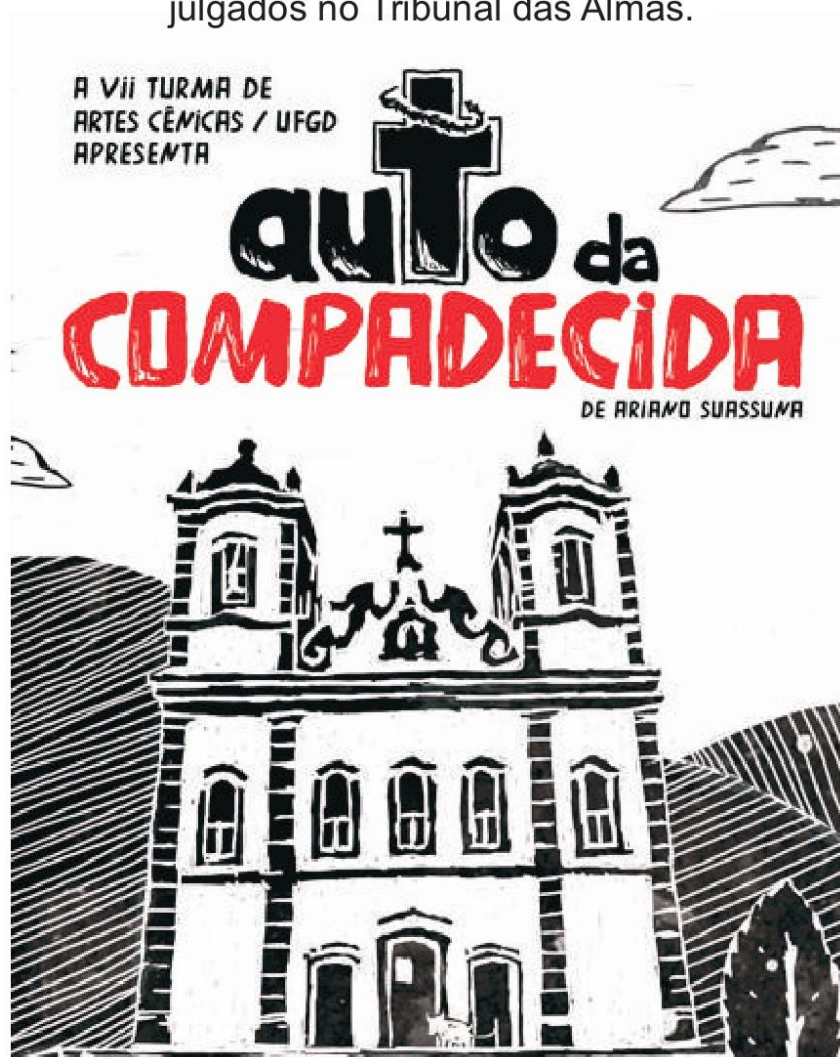
Foram recebidas 14 propostas. A Comissão de Seleção tinha como objetivo selecionar sete espetáculos para o programa de mostra de espetáculos, seminários, oficinas, intercâmbios e exibição de filmes, tudo com entrada franca. As datas das apresentações

serão definidas nos próximos dias e terão entrada franca. O Boca de Cena é realizado desde 2008 pela Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul em parceria com o Colegiado Setorial de Teatro e o Colegiado Setorial de Artes Cênicas em comemoração às duas datas importantes: Dia Internacional do Teatro e Dia Nacional do Circo. O objetivo da Mostra

é fomentar o desenvolvimento das artes cênicas, promover e valorizar o encontro do público com a arte do teatro e do circo de Mato Grosso do Sul, promovendo uma programação artística reveladora da expressão cênica estadual e propiciar o intercâmbio de artistas e a formação de plateia em ambientes cênicos convencionais ou não.

SINOPSE

Em meio ao sol do nordeste brasileiro, os pobres sagazes João Grilo e Chicó criam artimanhas pelo pão de cada dia, aproveitando a fraqueza ou o orgulho de pessoas ditas importantes para elaborar situações lucrativas, envolvendo até um gato que “descome” dinheiro. Tais peripécias são interrompidas por várias mortes pelo cangaceiro Severino, e os mortos se encontram no Juízo Final onde serão julgados no Tribunal das Almas.



FICHA TÉCNICA

Direção: Marcos Chaves

Assistência de Direção: Rodrigo Bento e Beto Mônaco

Preparação de Atores: Arianne Guerra, José Parente e Vinnie Oliveira

Elenco do 1º Ato

João Grilo: Guigas Lemes

Chicó: Maria Luiza

Palhaço: Amanda Pessoa

Padre João: Tig Vieira

Sacristão: Carlos Rafael

Padeiro: Igor Abreu

Mulher do Padeiro: Éveli Schaedler

Antônio Moraes: Michel Stevan

Elenco do 2º Ato

João Grilo: Marina Cucco

Chicó: Salomão Azevedo

Palhaço: Ju Tonin

Bispo: Gui Pimenta

Padre João: João Mota

Sacristão: Jefy Huguen

Frade: Junior Souza

Padeiro: Renan Nunes

Mulher do Padeiro: Thalia Ferreira

Severino: Tarsila Bonelli

Cangaceiro: Nadia Silva

Elenco do 3º Ato

João Grilo: Lucas Oliveira

Chicó: Tatiane Santos

Palhaço: Ronei Farias

Bispo: José Rigato

Padre João: Alexandre Medina

Sacristão: Rosenil Lima

Padeiro: Muriel Siqueira

Mulher do Padeiro: Gabriella Rios

Severino: Camila Rosa

Cangaceiro: Cláudio Barrios

Manuel: Victor Angel

A Compadecida: Samara Gobira

Demônio: Lucas Nohler

Encourado Face 1: Áurea Novaes

Encourado Face 2: Laiz Queiroz

Elenco completo por ordem alfabética: Alexandre Medina, Amanda Pessoa, Áurea Novaes, Camila Rosa, Carlos Rafael, Cláudio Barrios, Éveli Schaedler, Gabriella Rios, Gui Pimenta, Guigas Lemes, Igor Abreu, Jefy Huguen, João Mota, José Rigato, Ju Tonin, Junior Souza, Laiz Queiroz, Lucas Nohler, Lucas Oliveira, Maria Luiza, Marina Cucco, Michel Stevan, Muriel Siqueira, Nadia Silva, Renan Nunes, Ronei Farias, Rosenil Lima, Salomão Azevedo, Samara Gobira, Tarsila Bonelli, Tatiane Santos, Thalia Ferreira, Tig Vieira e Victor Angel

Iluminação, Cenário e Figurino: Rodrigo Bento

Confecção de Figurino: Tati Melo

Pesquisa Trilha Sonora: Marcos Chaves

Preparação Corporal: Arianne Guerra, Romário Hilário e Tarsila Bonelli

Arte Gráfica e Ilustração de Cenário: Tig Vieira

Produção: 7ª Turma de Artes Cênicas/UFGD

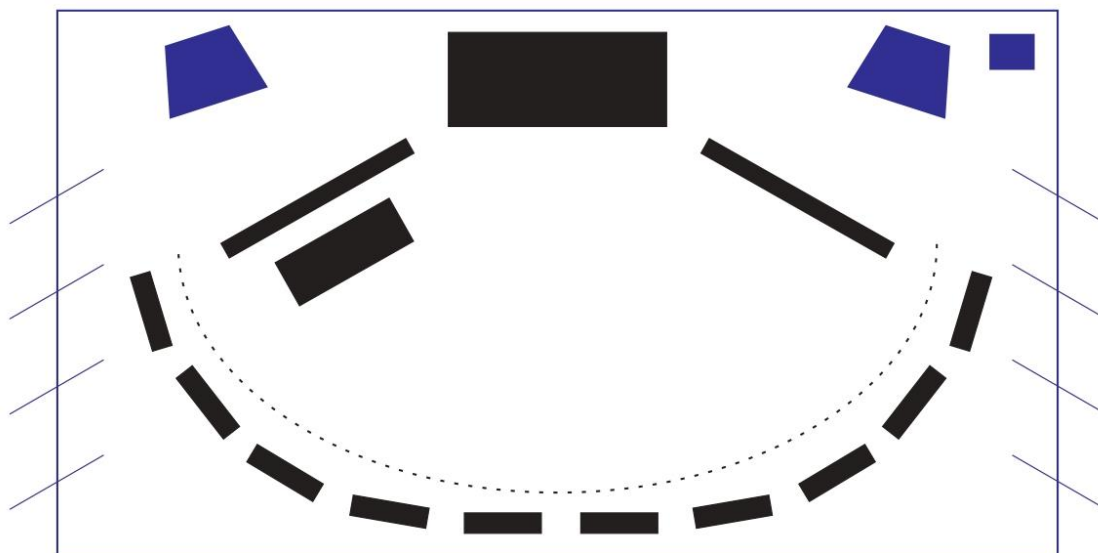
Assessoria de Produção: Natália Mazarim

Colaboração/Maquagem: Karla Neves



MAPAS DE PALCO E SOM

Palco Italiano
Vista Superior



PLATEIA

-  10 ribaltas - aprox. 1mX30cmX40cm
-  02 estruturas de ferro - aprox. 2mX2mX10cm
-  01 andaime - aprox. 1,8mX1,8mX2m
-  Banco de madeira - aprox. 2mX40cmX70cm
-  Caixas de som - material do festival
-  Mesa de som para operação no palco

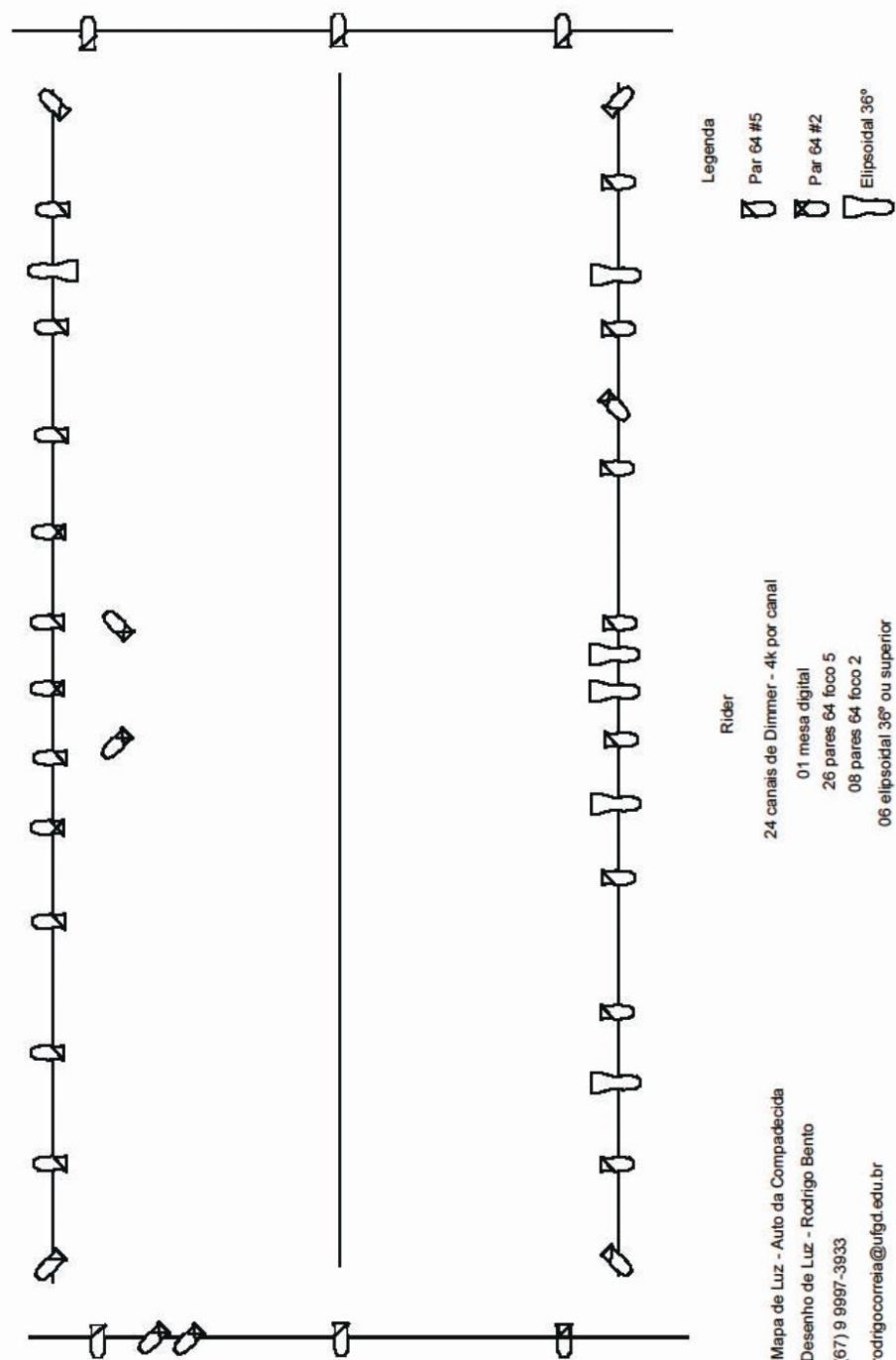
EQUIPAMENTOS DE SOM NECESSÁRIOS:

- 02 Caixas de som Ativas ou 02 Caixas de som + 01 Amplificador;
- 01 Mesa de som com 8 canais;
- 03 Pedestais de microfone;
- Cabeamento para conectar as caixas à mesa.

*Potência sugerida por Caixa de som: 200W RMS ou superior.

Dúvidas a respeito das necessidades de som: Marcos Chaves (67) 98180-2025

MAPA DE LUZ



CONTATO AUTO DA COMPADECIDA 7ª TURMA DE ARTES CÊNICAS/UFGD



Prof. Marcos Chaves
FACALE/UFGD - Dourados/MS
(67) 98180-2025
marcoschaves12@gmail.com
marcoschaves@ufgd.edu.br

LINK PARA FIT

Todas as informações/materiais necessários à inscrição no FIT-Dourados encontram-se no link abaixo:

https://drive.google.com/open?id=0B_Oym4D_Ji4-WXM3bWVvTWWhHRUk

Vídeo do espetáculo:

https://drive.google.com/open?id=0B_Oym4D_Ji4-Tm1rM2t0V3UweWc

Fotos do espetáculo:

https://drive.google.com/open?id=0B_Oym4D_Ji4-dDIzdTZSaHdYU1E

Materiais de comunicação:

https://drive.google.com/open?id=0B_Oym4D_Ji4-Rk8yQTQzLWxkbk0

VII TURMA DE
ARTES CÊNICAS / UFGD

auto da
COMPADECIDA
DE ARIANO SURASSUMA