

Articulações entre o campo sonoro e o espaço cênico

Geraldo Martins T. Jr. - UnB

GT - Teorias do Espetáculo e da recepção

Este trabalho procura aproximações entre os conceitos de som¹ e espaço na esfera da visibilidade e não-visibilidade da cena. Considerando que tanto o drama radiofônico e a performance de palco utilizam o som, proponho reflexões sobre as diferenças entre estes dois gêneros de teatro, como: a) o grau ou a maneira em que ocorre o envolvimento e a compreensão do espectador com o espetáculo; b) como podemos compreender algumas diferenças produtivas entre os dois distintos procedimentos dramaturgicos.

O som articulador

Cumpramos entender o som não como acessório, reduzido ao que adorna, colore ou climatiza uma situação já dada, à maneira como Brecht criticava. Indo contra a “obra de arte total” e a tradição wagneriana, ele afirma que “a incursão dos métodos do teatro épico na ópera épica conduz, principalmente, a uma separação radical dos elementos deste gênero” (1967: 60). Para Brecht, a fusão dos elementos significa homogeneidade, um elemento como pretexto para o outro, de uma maneira indistinta e degradada, sendo o espectador um dos elementos (passivo) diante desse quadro.

Por outro lado, quando Goffman² trata do radiodrama ele o coloca como um bom exemplo das transformações das convenções que as perspectivas internas a uma obra chegam a produzir (1986: 145). As marcas do áudio em uma radionovela têm propósitos bem definidos, situam-se no espaço ao mesmo tempo o fazem existir. Por ser algo que constitui o espaço, e por isso mesmo, constitui também as situações e as perspectivas envolvidas. O som então torna-se constitutivo de todo espetáculo. Todas as perspectivas, inclusive a do espectador (que “será todo ouvidos”) estarão na substância sonora composta. Trata-se da configuração específica de uma situação de apresentação.

Vindo de um percurso acadêmico bem diferente, Goffman procura compreender o teatro como um fenômeno de âmbito próprio, porém articulador de perspectivas diversas. Primeiro, duas grandes

¹ O conceito de som será empregado neste trabalho como qualquer sonoridade, seja ela sonoplastia, fala ou som musical.

² Aqui não falo do primeiro Goffman, que utilizava o teatro como metáfora e com uma grande distribuição do seu livro *A representação do eu na vida cotidiana*. Falo do Goffman fenomenológico, de *Frame Analysis e Forms of Talk*.

perspectivas são contrastadas, a do palco e a da platéia. O montagem para o palco ensaia de alguma maneira um “horizonte” a ser apresentado e organiza esta apresentação para a platéia de forma a incluí-la como um dos elementos entre as outras perspectivas apresentadas (de intencionalidades, de situações, de eventos escondidos no drama, por exemplo). O palco vai partilhar estas perspectivas diversas com a recepção, de forma a articular a compreensão e o envolvimento. Naquilo que ele chama de “estados de informação”, ou seja, no controle do espetáculo sobre o que é informado ou ocultado para a platéia estarão as convenções dramáticas a serem empregadas. A platéia é tratada como uma ponte, pois, de alguma maneira ela se diferencia do *estado de informação* das perspectivas em jogo no palco. (1986: 133-138)

Na organização do feixe de perspectivas, o que Goffman vai dizer é: a platéia compreende uma série de coisas no espetáculo sem se dar conta de que está empregando no espetáculo uma série de transformações nas convenções presentes tanto na situação de apresentação quanto no manejo de perspectivas internas ao espetáculo apresentado. O radiodrama pode construir sonoramente as suas ambientações caracterizando-a com sons realistas típicos (como pássaros para representar o ambiente do campo), mas pode também utilizar recursos mais elaborados, já envolvendo vários canais, o que Goffman chama de “efeito de canais múltiplos” (1986: 146-7). Este efeito possibilita criar noções mais complexas como a distância de quem fala para o foco da ação. O som de uma voz dizendo: “Olá!”, que aumenta em volume, em eco junto ao som de passos, sugere uma aproximação de alguém, que, em seguida, fala consigo mesmo: “será que Joana já chegou em casa?”, ao mesmo tempo em que se ouve o som de chaves abrindo uma porta. O rádio então forja o espaço com informação de onde se está (som ambiente), a respeito de objetos presentes em cena (sons típicos a estes objetos), e falas que informam ações. Este é um exemplo simples e realista, e o que importa é para o que ele aponta. Ao relacionar perspectivas, os sons utilizados também cumprem funções mais elaboradas. São capazes de delimitar o que está dentro ou fora da cena, criar transições, e, ainda seguindo Brecht, narrar, comentar e assumir uma posição diferente ao invés de apenas reproduzir ou reforçar o texto ou a cenografia. A imagem no drama de rádio não é mais projetada, mas *projetável*, ao multiplicar a interpretação de suas perspectivas.

O som na performance de palco não é naturalmente produzido por aquilo que se move e se apresenta, e, portanto, não está colado ao que é visível. A dança, o movimento, o ritmo dos corpos, por exemplo, podem ser apresentados em silêncio. Ou seja, as trilhas (ou os âmbitos) do visual e do sonoro podem ser descolados em camadas. Quando assim consideramos a articulação entre o som e a imagem, o âmbito da visualidade se expande e passa a haver uma independência entre estes dois âmbitos.

O texto, apesar de ser em grande parte proferido sonoramente, pode também ser apresentado no espaço, com letreiros (como no teatro épico) se quisermos criar mais uma forma de articular perspectivas. Este simples exemplo mostra que, mesmo ao trabalhar com o que se considera “óbvio”, a dramaturgia pode reconfigurar suas habituais convenções com relação à recepção.

Então, no uso do rádio como ferramenta de uma dramaturgia específica, cabe também analisar a noção de espaço em outros sentidos, que não o estático. Como este espaço configurado se transforma? A que ele se refere? Ele está visível ou implícito e articulado ao desenvolvimento do espetáculo? Mais importa aqui a capacidade de vinculação do som com a cena do que o som enquanto informação indicativa do que ocorre. Pensando nos espetáculos onde se utiliza a música, temos uma gama de variações, desde aquele que a utiliza apenas em uma cena, um som gravado, por exemplo, até aquele onde a música é o mais importante, para além do texto e do que efetivamente acontece no palco. Para além desta gradação, o que está em jogo é a capacidade do som em manejar a dramaturgia como um todo, não servindo a ela, mas compondo-a enquanto um vetor que traz as suas marcas diante de outros vetores (como o texto, o visual, o movimento).

Âmbitos de sentido

Há duas perspectivas de participação do espectador no espetáculo. Isto implica dizer que o espectador realiza aqui um duplo movimento: ele tanto é inserido em um contexto de espetáculo quanto ele doa sentido a este mesmo espetáculo. O espectador constitui o espetáculo. É ele quem faz o espaço ganhar sua dimensão real e imaginária. Ele constrói sua perspectiva sobre o que experimenta do espetáculo, sim, mas o faz a partir da sua percepção das outras perspectivas do espetáculo que estão em jogo. Há aqui o suspense espontâneo do espectador como há também a estruturação dramática deste suspense dentro do espetáculo. Nesse sentido, Goffman aponta para a capacidade dos performers em “tomar de empréstimo a espontaneidade dos espectadores”, nos primeiros momentos de sua apresentação.

A relação apropriada do contador com a sua história, como se ela estivesse sendo contada pela primeira vez, não é gerada por ele mesmo, mas por ele ter uma primeira relação com os seus ouvintes presentes. [...] Performances efetivas requerem primeiro ouvintes, e não contadores. (1986: 508)

O teatro existe a partir da presença da platéia, e a presença do espectador é, nesse sentido, geradora e amplificadora de todos os *âmbitos de sentido* do espetáculo.

Para Alfred Shutz, os âmbitos de sentido são experiências com estilos compatíveis entre si, harmônicos. Pela unidade de seu estilo cognitivo e sua vivência peculiar, são finitos. Porém, os

sentidos podem ser parcialmente afirmados, gerando incongruências e incompatibilidades, o que desloca o “acento de realidade” entre estes âmbitos (2001: 47).

Nestas zonas de ambiguidades recepcionais, de entrecruzamentos de materiais do espetáculo com o som, temos possibilidades de direcionamento das relações que configuram espacialmente diferentes situações, e aqui temos diversas implicações dramáticas. Para onde e para quem o som é dirigido? Os múltiplos canais têm a possibilidade de incluir também o espectador como um de seus interlocutores, no caso do som não ser ouvido pelos personagens, e ser testemunhado pela platéia. Como no exemplo do rádio, pode-se incorporar um âmbito espacial a um âmbito sonoro, por exemplo, permanecendo no sonoro. São transições que ocorrem como saltos. O espetáculo, como um âmbito de sentido, possui em seu interior outros âmbitos que se relacionam e criam as chamadas “tensões de consciência” alternando diferentes estilos de vivência. Se estes âmbitos enquanto partes do espetáculo podem ser tomados separadamente (som, texto, espaço), em sua “estrutura finita de sentido”, cabem a eles também a riqueza das interrelações, transições, harmonias e incongruências.

Bibliografia

Brecht, Bertolt. *Teatro dialético*. Ensaios. Seleção e tradução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

Goffman, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. 2th ed. Boston: Northeastern University Press, 1986. Primeira edição em 1974.

Schutz, Alfred. *Las estructuras del mundo de la vida*. Traducción: Nestor Míguez. Amorrortu Editores S. A., Icalma 2001, Buenos Aires.