

Élcio Levi Brandão Diniz*

*D*ramaturgia entre Som, Silêncio e Ruídos

A Polifonia dos Elementos em Heiner Goebbels

*D*ramaturgy Between Sound, Silence and Noise

The Polyphony of Elements in Heiner Goebbels

RESUMO

O presente texto traz uma reflexão sobre o uso dos elementos do som em composições musicais e teatrais em que se busca desestabilizar as hierarquias dos elementos da cena. Para melhor compreensão das articulações entre conceitos como Polifonia da Cena e Dramaturgia da Percepção, a pesquisa detém-se primeiramente nos apontamentos feitos por José Miguel Wisnik sobre o som, o silêncio e o ruído. São observados alguns tópicos do Serialismo e do Minimalismo buscando-se encontrar suporte para a análise de algumas obras de Heiner Goebbels. Assim, além da análise de vídeos de espetáculos, os estudos de Hans-Thies Lehmann (2007) e Luiz Felipe Reis (2016) sobre Goebbels foram importantes referências bibliográficas que colaboram para esta pesquisa.

Palavras-chave: sonoplastia; ruído; polifonia da cena; desierarquização.

ABSTRACT

This text brings a reflection about the use of the elements of sound in musical and theatrical compositions seeking to destabilize the hierarchies of the elements of the scene. For a better understanding of the articulations between concepts such as Polyphony of the Scene and Dramaturgy of Perception the research first lingers in the notes made by José Miguel Wisnik on the sound, silence and noise. Later it observes some topics of Serialism and Minimalism, in order to find support for the analysis of some works by Heiner Goebbels. Thus, along with the analysis of performance videos, the studies by Hans-Thies Lehmann (2007) and Luiz Felipe Reis (2016) on Goebbels were important references that contribute to this research.

Keywords: sound design; noise; polyphony of the scene; destabilize hierarchies.

1. INTRODUÇÃOⁱ

Embora não haja consenso sobre o conceito da tríade teatral, não é raro encontrar autores que a entendem como sendo o/a atuante, o texto e o público. Esse entendimento é relevante para os objetivos dessa pesquisa, porque no seu aprofundamento deixa entrever, por um lado, uma rígida hierarquia e, por outro, a voz como um elo ou o instrumento de união da tríade.

As bibliografias recentes vêm cada vez mais auxiliando na compreensão dos meandros dessa tríade, tanto mapeando sofisticadas formas de compreensão desse elo – o uso da voz – quanto impulsionando as práticas a partir de outros procedimentos. O desmembramento dos dois primeiros elementos, atuante e texto, perpassam desde os estudos da palavra, aos estudos do corpo e das visualidades.

Também não é recente o aproveitamento dos recursos da voz nas suas possibilidades de pesquisa das fronteiras artísticas, aproximando o teatro da música e da performance. Antonin Artaud (1993), por exemplo, é frequentemente citado por indicar parâmetros que extrapolam o contexto da língua, para alcançar o contexto da linguagem. Desde os seus apontamentos que sugerem os princípios da vocalidade, mais próximos ao da performance arte, com a exploração da glossolaliaⁱⁱ, aos estudos dos grunhidos e sons relacionados ao do corpo em transe, não são poucos os alargamentos teórico-práticos surgidos nas últimas décadas.

Contudo, os sons guturais, ruídos, sons da respiração, alterações da projeção sonora e alteração do som da fala representam um campo potente ainda por ser investigado de modo a subverter este lugar privilegiado, apontado por Hans-Thies Lehmann em o *Teatro Pós-Dramático*: de estar entre o texto e o corpo humano.

A presença do corpo humano no palco estrutura o espaço visual da cena teatral. Analogamente, a voz humana ocupa o ponto mais alto de uma hierarquia do universo dos ruídos no teatro (também no cinema os outros ruídos são diminuídos ou eliminados artificialmente para destacar a voz portadora de significado como objeto de fetiche). O lugar privilegiado da voz humana sempre foi assegurado no teatro. (LEHMANN, 2007, p. 257)

Para Lehmann a busca por desestabilizar o lugar de privilégio do texto no teatro possibilitou que a voz deixasse de estar sempre em função do mesmo. Para isso, o aumento do uso do poliglotismo foi fator fundamental para provocar esta emancipação e passou a ser onipresente no teatro pós-dramático. Este aumento se deu em parte pelo fato de muitos projetos passarem a ser internacionalizados, precisando utilizar mais de uma língua a fim de que o público compreenda o texto. Mas, principalmente, porque busca-se cada vez mais dar lugar às nuances da voz, da fala, da pronúncia, da comunicação vocal para além do texto que ela carrega.

Lehmann cita Helene Varapoulou ⁱⁱⁱ, dizendo que o poliglotismo e as variantes que ele carrega, a princípio podem soar

como provocação ou ruptura, mas que trazem mais do que isto: “(...) o surgimento de entonações incompreensíveis e estrangeiras, ganha uma qualidade própria, para além do nível imediato da semântica linguística, como riqueza musical e como descoberta de combinações sonoras desconhecidas.” (LEHMANN, 2007, p. 257). É intencional o uso de sotaques, pronúncias defeituosas, gagueiras e omissões, bem como o uso de alterações eletrônicas, de gravações e emissão de múltiplas vozes, a fim de desagregar a unidade corporal e vocal do ator, de modo a desestabilizar as hierarquias:

A voz é arranjada e ritmada segundo padrões formal-musicais ou arquitetônicos, manipulada por meio de repetição, distorção eletrônica e sobreposição até o ponto de incompreensibilidade, exposta como ruído, grito, etc., exaurida pela mistura, separada dos personagens até tornar-se incorpórea. (LEHMANN, 2007, p.257)

As variedades de atravessamentos nas pesquisas das vozes certamente ofereceram outras perspectivas, que culminam inclusive nos estudos dos espaços e das ações.

Mas para os objetivos dessa pesquisa, busca-se observar na prática de Heiner Goebbels os modos como a tríade “o/a atuante, o texto e o público” alcançou extremidade ao ponto de se desmantelar. Primeiramente, porque em suas montagens a voz perde e ganha o status de elemento de ligação entre os polos da tríade. Perde, porque ao ser entendida conforme as transformações ocorridas no campo da música – aquelas advindas com os experimentos de sons e ruídos - passa a ser relativizada, sendo

avaliada sob outros vieses. E ganha justamente porque ao ser relativizada também deixa de ser um privilégio do corpo humano e torna-se parte de todos os corpos/objetos da cena.

Esse dismantelamento faz com que, por um lado, suas montagens oscilem entre o concerto musical, a performance, o teatro e a ópera. E por outro lado, nessas intersecções há ganhos contundentes para as artes cênicas e, ainda, as dilatações dos territórios acabam por formar uma arte híbrida, de difícil classificação.

Para melhor compreensão das articulações entre todos os campos que se tocam e se modificam, a pesquisa detém-se primeiramente nos apontamentos feitos por José Miguel Wisnik sobre o som, o silêncio e o ruído. Depois observa alguns tópicos do Serialismo e do Minimalismo buscando encontrar suporte para a análise de algumas obras de Heiner Goebbels.

2. SOM, SILÊNCIO, MÚSICA E RUÍDO

Ao aprofundar a questão da física do som, José Miguel Wisnik, com o livro *O som e o sentido*, esclarece a relação de interdependência entre o som e o silêncio. Primeiramente menciona que o som é uma onda mecânica, captada e interpretada pelo nosso organismo. “Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e

sentidos.” (WISNIK, 1989, p.17). Depois acrescenta o conceito de que a onda sonora, naturalmente, é formada por presença e ausência de sinal, e que o nosso tímpano auditivo registra justamente estas oscilações, como uma série de compressões e descompressões. Isto para elucidar o fato de que sem silêncio não há som. Ainda falando sobre o silêncio, Wisnik cita a experiência de John Cage, que ao entrar em uma câmara de isolamento acústico, deixa de ouvir os sons externos e passa a perceber os sons internos do corpo, comprovando que não há silêncio absoluto.

A partir destas informações, para introduzir o conceito de som-ruído, o autor esclarece que as ondas sonoras não são emissões puras, mas sim um complexo de frequências superpostas. A menos que o som seja produzido em condições laboratoriais, não existe emissão sonora simples e pura, pois o som real é complexo e impuro. Sendo assim, de acordo com o objeto gerador de uma onda sonora, ela terá uma complexidade específica, um colorido, um timbre.

Ainda que todo o som seja composto por um complexo de vibrações, há frequências mais regulares e estáveis, que entendemos como o som mais limpo, afinado. E há frequências irregulares, instáveis, que entendemos como barulhos, ruídos. “Um ruído é uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada” (WISNIK, 1989, p.27).

Isto posto, para servir ao propósito da reflexão desta pesquisa, é fundamental chegar ao ponto em que Wisnik esclarece

que o entendimento sobre o que é e o que não é ruído, sobre o que é e o que não é música, está condicionado à interpretação humana. Na natureza, som e silêncio, música e ruído não se separam, mas a interpretação destas ondas, emissões, ritmos, intervalos e timbres, está vinculada à um contexto cultural e histórico.

A música, em sua história, é uma longa conversa entre o som(enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o ruído(enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). Som e ruído não se opõe absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias (...) (WISNIK, 1989, p.26)

O autor cita outra marcante experiência de John Cage com a obra *4'33"*, onde o pianista prepara-se para executar a peça e fica com as mãos em suspenso sobre o teclado por quatro minutos e trinta e três segundos, trazendo à tona a percepção e inclusão dos ruídos da plateia como parte da obra. Wisnik menciona que esta obra abriu preceito para uma série de questionamentos e reflexões, como a possibilidade da música tornar-se silêncio e o silêncio da plateia tornar-se ruído e/ou música. Após expandir e aprofundar a discussão dentro deste campo, Wisnik ressalta que o som real do mundo hoje é composto por uma polifonia de simultaneidades e que a música contemporânea tem como característica admitir todos estes materiais sonoros possíveis.

Isto fica claro na música *Credo in Us* (1942)^{iv} de John Cage, onde ele mistura música ao vivo (piano e percussão), música previamente gravada por orquestra, transmissões de rádio e ruídos, por meio de várias combinações, tornando o ruído música e música ruído. A obra inicia com um tema orquestrado e em seguida entram subitamente sons de painéis e campainhas, causando a sensação de barulho, ruído alheio à música. Na sequência o som da orquestra some e ficam apenas os barulhos de objetos, por um bom tempo, trazendo a sensação de frases, perguntas e respostas, até que estes passam a ser percebidos como música. Novamente entra a orquestra, sobrepondo-se a estes sons e têm-se a sensação de que a orquestra passa a ser ruído, em relação à música que se estava fazendo com a percussão dos objetos. Há um momento onde entra uma transmissão de rádio, ao acaso, cujo som chega para o ouvinte misturado ao som da estática e em pequenas partes, com cortes abruptos, sem que se possa entender por completo. A emissão de barulhos e sons de objetos mistura-se cada vez mais com a emissão de sons de instrumentos musicais e isto segue por tanto tempo, que passa-se a ouvir tudo como música. Todos os elementos que vão entrando e saindo da composição passam a ter o mesmo status, de música, e nada mais é alheio. Barulhos, ruídos e sons de instrumentos formam juntos uma massa musical cheia de texturas.

3. EXCEDENDO O SISTEMA MUSICAL TONAL

No início do século passado surgiram diversas produções de artistas que visavam transcender os limites da música ocidental tradicional que, em suma, faz uso do sistema tonal, com movimentos cadenciais de tensão e repouso. Emergiram movimentos como o Expressionismo, Futurismo, Música Concreta, Atonalismo, Dodecafonismo, Serialismo Total, Música Eletrônica e Minimalismo. Estes movimentos dedicaram-se a explorar as questões referentes às escalas musicais, ao processo de composição musical, aos aspectos e possibilidades do uso de sons não convencionais.

Wisnik, ao fazer um esboço da história da linguagem musical, passa pelos conceitos de Música Tonal, Música Modal, e Música Serial. Antecedendo a fala sobre estes campos, Wisnik faz uma descrição geral do fenômeno sonoro e seus modos de uso, referindo-se ao som, ruído e silêncio. O autor revela que os experimentos e produções de tais movimentos musicais abriram espaço para uma série de questionamentos a respeito da natureza dos sons e do modo como se faz música.

Por entender que o sistema musical Tonal havia se esgotado, ou melhor, que as possibilidades de criação e composição dentro destes parâmetros já haviam se desgastado demasiadamente, os compositores contemporâneos passaram a propor novos métodos de composição como alternativa ao método tradicional, em diversos aspectos. Explorando, portanto, desde a

relação entre o som e o silêncio, o uso das escalas tradicionais e a invenção de novas escalas, à questões que respeitam à harmonia, o ritmo, a inclusão dos ruídos na música, a percepção das paisagens sonoras e das possibilidades da música eletrônica.

Destaca-se para este estudo o Serialismo, que, como destaca Wisnik (1989), firmou suas raízes no Dodecafonismo, sistema de composição criado por Schoenberg em 1923, cuja premissa era decentralizar o campo sonoro, atribuindo função estrutural a todas as notas da escala cromática, utilizando a não repetição. Basicamente, para compor uma música utilizando o Método Dodecafônico, é necessário eleger uma sequência de doze notas da escala cromática, de modo a não repetir nenhuma nota. A partir desta sequência, ou “série”, passa-se a desenvolver a composição, utilizando também a sequência inversa e acrescentando variações harmônicas, sempre à partir da mesma série.

Já o Serialismo Integral, desenvolvido após a Segunda Guerra Mundial, propunha a composição a partir do Dodecafonismo, mas acrescentava que cada nota das séries também variasse em intensidade, textura e ritmo. O resultado é uma música na qual o ouvinte não consegue identificar melodia, nem mesmo identificar a série de doze notas. A todo instante surgem novas proposições e já não é possível relacionar as notas e sons a partir do modelo tradicional. Assim sendo, a música Serial não se propõe a contar uma história, não pretende traduzir uma emoção,

nem tampouco possui movimento ordenado, visto que não possui cadência marcante.

Uma leitura possível de se fazer é que, com estes movimentos, houve um desmanche, uma desconstrução dos fundamentos da música tonal. Neste período pós-guerra, seria como juntar os destroços de um bombardeio e tentar reconstruir as paredes empilhando os tijolos em uma nova disposição. Ao mesmo tempo, pode-se dizer que é uma música racional e, talvez, mecanizada, visto que o método de composição, aparentemente, não exige inspiração emocional, mas sim uma montagem racional dos elementos musicais. Entretanto, mesmo não havendo uma sonoridade protagonista, em hipótese, cada nota tem o potencial de protagonizar, fazendo com que a música Serial seja capaz de transportar o ouvinte para outro lugar da percepção. Um lugar quase que inconsciente, onde a relação entre os sons, as sensações, a leitura e compreensão da obra se dão no interior do ouvinte, de modo particular.

Outra forma de composição que importa observar é o Minimalismo, tanto pelo método utilizado quanto pelos desdobramentos trazidos pelo mesmo e sua relação com as artes visuais e com a cultura Pop. O Minimalismo aposta na potencialidade da repetição de notas e/ou arpejos, ou seja, o oposto do Serialismo. Ao falar sobre o minimalismo, Wisnik destaca que este movimento é o ponto de encontro entre a música contemporânea e a música modal, mais antiga, mais primitiva, tendo

como principal característica o uso de pequenos motivos melódicos que se repetem, alterando-se gradualmente.

Wisnik destaca que estes dois estilos extremos marcaram uma cisão na música contemporânea, visto que um se recusava a utilizar de repetição e o outro trabalhava com a repetição exaustiva.

O *Serial* compreende as formas radicais de música de vanguarda no século XX, representadas por Schoenberg e Webern, e pelos seus desdobramentos, que levam à música eletrônica, formas estas que serão comparadas, por contrastes, com as tendências recentes à música repetitiva, também chamada minimalista. (WISNIK, 1989, p. 10).

É possível traçar um paralelo entre o movimento minimalista nas artes visuais e o movimento minimalista na música, a começar por identificar as semelhanças entre alguns conceitos. Em ambos os movimentos existe a premissa da repetição. Nas artes visuais se repete um módulo, enquanto na música uma nota ou um tema. Em ambos aparece o uso de materiais industriais, no caso das artes visuais a matéria bruta, da qual é feita a obra, é objeto industrial, como ferro, tijolo, pedra. No caso da música isto aparece tanto no uso dos objetos sonoros (qualquer objeto que não seja instrumento musical), como no uso de sons eletrônicos e sintéticos, o som da máquina.

É interessante observar que estas investigações abriram espaço para a ampliação do campo da música experimental, do erudito ao jazz, bem como serviram de base para determinados ramos da música pop. Um exemplo disso é a artista estadunidense

Laurie Anderson, que na década de 80 alcançou grande sucesso com o EP *O Superman*^v, uma obra embasada nos princípios do minimalismo.

Nesta composição a artista explora os sons da fala e do canto, utilizando recursos multimídia e efeitos de gravação de áudio, como o *looping*, sons eletrônicos e voz robótica. O videoclipe tem duração de oito minutos e apresenta um solilóquio, que tem como base um ostinato^{vi} feito com a repetição da voz da cantora emitindo o som “Há”. Esta nota é repetida eletronicamente do início ao fim da música, sendo o primeiro elemento a entrar e o último a sair. Sobre esta base rítmica, adicionam-se camadas com textos e melodias. Em alguns trechos aparece uma melodia bem definida, em outros, há apenas um texto falado. Há ainda trechos com apenas o som do teclado, que remete às composições do compositor minimalista Philip Glass, repetindo pequenos trechos harpejados. Em todo o tempo há uma intervenção eletrônica na voz da cantora, alterando o som natural de sua voz e tornando-a robotizada.

Ao mencionar alguns recursos da música eletrônica, Wisnik diz: “O sintetizador (instrumento que multiplica os timbres) acoplado ao sequenciador (computador que escreve sequências com precisão e as repete indefinitivamente) está mudando completamente o modo de produção sonora” (WISNIK, 1989, p.217). O autor comenta que o artesanal e o sintetizador entram num jogo cerrado de confrontos e compensações, que os *samplers*

e sequenciadores oferecem perspectivas para a leitura do passado musical em seu diálogo com o presente.

A sonoridade da música eletrônica ganhou muito espaço na cultura Pop, mas também passou a estar muito presente na música experimental. Como na música *New York Counterpoint* (1985)^{vii}, do compositor minimalista Steve Reich, que ironiza a popularidade dos sons eletrônicos, utilizando instrumentos de sopro amplificados que imitam a sonoridade de sintetizadores. As frases melódicas repetidas no segundo movimento da música, assemelham-se a ruídos eletrônicos, ruídos de máquinas. No terceiro movimento, os sons dos instrumentos de sopro lembram os sons de buzinas e sirenes das agitadas ruas de Nova York. Apesar de estarem sendo emitidas notas musicais nítidas, por instrumentos musicais de verdade, o modo e o ritmo como estão arranjadas se assemelha aos ruídos de uma máquina. Nesta música percebe-se um movimento semelhante ao da música, mencionada anteriormente, *Credo in Us*, de John Cage, que transforma o ruído em música e a música em ruído.

Inúmeros músicos contemporâneos vieram incorporando às suas composições, gravações e apresentações ao vivo, o ruído, os barulhos, os sons do cotidiano, os sons de objetos não musicais e ainda os sons não convencionais extraídos de instrumentos tradicionais. Estes artistas exploraram a fundo o conceito de que todos os sons podem, potencialmente, se tornar música.

4. POLIFONIA DE SIMULTANEIDADES

Não foram poucas as parcerias entre o teatro e a música que resultaram na expansão de ambos os territórios. A clássica montagem de *Einstein on the Beach*, de 1976, com direção de Robert Wilson e composição de Philip Glass, selou uma das mais expressivas parcerias e, sem dúvidas, trouxe acréscimos para a linguagem teatral, sobretudo, pelo fortalecimento da concepção de partituração. Pautada nos princípios do Minimalismo, a composição musical fundiu-se à partitura criada para as movimentações e os modos de falar dos/as atuantes. No entanto, esses acréscimos se deram a partir da noção de coesão, de síntese, de fechamento de uma estética, na qual todos os elementos se encerram numa mesma finalidade.

Mas se essas parcerias proporcionaram a abertura para que a música fosse ao mesmo tempo um parâmetro e um estímulo para a criação de todos os elementos da cena, muitas delas também se fixaram nas noções advindas da música incidental. O que se pretende pontuar a partir da análise das obras do compositor Heiner Goebbels é uma forma de hibridismo, definida por ele como “polifonia da cena”, que parece ir além das noções de coesão e de síntese e, portanto, com perspectivas diferenciadas.

Na montagem cênica *Ou bien Le débarquement désastreux* (1993)^{viii}, de Heiner Goebbels, não há uma narrativa linear, mas sim um proposital desprendimento entre ator, texto, música e cenografia, de modo que a atenção do espectador se divide entre

os diversos elementos da cena, segundo descreve o próprio autor (Goebbels 2015). Neste espetáculo, o ator André Wilms recita trechos de textos de Joseph Conrad, Heiner Mueller e Francis Ponge, cujos tópicos são sobre o medo do estranho, a relação com o outro, a violência e a colonização, mas que não se conectam linearmente. Boa parte do texto é falada em francês e o ator divide presença com elementos da cenografia, bem como com os músicos, que executam ao vivo composições de Goebbels. A música também não apresenta sequência linear, nem se prende em função do texto, existindo constantes mudanças e sobreposições sonoras, bem como inserções de gravações musicais do país do Senegal. O ator ora está presente no palco, ora está presente por meio de uma projeção com transmissão ao vivo. A conexão entre o que se vê e o que se ouve, se dá no público, no que Goebbels chama de “dramaturgia da percepção”.

Conforme informações de seu *web site* Oficial^{ix}, Heiner Goebbels é compositor, instrumentista, arranjador, maestro, diretor teatral, arte-educador e pesquisador. Desde a década de 1980, seja em apresentações de pequeno porte ou em espetáculos orquestrais de grande escala, seu ponto de partida para os tratamentos dos elementos de cena vem sendo o da sobreposição. Ou seja, o da não fusão dos elementos em forma de síntese, mas em favor da percepção das muitas texturas sonoras, como que em separado, potencializando as suas individualidades.

Em entrevista cedida para o *Festival Tempo* (RJ, 2015), o compositor menciona o conceito de “dramaturgia da percepção” para o espectador. Se o conceito clássico de dramaturgia sempre foi focado nos conflitos psicológicos entre figuras representativas no palco, este conceito está sendo substituído pela dramaturgia da percepção: “Uma polifonia dos elementos e contrapontos entre música e literatura, corpo e voz, ouvir e ver – que representam um desenvolvimento artístico para uma experiência teatral – que transcende a narrativa linear e ressignifica o conceito convencional de presença e intensidade” (GOEBBELS, 2015).

Hans-Thies Lehmann ao falar sobre as características do teatro pós- dramático, ressalta a constante busca em desestabilizar a hierarquia dos signos teatrais. O autor utiliza o termo “Musicalização dos signos teatrais”, referindo-se à possibilidade de estruturar o espaço sonoro do teatro como um todo:

A “composição conceitual” de Heiner Goebbels, assim chamada por ele mesmo, combina a lógica do texto com o material musical e vocálico em diversas variantes. Torna-se possível manipular e estruturar intencionalmente todo o espaço sonoro do teatro. O campo musical, assim como o curso das ações, não é mais construído de modo linear, mas, por exemplo, mediante a superposição simultânea de mundos sonoros, ... (LEHMANN, 2007, p.152)

Tanto o termo “polifonia da cena”, utilizado por Goebbels, quanto o termo “musicalização dos signos teatrais”, utilizado por Lehmann, têm por base conceitos originados na área da música. Os estudos ligados ao som, silêncio e ruído, no decorrer da história,

parecem ser aproveitados por Goebbels como alternativa ao “sistema tonal da cena”.

Ou seja, nas obras do compositor/diretor há um passear pela história dos sons, silêncio e ruídos, seguindo os métodos de composições contemporâneas, mas que primam não só pelo significado quanto pela sensorialidade, para atingir outras percepções do espectador. Se Wisnik (1989) discorre sobre a obra de John Cage, pontuando-a como uma polifonia das simultaneidades, também Goebbels, cuja influência de Cage é conhecida, especialmente com a questão do acaso em música, cria uma tessitura de sons e ruídos de modo inusitado e a garantir que estejam em pé de igualdade para formar diferentes camadas de composições musicais. Luis Felipe Reis, ao estudar as obras de Goebbels, aborda estas questões no artigo *Polifonia cênica como política da forma: Um gesto estético contra a hierarquia da cena e dos sentidos* (2016).

Tais noções de surpresa, imprevisibilidade e do implausível nos conectam às premissas de outra grande influência artística de Goebbels, o compositor John Cage, segundo o qual a arte deveria imitar a natureza em seu “modo de operação”, portanto, um funcionamento por regras próprias, muitas vezes imprevisível e incontrolável. E, por isso, surpreendente e, às vezes, implausível, como sugere Lehmann. (REIS,2016, p. 264)

Com objetivos diferentes dos encontrados nas performances de Cage, o compositor/diretor apropria-se ainda dos pressupostos do Serialismo, ao atribuir a todas as notas o mesmo status, evitando

uma nota predominante, uma tônica. Mas não se trata de pensar na composição da música nos moldes das criações incidentais. Trata-se, antes, de entender absolutamente todos os corpos em cena (humanos e não humanos) como potencialidades sonoras.

A repetição de uma mesma nota ou de um mesmo tema encontrada nas proposições minimalistas tem abrigo nas tentativas de desestabilização das hierarquias nos processos de criação de Goebbels quando os efeitos de *loop*, a sensação de continuidade e de circularidade, sem movimentos de tensão e relaxamento são aderidos à própria concepção da encenação. E é nesse deslocamento, na sensação da ruptura com começo, meio e fim, que se busca operar para a percepção sonora do espectador.

Se é possível dizer que na tentativa de desestabilizar as hierarquias do sistema musical tonal, o serialismo foi um modo extremamente racional e matemático de propor alternativas, utilizando muitas regras e parâmetros de medidas, também é possível dizer que o minimalismo deu uma regra mais simples, a da repetição, e a partir disso alcançou outras possibilidades de desestabilizar as hierarquias. O minimalismo, por exemplo, ao adentrar ao campo da música modal, admitir elementos da música tonal, incorporar o ruído, abraçar os sons tecnológicos e eletrônicos, flertar com a música pop, evidenciar os sons mecânicos, sons de máquinas e outros, também criou texturas e ambientes sonoros capazes de aguçar a percepção de tempo, de passagem de tempo, de circularidade, de dilatação e contração de espaço/tempo.

Goebbels faz uso de todos estes recursos e, ao trazer para dentro do universo do teatro, engloba todos os elementos da cena, desenvolvendo o que ele chama de “estética da ausência”. Felipe Reis sintetiza este fator como “ausência de uma relação totalitária, hierárquica e subserviente entre os artistas e disciplinas envolvidos no processo, entre os materiais e elementos apresentados em cena, e também entre os artistas e os espectadores.” (REIS, 2016, p. 249). Assim, a estética da ausência deve ser entendida de modo amplo, podendo ser tanto a ausência do ator ou do performer quanto a divisão de presença entre todos os elementos, sem protagonismos. Para cumprir um “sistema” de polifonia dos elementos, as vozes tornam-se independentes, como no caso do poliglotismo na montagem de *Ou bien Le débarquement désastreux*, no qual cada língua faz perceber a musicalidade e significados distintos, expondo as camadas sensoriais das vozes. Mas não só isso, porque a simultaneidade das atuações dos demais elementos obriga que o espectador desloque seu foco de a atenção o tempo todo.

Goebbels também propõe a não sincronização entre o que se vê e o que se ouve, por exemplo, quando os músicos estão atuando separadamente dos seus instrumentos e sobrepõe-se sons mecânicos, causando atritos entre o visual e o acústico. Essa não sincronização potencializa os espaços intervalais, possibilitando que o espectador perceba as entrelinhas, preencha a seu modo os espaços vazios, conecte as informações de acordo com sua percepção. Também pela ausência de um tema central, de um

epicentro, ou mesmo a ausência de uma história linear, há o aguçamento de percepções pouco estimuladas no dia-a-dia.

Sobre a “dramaturgia das percepções”, defendida por Goebbels, cabe pensar ainda que também as noções de corpos foram transformadas. O teatro desde a década de 1960 expandiu as pesquisas, buscando os diferentes discursos, como o dos fisiológicos, por exemplo, que flertaram/flertam com a performance art ao expor o corpo do ator e não o do personagem; ou o corpo como meio de produção em arte, na suas texturas, suas camadas, secreções e outros; ou nas suas questões individuais, nas questões de gênero, nas questões de etnias e tantos outros. Mas Goebbels parece trazer tais compreensões para o campo da música aplicando a noção de corporeidade também para os instrumentos musicais e objetos da cena.

Os instrumentos, como os corpos humanos, são vistos na sua materialidade, que é frequentemente exposta. Pianos abertos e empilhados são partes da composição visual, ou uma instalação, na montagem de *Stifter's dinge* (Goebbels, 2007). Também os sons não convencionais extraídos ao se percutir a madeira dos violinos, ao se assoprar fortemente a tuba à ponto de emitir um som distorcido, os arranhões, percussões e “grunhidos” extraídos dos instrumentos. É como se os instrumentos também sangrassem, também expusessem suas entranhas, mostrando do que são feitos. Mas sobretudo, na justaposição com as demais sonoridades, a presença destes corpos-objetos torna-se potência sonora.

O mesmo ocorre com a cenografia. A imensa parede de papel que desce lentamente por entre os músicos da orquestra, na obra *Schwarz auf Weiss / Black on White* (Goebbels, 1996), emitindo um intervalo de som de estalos e revelando a cena e a luz enquanto se move, enquanto se dobra, enquanto soa, enquanto se transforma. Ou ainda as pedras que se arrastam uma sobre a outra, em *Stifter's dinge*, cujo movimento e sonoridade reforçam a materialidade das mesmas e ao fazerem isto remetem à campos da imaginação quanto faz com que o espectador se relacione com as sonoridades de suas matérias duras.

Nestas obras, os corpos viram música e a música vira corpo. São como instalações sonoras, onde todas as matérias têm igual importância. Dessa forma, desestabiliza-se as hierarquias da cena, pois todos os corpos-objetos são na mesma medida elementos para produzir ou aludir ao som.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O empréstimo de termos originados em outras áreas artísticas ou nas demais áreas de conhecimento humano foi sempre recorrente no teatro para tentar contemplar ou indicar possibilidades de alargamentos das discussões e pesquisas, a partir de transposições e adequações à essa linguagem. No entanto, para algumas situações nas montagens de Goebbels diversos termos podem ser analisados como uma tentativa de extrapolar as fronteiras entre uma e outra área. “Polifonia dos elementos visuais”,

por exemplo, torna-se, para além da transposição, uma aplicação realmente literal, uma vez que serão aproveitados os sons dessas materialidades, ou suas potencialidades sonoras.

Proponho, seguindo essa lógica, a apropriação do termo *zoom* para definir os modos de enquadramentos sonoros e musicais pensados pelo encenador. O *zoom* tornam perceptíveis os detalhes que não seriam vistos a certa distância, ou mesmo auxiliam a enxergar composições inesperadas, por vezes não previstas, ou aquelas que não se destacam mesmo com a proximidade.

Goebbels, pode-se dizer, aplica o *zoom* ao som, não simplesmente como uma amplificação de sons de instrumentos musicais que dependem fatalmente de tal processo para a sua funcionalidade, como o caso da guitarra, baixo elétrico, teclados e sintetizadores. A amplificação se dá para que certos sons fiquem audíveis e com mais clareza, chegando nos micro-sons. Decibéis de um sussurro, de uma respiração, de um ruído sutil emitido pelo ator, saído de um instrumento musical, da cenografia, do figurino ou de qualquer elemento da cena.

Este processo de “*zoomsonoro*” cria para a percepção do espectador uma atmosfera, um universo de camadas sonoras, com profundidades e proximidades instigantes, a ponto de parecer que o sons estão dentro da cabeça, dentro da imaginação, como num sonho, onde é possível ouvir sons distantes e sussurros, ainda o sons do próprio corpo, quiçá da próprio pensamento e imaginação.

Em diversos estudos, entrevistas ou relatos sobre as obras de Goebbels (COSTA 2013, REIS 2016) é comum ele ser referido como um multiartista e, suas obras, como híbridas entre o teatro e a música. No entanto, o montante das obras parece oportunizar justamente esse lugar da amplidão dos conceitos, no qual as classificações sempre deixam escapar algumas das suas premissas. E a resposta talvez já tenha sido dada pelo próprio artista, quando diz: “Não me importo muito com o que é ou não teatro. Podemos chamar do que quiser. O que me importa é sobre o que as pessoas sentem e pensam” (GOEBBELS in REIS, 2016, p. 258).

Mas essa discussão torna-se mais profunda porque algumas de suas denominações ao juntar termos de mais de uma área artística acabam não só por dilatar conceitualmente os pontos de partida da criação, como também criam uma linguagem pautada na desestabilização de paradigmas. Reis comenta:

Ao evitar a adoção de temas específicos, assim como a noção de história, drama ou narrativa dramática, Goebbels busca distanciar suas obras da função de oferecer ao espectador um caminho que o leve a um entendimento, a uma interpretação ou à confirmação de um sentido unívoco, previamente definido. Ao contrário, adotando uma prerrogativa diametralmente oposta, a obra de Goebbels ganha “sentido artístico” quanto mais polissêmica ela for, quanto heterogêneos e diversos forem os sentidos atribuídos pelo conjunto de espectadores à experiência artística proposta por ele. (REIS, 2016, p. 259)

A “polifonia dos elementos” remete à recepção sonora de todos os elementos da cena, enquanto “dramaturgia da percepção”

faz com que os sentidos se sobreponham aos significados em busca da visualidade do “imaterial” ou do não comumente percebido.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ALBET, Montserrat. **Música Contemporânea**. Trad. Luís Amaral e Irineu Garcia. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

ALMEIDA, Gil Roberto Gomes de. **Diferença voz glossolalia artaud performance**. Dissertação de Mestrado em Artes - Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <<http://www.repositorio.unb.br/handle/10482/20318>>. Acesso em: 10 Jul. 2017.

BARCHELOR, David. **Minimalismo**. Trad. Celia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

COSTA, Tiago Bartolomeu. Entrevista com Heiner Goebbels: “O meu teatro não existe como símbolo de qualquer coisa”. **Público**, 2013. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2013/12/03/culturaipilon/noticia/o-meu-teatro-nao-existe-como-simbolo-de-qualquer-coisa-1614853>>. Acesso em: 05 Ago. 2017.

GOEBBELS, Heiner. Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas. **Questão de Crítica**. Vol. VIII, n. 66, 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/estetica-da-ausencia/>>. Acesso em: 05 Jul. 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

REIS, Luiz Felipe. Heiner Goebbels - Polifonia cênica como política da forma: um gesto estético contra a hierarquia da cena e dos sentidos. **Questão de Crítica**. Vol. IX, n. 67, 2016. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/heiner-goebbels/>>. Acesso em 05 Ago. 2017.

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

NOTAS

ⁱ Este estudo foi elaborado como Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Artes Híbridas, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), sob orientação da professora Dra. Amábilis de Jesus da Silva (UNESPAR), em 2018.

ⁱⁱ Gil Roberto Gomes de Almeida na sua dissertação de mestrado intitulada *Diferença Voz Glossolalia Artaud Performance* traz a glossolalia vinculada às práticas enunciativas como meio de desarraçar estratos vocais.

ⁱⁱⁱ Helene Varopoulou. *Musikalisierung der Theaterzeichen*. Frankfurt am Main, 1998 (mimeo).

^{iv} Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rnXtYef7IXQ> Acesso em: 30 jun. 2019.

^v Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vkfpi2H8tOE> Acesso em 30 de jun. de 2019.

^{vi} Frase ou motivo que se repete continuamente ao longo de uma composição musical. Pode ser uma repetição rítmica, a repetição de uma nota ou de um trecho melódico.

^{vii} Esta obra está disponível nas principais plataformas de streaming. Há também vídeos de diversos intérpretes, como do clarinetista Péter Szűcs, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=poG0537wCfM> Acesso em 30 de jun. de 2019.

^{viii} Trecho da obra disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F2_6Fn6qSt4 Acesso em 30 de jun. de 2019

^{ix} Disponível em: <https://www.heinergoebbels.com/> Acesso em: 30 jun. 2019.

***Élcio Levi Bandão Diniz (Levi Brandão)** é músico, ator, cenógrafo, diretor cênico e produtor musical. É graduado em Musicoterapia (2006) pela Faculdade de Artes do Paraná. É Especialista em Cenografia (2014) e Especialista em Artes Híbridas (2018), ambos pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Artigo submetido em: 22/07/2019

Aprovado em: 30/07/2019