

SONS INÚTEIS: BREVE REFLEXÃO SOBRE A CONSTRUÇÃO DE SONOPLASTIA PARA ESPETÁCULOS DO CEDA-SI

USELESS SOUNDS: BRIEF REFLECTION ON THE CONSTRUCTION OF SOUND DESIGN FOR CEDA-SI DANCE PERFORMANCES

Adriano Moreira Roza (IFB/UnB) – adrianoroza@gmail.com

Resumo: Este trabalho reflete sobre o processo de construção de sonoplastia de espetáculos do CEDA-SI (Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e Improvisação) e retoma posicionamentos ideológicos acerca das artes cênicas advindos principalmente de Antonin Artaud. O texto desenvolve uma noção de presente instável e impermanente que se esgota em si e impossibilita qualquer sentido de utilidade.

Palavras-chave: sonoplastia, presença, experiência, Artaud.

Abstract: This essay reflects on the construction of sound design for dance performances on CEDA-SI (Collective Studies in Dance, Improvisation and Somatic Education) and resumes ideological positions about the performing arts, mainly those related to Antonin Artaud. The text develops a sense of unstable and impermanent present which exhausts itself and prevents any sense of usefulness.

Keywords: sound design, presence, experience, Artaud.



APRESENTAÇÃO

Desde 2013, venho colaborando com o CEDA-SI (Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e Improvisação), coletivo sediado no Instituto Federal de Brasília (IFB) que desenvolve tanto pesquisas quanto espetáculos relacionados às questões indicadas pelo próprio nome. Por conta das convicções do coletivo, embasadas em suas pesquisas, em seus espetáculos sempre houve um descompromisso com esquemas hierárquicos ainda bastante frequentes em processos artísticos contemporâneos, tais como a dominação da direção sobre o elenco, do roteiro sobre a cena, do coreografia sobre o corpo, da tradição sobre a arte

etc. Ao proceder dessa maneira, o coletivo efetua uma planificação de poderes entre os elementos de seus espetáculos. Neles, não há qualquer predomínio de uma linguagem sobre outras ou de um elemento específico sobre os outros. O percurso da criação é percorrido de forma extremamente livre e democrática.

É sobre uma perspectiva desse percurso que discorrerei neste texto. Mas advirto que ainda que tenha tentado manter o foco na questão da sonoplastia, este foco será um tanto quanto difuso e, vez por outra, repousará em questões que parecem não ter grandes relações com a sonoplastia. Mas elas têm.

Em concordância com o que apresentei, o caso que venho relatar aqui não escapa àquele descompromisso

hierárquico. Minhas contribuições com o coletivo, ainda que bastante pontuais, foram também bastante profundas e complexas. Minha condição inicial era a de responsável pelo entorno acústico dos espetáculos ou, simplificando, pela sonoplasta. Esta função, num contexto apresentado, não é, entretanto, a de compor e editar sonoridades que venham a se encaixar nas cenas ou lhes ditar o ritmo. Minha proposta acústica pretende desenvolver e relativizar presenças através dos sons, efetuando assim transformações sobre a experiência proporcionada pelas cenas dos espetáculos.

Antes de comentar o processo em si, tomo a liberdade de refazer um percurso ideológico que iluminará minhas opções como sonoplasta.

A CENA INÚTIL

Relaciono esse descompromisso hierárquico assumido pelo coletivo com a figura de Antonin Artaud. Sua influência no teatro e no conjunto das artes performáticas é tamanha que transbordou para a totalidade das artes e para campos diversos, em especial, para a filosofia dita pós-estruturalista, da qual faremos eventuais referências durante este texto.

Entre tantas questões levantadas por Artaud, recuperemos aqui sua guerra franca contra o texto. O texto é, para Artaud, um dominador do teatro, um deus-ladrão opressor que formata e subjuga o teatro. É absolutamente necessário expulsar do palco esse deus-palavra (DERRIDA, 2009; ARTAUD, 1999 e 2008). Tais afirmações acabaram gerando equivocadas interpretações de que era a fala que deveria ser expulsa da cena. A questão que Artaud levantava, na verdade, incidia sobre o reinado da palavra intelectualizada sobre o evento artístico em si. Essa palavra (na forma de textos dramáticos, por exemplo) torna a cena mero apoio retórico para seu funcionamento. Essa palavra dominadora estava, sim, excomungada da cena. Mas seu mecanismo de dominação não é exclusivo da palavra.

Voltemo-nos a um universo mais próximos da dança, já que este é, todavia, o universo em questão. Imaginemos uma música a ser dançada por determinado dançarino. Esta música também efetuará aquele mesmo mecanismo de dominação quando não existir uma liberdade fundamental para o dançarino se relacionar com

tal música; quando sua batida, sua atmosfera ou suas nuances determinarem grosseiramente os movimentos desse dançarino. E, se houver alguma palavra cantada nesta música, o mecanismo pode entrar em ação se a dança se der como mero arremedo ou atualização semântica. Por outro lado, o mecanismo se dá no inverso também, quando de uma coreografia preexistente se determina brutalmente uma música que a acompanhe.

Contudo, não execremos espetáculos específicos que se criam a partir ou façam uso de tais mecanismos. Esta crítica se volta a modelos históricos que por vezes são pouco apropriados por determinadas propostas artísticas e são reproduzidos sem qualquer reflexão. Sobretudo, não trato da valorização do elemento humano na cena em detrimento dos outros elementos, e sim da potencialização de tudo que participe da cena, deixando-a muito mais complexa e profunda.

Artaud defendia que o teatro havia se tornado “invertido” (ARTAUD, 1999, p. 40), ou seja, havia deixado de se justificar por si, pela experiência que promove aos que participam de seu acontecimento, para buscar uma justificativa em matérias que extrapolam os limites do teatral. Amplio aqui o sentido de teatro para qualquer espetáculo cênico, abrangendo formas da dança. Tal ampliação se sustenta na própria obra de Artaud, que a desenvolve efetuando cruzamentos nas mais diversas disciplinas artísticas. Assim, não mais tratarei de teatro ou dança, mas da cena, termo coexistente nas duas disciplinas. A cena “invertida”, segundo Artaud, subestima sua potencialidade e se deixa governar por outras instâncias (morais, literárias, intelectuais, racionais...) que permanecem alheias ao ato artístico. Esta é a cena comportada e obediente, domesticada por aquelas instâncias alheias. Esta é uma cena de grande utilidade, posto que, por elas, utiliza-se uma “caixa de ressonância” (COELHO, 1982, p. 90), reformulando seus conteúdos num novo formato, o formato cênico.

Deveríamos nos posicionar contra essa utilidade servil, intencionando a cena como “a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito” (ARTAUD, 1999, p. 19). A cena é inútil e essa inutilidade é fundamental porque a atrela à sua própria existência e ocorrência, ao seu próprio território, ao seu espaço-tempo, ao instante presente em que se dá sua experiência.

Acreditar nessa inutilidade é reconhecer a

essência imediatista da cena, sua efemeridade. É fazer com que seu ato artístico seja esvaziado de significâncias, interpretações, mensagens, ideologias ou conteúdos. É obra inútil que se consome totalmente no ato e no instante presente da experiência que proporciona (DERRIDA, 2009). Assim, num espetáculo cênico, tudo que adentra a cena precisaria ser considerado pelo seu aspecto imediato, não havendo nada a ser decifrado ou entendido. É nesta cena que se dará a verdadeira experiência.

A EXPERIÊNCIA INÚTIL

Segundo o pedagogo espanhol Jorge Larrosa Bondía, experiência não é um acontecimento externo, o que acontece, como poderíamos facilmente confundir, mas sim, o que nos acontece: “a cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 21). Bondía se utiliza das observações de Walter Benjamin sobre a quantidade excessiva de acontecimentos na realidade moderna ser inversamente proporcional a quantidade de experiências verdadeiras que o sujeito moderno vivenciava. Desse pensamento, Benjamin promoveu um “afastamento da experiência concebida como acúmulo contínuo em direção a uma experiência de choques momentâneos” (CHARNEY, 2001, p. 394). Ou seja, a experiência moderna se caracteriza por ser “repleta de justaposições anárquicas, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontroláveis” (CHARNEY, 2001, p. 392).

Esse entendimento de experiência está vinculado a um entendimento de presente muito específico. Este presente não mais participa de uma linha de progressão temporal linear, progressiva e constante, não é mais o momento onde o futuro torna-se passado ou a interseção destes dois. Estas são concepções antiquadas, pelo menos desde o início do século passado, por conta das revolucionárias teorias de Albert Einstein (HAWKING, 2009). Aqui, entenderemos o presente como um local de preciosa imprecisão, que se renova sempre a todo instante, que se destrói sempre a todo instante, que só existe na “véspera de seu nascimento” (DERRIDA, 2009, p. 339). Este é um presente tão instável que, quando se dá, não podemos nem compreendê-lo. Ainda assim, podemos senti-lo, habitá-lo. A experiência

desse presente é “uma sensação tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim que é sentida” (CHARNEY, 2001, p. 386). Esvaece, assim, com o próprio presente. E nunca podemos habitar este presente de forma parcial. Não se pode estar apenas um pouco presente e não se pode vivenciá-lo em parte ou apenas com uma parte de nós. Devemos consumi-lo pela “totalidade do sentido e dos sentidos” (DERRIDA, 2009, p. 356), pelo corpo inteiro como um complexo órgão de emaranhado de sentidos, ou então como um corpo sem órgãos (DELEUZE, 1996) que não pode ser particionado.

Tudo aquilo que extrapola esse presente, aquelas instâncias alheias à cena (morais, literárias, intelectuais, racionais...), agruparemos e nomearemos como informação. Bondía acredita que a informação e a experiência são de tal maneira distintas e opostas que afirma que “uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (BONDÍA, 2002, p. 22). Concluiremos a partir daí que uma cena constituída sob o mesmo signo é uma cena na qual nossa delicada experiência é igualmente impossível.

SONS INÚTEIS

Num processo artístico que preze pelo caminho percorrido, pela conjunção de experiências, saberes, vontades, corporeidades e subjetividades, que desmonte esquemas hierárquicos e dominações, que subverta os caprichos do estilo ou do mercado em prol do empoderamento e emancipação de todos seus elementos, humanos ou não, neste processo não se pode fechar um objetivo ou saber seu fim.

De fato, minha contribuição seguiu um roteiro simplório: o diretor trazia uma primeira proposta de pesquisa à qual os dançarinos respondiam. Em cima dessa proposta, os dançarinos criavam pequenas cenas que eram desdobramentos da proposta original. Em algumas ocasiões, utilizavam músicas de seus acervos para suas cenas. O diretor então desdobrava as cenas, por vezes utilizando as músicas trazidas, às vezes as trocando, ou até mesmo cortando-as. Até então, eu não estava acompanhando o processo, senão de fora, por meio de conversas ocasionais com o diretor. Em dias específicos,

ele organizava pequenos experimentos mais ou menos formatados para que eu pudesse conhecer o trabalho que estavam executando. Discutíamos sobre o estado da construção e sobre as diversas perspectivas que o trabalho tomava, não só acusticamente, mas, por vezes, ética/estética e filosoficamente. Assumimos que eu não acompanharia o dia a dia do processo, mas que, em momentos distintos, eu entraria para dialogar com os artistas envolvidos. Nesses encontros, entre outras coisas acontecidas, eu apresentava minhas propostas acústicas sempre exaltando os conceitos que norteavam minha participação na criação artística. Daí, o ciclo se reiniciava para uma nova rodada de criações até que nos déssemos por satisfeitos com o estado que alcançávamos e nele permanecíamos.

O roteiro revelado, acredito ser bastante comum e talvez não apresente nenhum ganho por si só. Acredito que esses ganhos se deem principalmente nas posturas adotadas durante o processo, essas que exaltei durante este breve texto. Em certa perspectiva, tudo isso se torna muito mais importante e profundo que o resultado obtido em si.

Recebido em: 13/06/2016

Aceito em: 14/10/2016

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. In: Revista Brasileira de Educação, n. 19, ANPED, 2002.

COELHO, Teixeira. **Antonin Artaud – Posição da carne**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O Cinema e a invenção da vida Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HAWKING, Stephen. **O universo numa casca de noz**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.