

CHAVES, Marcos. Sonoridades em *Gota D'Água* sul-mato-grossense. Dourados: Universidade Federal da Grande Dourados; professor assistente; Universidade do Estado de Santa Catarina; doutorando; Prof. Stephan Arnulf Baumgärtel. Ator e criador de trilha sonora.

## RESUMO

O artigo analisa a musicalidade no processo de criação do espetáculo teatral douradense *Gota D'Água*, da Associação Cultural Oficina de Interpretação Teatral – OFIT. Dialoga com o diretor Nill Amaral, artista com vasta experiência no Mato Grosso do Sul e integrante da primeira turma do bacharelado em artes cênicas (do estado) que colou grau em 2013. O cruzamento da proposta de encenação com a atualização do texto de Chico Buarque e Paulo Pontes, organizada na amarração dramaturgical de Éder Rodrigues, insere a trama em latifúndio sul-mato-grossense. A sonoridade da obra perpassa percussão dos objetos de cena na execução dos atores. O canto cênico acompanha proposição musical, interpretado *a capella* na primeira temporada de apresentações. A pesquisa do ambiente sonoro caminha lado a lado com a proposta cênica de trazer a narrativa para registro próximo dos atores e espectadores da região.

**Palavras-chave:** Musicalidade. Criação. Canto.

## ABSTRACT

This article analyzes musicality in the process of creating the theatrical show from Dourados, *Gota D'Água (Drop of Water)*, by Associação Cultural Oficina de Interpretação Teatral – OFIT. It dialogues with the director Nill Amaral, an artist with wide experience in Mato Grosso do Sul and member of the first group of bachelor's degree in scenic arts (of the state) who graduated in 2013. The crossing of the staging proposal with the updating of Chico Buarque and Paulo Pontes' text, organized in Éder Rodrigues' dramaturgical tying, inserts the plot in a sul-mato-grossense latifundium. The sonority of the play passes by percussion of the objects in the scene performed by the actors. The performing singing follows the musical proposal, sung *acapella* in the first season of shows. The sound atmosphere research walks side by side with the scenic proposal of bringing the narrative to the close record of the actors and spectators in the region.

**Key-words:** Musicality. Creation. Singing.

Criar um espetáculo teatral fora de grandes centros culturais do Brasil – cidades com maior rotatividade na criação e prática artística – é algo diferenciado, não pior ou melhor: distinto. Esta frase nos põe em cheque: o que é um grande centro cultural brasileiro? Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre,

Belo Horizonte, Salvador, Brasília, Florianópolis... A lista segue. Gosto de pensar que é possível fazer a arte que quisermos em qualquer lugar, mas não sei o quanto de poético este pensamento abarca o distanciando do real. Cito cidades, e não estados. Através de experiência pessoal discorro rapidamente sobre o Rio Grande do Sul; muitas vezes ao citarmos “teatro gaúcho” nos pegamos comentando apenas sobre as grandes companhias porto-alegrenses. Existe teatro de qualidade em Santa Maria, Passo Fundo, Pelotas, Caxias do Sul e outras cidades, mas o maior número de produções profissionais do estado – e investimento financeiro cultural – inegavelmente está na capital.

A palavra descentralização não é foco deste artigo, mas deixo-a iminente porque falar de uma montagem teatral no interior do Mato Grosso do Sul é ter presente aspectos que abarcam tal expressão. Tangente a este cenário, uma lembrança na inserção de cursos de graduação – em artes cênicas – em novas universidades (e cidades) brasileiras nos últimos anos; Dourados é um exemplo. Talvez a possibilidade de estudo e prática, via universidade, fora das capitais fomente um outro cenário cultural com o passar do tempo – ao invés de alunos necessariamente terem de se deslocar a tais centros (capitais) para graduação, é possível ter o caminho inverso.

Contemplada com o prêmio (montagem) Funarte de teatro Myriam Muniz em 2012 – Região Centro-Oeste, a peça *Gota D'Água* dirigida por Nill Amaral traz, para o processo de criação, um diálogo direto com a Universidade Federal da Grande Dourados. O diretor é integrante da primeira turma – bacharelado – do curso de artes cênicas, colou grau no início de 2013. Atores que foram seus colegas de graduação participam da obra. Amaral possui uma interessante trajetória no Mato Grosso do Sul, sua companhia OFIT (Associação Cultural Oficina de Interpretação Teatral) está com dez anos de atividades. Atuando na capital sul-mato-grossense, Campo Grande, o grupo proporciona troca com outros cenários culturais, é um dos coletivos teatrais de referência na região.

Para a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes (1976), a companhia campo-grandense fez de Dourados, segunda maior cidade do estado, seu centro. Na UFGD ocuparam salas de ensaios para preparar e edificar o espetáculo, que estreou no dia 09 de maio de 2013 – no Teatro Municipal de Dourados – em curta temporada de três dias. Recém-chegado na universidade para a área de “Música e Cena”, tive contato com Nill Amaral inicialmente no âmbito acadêmico. Fui solicitado no auxílio às questões musicais da peça teatral. A princípio recusei fazer direção musical porque não pude acompanhar a concepção do projeto, e também por vislumbrar período curto para imersão na obra. Colaborando como orientador musical, pude pontuar alguns aspectos que percebi na sala de ensaio e depois observá-los em apresentação.

A peça contou com a amarração dramaturgica de Éder Rodrigues (mestre

na área de Dramaturgia Contemporânea no Programa de Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais) sobre o texto de Chico Buarque e Paulo Pontes, sem descaracterizá-lo; trazendo para a peça sul-mato-grossense, segundo o diretor, o panorama histórico e elementos da região, o espaço a pecuária como papel importante nessa história. Um dos personagens centrais da peça, Creonte, passa a ser dono de todas as terras – o rei do agronegócio. Diretor e dramaturgo inseriram outras músicas de Chico Buarque na peça.

Nill Amaral comenta que o processo de adaptação do texto se deu a partir do levantamento da potencialidade de vários elementos textuais e seus desdobramentos quanto à concepção, especificações e diálogos possíveis entre diretor e dramaturgo; a busca por uma modalidade articulada de cenas, mantendo a poesia inerente à obra como um todo, foi pautada pelo entrecruzar dos caminhos que a obra remete. Alguns procedimentos contemporâneos como o recorte e/ou subtração de algumas partes do texto, optando pela substituição dos mesmos por outra esfera, buscou “atualizar não a escrita da obra, mas sua ‘escritura’ diante das engrenagens dramáticas que demarcam a espetacularidade da obra circunscrita no texto atual” (AMARAL, 2013, p.1).

Lidar com uma obra teatral que tem grande potencial musical enquanto canções, no sentido em que as músicas de Chico Buarque valorizam e são atrativos à obra, torna o processo de criação – quesito musicalidade – delicado. A dificuldade aumentou porque os atores possuíam pouca vivência musical. Amaral convidou uma pianista para acompanhar o canto executado pelos atores. A musicista vinha de outra cidade e só podia acompanhar um ensaio por semana. Quando percebi, próximo da estreia por um mês, que a interlocução musical nas canções estava em estágio inicial, a primeira sugestão que dei priorizava as matrizes do elenco: seria melhor (naquele momento) descomplicar, ou seja, resolver as proposições no grupo.

Pouco tempo para trabalho, sem a possibilidade de um acompanhamento harmônico para o canto cênico, a ideia que surge em conversação com os atores: investimento no ritmo. A partir da escolha, enfatizar estudos de sons que os elementos de cena possibilitavam: bacias de metal, garrafas de vidro, *pallets* de madeira, aliados à percussão corporal. O acompanhamento às músicas iniciavam nas células rítmicas descobertas pelos atores. Músicas com percussão e canto *a capella*.

Parto do pressuposto de que todos os atores podem desempenhar o canto em cena, desde que devidamente preparados e direcionados. Alguns artistas podem requerer um tempo maior para preparação, mas com o estudo aplicado todos – ou quase todos (exceto pessoas com considerável deficiência auditiva ou do aparelho fonador) – podem contribuir nas canções cênicas, mesmo que minimamente. Nesta visão que tem por base o conceito de que o

ator não precisa necessariamente ser um cantor para expressar melodias, enfatizando o fato de ser um ator que canta, o trabalho musical em *Gota D'Água* foi avançando gradativamente no canto sem amplificação para a cena.

Grande parte do elenco da temporada de estreia, da obra dirigida por Nill Amaral, não mostrou facilidades para desempenhar o canto cênico. Cenário possível pela falta de educação musical na escola básica e pouco estudo vocal e/ou musical em cursos teatrais como ressalta Silvia Davini, “a preparação vocal é uma instância primordial e inevitável na formação dos atores, mas a quantidade e carga horária das matérias vinculadas à voz na encenação nos planos de estudo dos cursos de artes cênicas são limitadas” (DAVINI, 2007, p.13). Alguns atores demonstraram dificuldades com percepção auditiva no processo de criação, problemas em colocar sua voz nas tonalidades das canções.

Determinadas opções foram tomadas para facilitar o andamento das cenas: em certa medida uma despreocupação com a afinação. Abraçando o enredo que se passa em ambiente rudimentar nas terras do agronegócio local, as personagens podiam se expressar com o canto como alguém que canta sem censuras em sua casa ao efetuar uma tarefa doméstica, por exemplo. Todavia isso leva a algumas inquietações: quanto uma opção livre do cantar pode prejudicar o andamento do espetáculo? Seria melhor para tal obra (que é musicada) atores com maior vivência musical no teatro?

Acredito que a opção estética responda as questões. Se o foco for o canto, afinação, nas canções da peça teatral – no sentido da execução perfeita de intervalos melódicos, então o investimento e preparo nas questões musicais devem ser diferenciados. No espetáculo da OFIT a sonoridade do todo foi resolvida de forma interessante, a percussão dos corpos dos atores e objetos de cena para acompanhar as canções e instaurar ambientes sonoros, na concepção de paisagem sonora de Murray Schafer que toma emprestada “a definição de música de Cage como sons à nossa volta, não importa se estamos dentro ou fora das salas de concerto” (SCHAFER, 1991, p.187).

Da musicalidade que o espetáculo *Gota D'Água* tomou em Dourados, resalto a importância de atores que transitam fluentes nas proposições musicais. Carlos Anunciato e Isis Anunciato desempenharam esse papel na montagem sul-mato-grossense. A percussão foi um elo importante para Carlos, assim como para Isis, que também passou segurança a seus colegas no canto cênico. Todo o grupo é responsável pela sonoridade da peça teatral.

A impressão dos espectadores frente a parte sonora e músicas do espetáculo é diversa. Alguns sentem falta das canções mais próximas à execução de Chico Buarque. Ter melodias conhecidas do público no espetáculo

é fator que pode extremar lados quanto a sensações. Há poucos registros publicados quanto a estas impressões, como o comentário de Rita de Cássia Limberti, doutora em Linguística pela Universidade de São Paulo, no jornal local *O Progresso*: “as vozes de todos os atores ressoavam em uníssono, como um mantra, magnetizando-nos aos seus movimentos, conduzindo-nos a uma estesia cênica. Os movimentos, as expressões, os gestos e o texto impecavelmente ambientado entre os bois e a riqueza/pobreza do Centro-Oeste” (LIMBERTI, 2013).

Nill Amaral observa que tentou, no ponto de vista da criação, dar o devido espaço para o ator produzir, até como forma de compreender os seus limites de atuação. Nos ensaios procuraram direcionar as propostas, apontar os elementos que tinham para improvisar. A interlocução sonora surgiu desses encontros, dessa parcela de contribuição entre ator e diretor. O grupo possuía as informações e precisava jogar com elas. A orientação musical trouxe uma simplicidade para o entendimento dos atores – que se tornaram confiantes e arriscaram mais. Os rumos que a peça tomou no que tange o trabalho de voz e percussão foram imprescindíveis para o processo de criação. Segundo o diretor, ainda há muito a ser feito, principalmente dar continuidade no trabalho vocal de cada um. A ideia de dar seguimento a estudos e ensaios criando novas alternativas sonoras e modificando a obra, depois de ter estreado, mostra uma pesquisa contínua visando aprimoramento. Contemplada recentemente com prêmio de circulação pela Funarte, a montagem segue em experimentação através dos espaços teatrais, dialogando novas sonoridades.

## Referências

AMARAL, Nill. *Entrevista concedida a Marcos Chaves* – realizada através de correspondência eletrônica. Dourados, MS: 22 set. 2013.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1976.

DAVINI, Silvia. *Cartografías de la voz em el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

DIAS, Ana. “Ator, cena e musicalidade”. In: CASTILHO, Jacyan (org). *Música e musicalidade no espetáculo teatral*. Revista Vox da Cena, Salvador, BA: Ano I nº 1, março de 2009.

LIMBERTI, Rita de Cássia. Crítica de espetáculo: “Foi a Gota D'Água”. *Jornal O Progresso*. Dourados, MS, Caderno B, 17 jun. 2013.

ARTE DA CENA:  
A PESQUISA EM  
DIÁLOGO COM  
O M U N D O

VII Reunião Científica  
da ABRACE

27 a 29 outubro 2013  
UFMG - Belo Horizonte



PIANA, Giovani. *A filosofia da música*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

RESCALA, Tim. "A arte e o ofício". In: TRAGTENBERG, Lívio (org.). *O ofício do compositor hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.