

RESUMO: Proposição de um campo criativo interartístico denominado teatro acusmático, fazendo eco à provocação utópica do compositor musical e artista teatral francês Marc Luras, nos anos 1990. A noção de escuta abrangente é contextualizada no diálogo com referências do teatro cego, áudio-teatro e da música acusmática. Experimentações e reflexões do autor nas interfaces entre música e teatro apontam pistas para a poética do teatro acusmático e culminam em uma metodologia autoral de modelos de ação e interação sonora para fundamentar processos criativos conectando poética corporal, experiências de escuta e construção de sentidos. Apresenta-se, portanto, uma proposta prática para incorporar e ressignificar princípios e procedimentos da criação musical e da criação cênica em uma abordagem peculiar e pertinente ao drama da percepção preconizado nas reflexões e proposições.

Palavras-chave: Teatro cego, áudio-teatro, escuta acusmática, ação sonora, interação sonora.

FOR AN ACOUSMATIC THEATER: Reflections and Clues

ABSTRACT: Proposition of a creative interartistic field termed acousmatic theater, echoing the utopian provocation of French composer and theater artist Marc Luras in the 1990s. The notion of comprehensive listening is contextualized through dialogue with references to blind theater, audio theater, and acousmatic music. The author's experiments and reflections on the interfaces between music and theater provide clues for the poetics of acousmatic theater and culminate in an authorial methodology of models of sound action and interaction to support creative processes that connect bodily poetics, listening experiences, and meaning construction. Therefore, a practical proposal is presented to incorporate and reinterpret principles and procedures of musical creation and scenic creation in a unique and relevant approach to the drama of perception advocated in the reflections and propositions.

Keywords: Blind theater, audio theater, acousmatic listening, sound action, sound interaction.

Introdução

A temática deste texto é uma espécie de teatro liminal (Dubatti, 2020) que proponho discutir sob a designação de teatro acusmático. Essa designação faz eco à provocação utópica do compositor e artista teatral francês Marc Luras² na década de 1990 e busca capturar as especificidades de uma proposição de poética com sonoridades em cena.

Compartilho com Luras a inquietação do lugar interartístico entre música e teatro, o confronto entre a formação em composição musical e a imersão no fazer teatral como criador de sonoridades para a cena. O compositor tende a criticar o uso de sonoridades e músicas em cena como dispositivos referenciais. Ao mesmo tempo, revisa suas próprias concepções musicais, calcadas nas ideias de classificação dos sons por suas características morfológicas e análise das músicas por seus processos formais. As alternativas a uma visão dicotômica dessas oposições multiplicam-se a partir de impulsos criativos e do estudo de repertórios que transitam nessa fronteira³. Entretanto, por coerência com a natureza da questão, os caminhos possíveis

1 Doutorado em Música (Composição) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Música (Composição) - Texas State University - San Marcos (EUA). Bacharelado em Música (Regência) e Licenciatura em Educação Artística pela Universidade de Brasília (UnB). Professor adjunto da Universidade Federal do Tocantins (UFT), onde desenvolve ensino, pesquisa e extensão nas interfaces de criação musical e criação cênica. Contato: heitor_oliveira@uft.edu.br

2 O ensaio "Proposition pour une utopie: pourquoi pas un théâtre acousmatique" de Marc Luras foi publicado em 1992 (apud Guéhenneux, 2018).

3 Teatro musical experimental e teatro instrumental (Trubert, 2013), Teatro Composto (Rebstock e Roesner, 2012), musicalização como dispositivo do teatro pós-dramático (Lehmann, 2007) etc.

precisam ser percorridos e mapeados em sucessivas investidas criativas e reflexivas que particularizem e explorem aspectos pontuais da problemática, considerando uma diversidade de intenções expressivas, escolhas estéticas e contingências práticas.

Aqui, o foco é o desenvolvimento de uma proposta poética sonora para experiências de escuta acusmática, ou seja, aquelas em que as fontes dos sons não estão visíveis. Assim, a discussão a seguir é construída por meio do diálogo com artistas e repertórios do teatro cego (e seu desdobramento neotecnológico no áudio-teatro) e da música acusmática. Em ambos os casos, a costura de uma narrativa entre as referências e minhas práticas avança no sentido de exploração das pistas para a poética de um teatro acusmático. Na sequência, discuto como o desenvolvimento de uma metodologia autoral de criação com sonoridades em cena, denominada *SomAção*, contribui para a exploração de possibilidades expressivas, composicionais e dramatúrgicas no campo interartístico entre música e teatro, fornecendo mais pistas para uma poética do teatro acusmático.

Teatro cego e áudio-teatro

Há uma diversidade de abordagens possíveis à formulação e discussão de poéticas teatrais que abrem mão da visualidade em contextos presenciais ou por meio da mediação tecnológica. A temática é central na discussão sobre inclusão das pessoas com deficiência visual como espectadores, mas também em processos pedagógicos e criativos do teatro (Alves; Cerejeira, 2021; Cerejeira, Figueiredo; Alves, 2023). Evoca, ainda, toda uma linhagem de antecedentes e variações históricas, considerando a existência de peças radiofônicas desde os anos 1920 (Coronato; Collaço, 2008). A discussão desses aspectos, entretanto, extrapola o escopo deste ensaio, que tem um recorte baseado em reflexões estéticas e proposições poéticas.

Desse modo, inicio a discussão remetendo diretamente ao trabalho recente de Marcela Juárez (Desmontajes, 2021), do grupo de Teatro Oscuro Tandil, da Argentina, que compreende o teatro cego como um desencadear de possibilidades da poética corporal do ator e da experiência do espectador. O trabalho deste grupo específico se inicia como uma abordagem para o treinamento de atores, tematizando a escuta e as possibilidades de ação na ausência de visualidades. A pesquisa leva ao desenvolvimento de um teatro que não é para ver, nem mesmo para entender, mas sim para experimentar sensorialmente e subjetivamente. O ciclo se completa com a constatação de que o teatro cego coloca o espectador no centro da experiência teatral, proporcionando que construa uma narrativa pessoal.

Para Juárez, a dramaturgia sensorial do teatro cego é como um tecido de indícios que permitem ao espectador essa (re)construção pessoal de sentido. A dramaturgia sensorial a que se refere inclui estímulos olfativos e táteis, bem como auditivos. Conclui que, no teatro cego, o criador deve abrir mão de algumas definições de modo que quanto mais aberta a dramaturgia, mais interessante e efetivo será o espetáculo para o espectador. Há também uma transformação no papel dos atores, que não somente dizem textos e realizam cenas, mas também acompanham os demais atores e as reações dos espectadores em todos os momentos, numa dinâmica própria de trabalho coletivo. Para Juárez, a exploração da penumbra é, no fim das contas, uma delimitação investigativa que permite ao criador teatral não ficar preso aos limites marcados pelo alcance da visão.

O período de isolamento social da pandemia de covid-19 foi instigante para os pesquisadores do teatro cego, gerando experimentos em áudio-teatro. Marcela Juárez estabeleceu um intercâmbio criativo com Guillermo Dillon na produção de seus próprios experimentos nessa direção⁴. A trajetória de Dillon envolve

⁴ Os episódios de *Todo que oír* encontram-se disponíveis online: Episódio 1 <<https://youtu.be/yamnzYvzIMk>>, Episódio 2 <https://youtu.be/6_0klrLULs4>. Acesso em 24 de abril de 2025.

o uso de tecnologias na criação sonora para o teatro. É curioso notar que, antes do isolamento social, na prática teatral presencial, Juárez e Dillon não tinham encontrado a oportunidade de convergência em suas pesquisas. Em que pese os antecedentes históricos do teatro radiofônico, o áudio-teatro de Tandil possui uma genealogia própria, resultante da confluência das experiências de Juárez em teatro cego e de Dillon com as manipulações sonoras tecnológicas para a cena.

Em *Todo que oír*, os artistas limitam-se ao som espacializado como recurso de dramaturgia sensorial. Eles se atêm ao desafio de dirigir-se ao espectador individualizado, na medida em que se ouve a peça remotamente e assincronamente, por meio de fones de ouvido. A investigação poética é pela recuperação do auditivo que é capaz de nos levar aos demais sentidos. Em ambos os pequenos episódios, uma voz apresenta um relato que serve de guia ao ouvinte. No primeiro episódio, a espacialização sonora é fundamental para sugerir o trajeto da personagem. Depois, os processamentos de áudio constroem sensorialmente a atmosfera do insólito encontro entre a mulher e seu duplo. No segundo episódio, há um uso mais intenso de sons pontuais de cunho ilustrativo. Entretanto, evocam-se outras dimensões da experiência de escuta por meio dos processamentos de áudio, da inserção de sons não referenciais e da sobreposição dos elementos em diferentes camadas.

Recentemente, orientei duas estudantes de graduação em investigações artísticas e acadêmicas relacionadas ao teatro cego e ao áudio-teatro. Na orientação e colaboração artística com Vanessa Leão, criamos *Fragmentos da valsa n. 6*, a partir da dramaturgia de Nelson Rodrigues. O processo criativo foi organizado nas seguintes etapas: seleção de trechos da peça; sessões de gravação de material bruto com voz (Vanessa como atriz), instrumento musical (piano), ruídos do ambiente e diversos objetos remetendo de maneira objetiva ou subjetiva ao conteúdo do texto dramático e do desenvolvimento das cenas; escuta e seleção dos sons gravados; por fim, edição e mixagem dos sons para construção de dois breves episódios⁵.

Os episódios resultantes são como lampejos do estado psicológico da personagem Sônia. Não são registros sonoros de trechos de cenas da peça como poderiam ser encenadas em um palco. São recriações de sensações, associações e referências para o formato exclusivamente auditivo. Mesmo considerando os antecedentes históricos do teatro radiofônico, entendemos que o áudio-teatro, agora disseminado em plataformas *online* e aplicativos de mensagem, precisava ser compreendido em seu contexto específico das iniciativas dos fazedores de teatro frente às restrições impostas em um período de emergência sanitária. E, do ponto de vista criativo, como um espaço único para experimentar e repensar percepções, intenções expressivas e escolhas estéticas sob o filtro da mediação tecnológica.

Na orientação e colaboração artística com Bianca Nascimento, o ponto de partida foi o interesse no formato cênico intimista. Entendemos a noção de cena intimista no contexto mais amplo da noção de teatro de imersão, que se caracteriza pelo compartilhamento do espaço por ator(es) e espectador(es) e em procedimentos de desorientação sobre a passagem do tempo, as presenças e as percepções sensoriais, muitas vezes por meio do uso de recursos tecnológicos (Casiraghi, 2017). Assim, chegamos a uma prática relacionada ao teatro cego, como maneira de experimentar a desorientação sensorial, focando nos elementos auditivos.

Em uma das cenas, o espectador é subtraído de elementos visuais e a atriz diz o texto com acompanhamento de uma trilha de áudio pré-gravado, contendo sons suaves e contínuos. Parte do texto também foi incorporado à trilha gravada, com a voz da atriz sendo submetida a processamentos como

⁵ *Fragmentos da valsa n. 6*: Episódio 1 disponível em <<https://youtu.be/ZSmSy3XTl6c>> e episódio 2 disponível em <<https://youtu.be/aiY11yaGBal>>. Links acessados em 24 de abril de 2025.

reverberação e eco em alguns trechos. Para o espectador, sem o auxílio da visão, há uma certa ambiguidade entre o que a atriz está falando em tempo real e o que é conteúdo pré-gravado, gerando um efeito de confusão da presença.

Essa cena representa uma síntese das reflexões e experimentações discutidas até aqui. Efetivamente, as referências e processos criativos convergem na delimitação de um formato cênico em que ações vocais e sonoras são associadas à difusão de sons pré-gravados, para constituição de uma experiência estética presencial auditiva imersiva. A voz falada e a escuta semântica, focada na compreensão do significado das palavras, enunciados e narrativas, são o elemento central.

Para continuar a particularizar a noção de teatro acusmático, seguimos para o diálogo com artistas e repertórios do campo da música acusmática, abordando as temáticas de imagens sonoras e abrangência das experiências de escuta.

Música acusmática: da escuta reduzida a uma escuta abrangente

A composição de música por meio da gravação, geração e processamento de sons desde o século XX tem recebido uma série de designações – concreta, eletrônica, eletroacústica – que refletem prioritariamente a perspectiva composicional, seus dispositivos e abordagens. Refletem também a complexidade dos processos históricos⁶ e estéticos⁷ que convergem nesse ramo da composição musical acadêmica, baseado nas ideias de escuta reduzida, análise morfológica dos sons e manipulação do objeto sonoro (Schaeffer, 1966).

Paralelamente, buscando retratar a perspectiva do ouvinte na escuta mediada pelas tecnologias de gravação e reprodução sonora, surgiu a proposição de outra designação: música acusmática⁸. A explicação sobre o termo tem sido frequentemente associada a uma anedota sobre o filósofo grego da antiguidade Pitágoras, que, segundo se conta, fazia com que seus discípulos, pelos primeiros cinco anos, só pudessem ouvir suas aulas atrás de uma cortina, sem ver a sua figura. Assim, acusmática é esta experiência de escuta em que se ouve o som sem saber ou identificar visualmente a sua origem.

Na música acusmática, essa experiência de escuta refere-se inicialmente às transmissões radiofônicas e, posteriormente, também à prática de realização de concertos deste repertório. Para realização dos concertos de música acusmática, os centros de pesquisa passaram a desenvolver sistemas complexos de alto-falantes organizados em canais separados, que permitem a difusão sonora e projeção espacializada das composições. A difusão pode ser embutida na própria composição ou ser realizada em tempo real com dispositivos para o controle dos parâmetros da reprodução sonora. Nesses concertos é também recorrente a prática de reduzir a iluminação do ambiente durante a apresentação de cada obra. O caráter acusmático decorre não apenas da ocultação visual das fontes sonoras, mas também pelo uso de sons não convencionais e de processamentos de áudio que os tornam ainda menos reconhecíveis.

A partir dos anos 1970, alguns compositores de música em mídia fixa passaram a adotar a terminologia acusmática em relação a sua própria música. A noção de objeto sonoro é transmutada na noção de imagens sonoras, enfatizando que as análises morfológicas da escuta reduzida não são suficientes para capturar a complexidade das experiências de escuta que a situação acusmática permite construir e explorar. Uma

⁶ Para uma discussão detalhada deste processo, em que as questões técnicas e estéticas envolvidas são analisadas, remeto o leitor a Menezes (1991).

⁷ Para uma abordagem etnográfica do pluralismo na música eletroacústica acadêmica, remeto o leitor a Born (2022). A autora analisa como esse pluralismo pressiona pela superação da música acusmática como corrente dominante, incluindo-se aí questões como hibridações culturais e problematizações temáticas.

⁸ O crítico Jerome Peignot (1960) parece ter sido o primeiro a propor a expressão, trazendo inclusive a referência à anedota de Pitágoras. Schaeffer (1966, pp. 91-99) inclui um capítulo sobre a escuta acusmática, como aspecto inerente à sua concepção do trabalho com objetos sonoros, mas não adota a terminologia “música acusmática”.

distinção fundamental é o entendimento de que a ausência de visualização da fonte sonora não terá como consequência experiências de escuta pautadas pelo viés analítico, mas sim pela construção imaginativa de uma paisagem de imagens sonoras (Wishart, 1986, p. 43). Esses espaços acústicos subjetivos possuem alto teor emocional, já que são capazes de evocar aspectos diversos da experiência humana (Caesar, 2008, p. 67).

A corrente acusmática questiona, portanto, a transformação da escuta reduzida em critério estético para composição e recepção musical. Preconizam, em síntese, uma escuta abrangente.

Uma escuta abrangente é aquela em que atribuímos, aos sons, não somente os predicados plásticos de uma morfologia, nem só os atributos emprestados pelos sentidos vizinhos, porque é uma escuta em que a linha de corte entre percepção, sensação e sentimento está borrada. (Caesar, 2020, p. 306)

Assim, as abordagens composicionais em música acusmática são mais inclusivas e híbridas com relação aos tipos de sons utilizados e investem em processos de transformação das imagens sonoras e ambiguidade perceptiva entre pólos como: som-som, som-música; som captado por microfone, som gerado eletronicamente; som sem processamento, som com processamento. Defendem a indissociabilidade entre os aspectos subjetivos e objetivos da experiência de escuta acusmática, seu alto grau de indeterminação e opacidade à análise. No limite, entendem a escuta como, ela mesma, um processo de recriação da obra, às vezes à revelia das intenções do autor (Caesar, 2008, p. 93-94).

Na minha experiência de escuta da obra *Círculos ceifados* (1997)⁹, de Rodolfo Caesar, há dois tipos de narrativas de preenchimento da paisagem acústica imaginária. Na primeira delas, o espaço acústico é preenchido de maneira esparsa, em burburinhos de imagens sonoras evocativas de insetos e sapos, com suas estridulações localizadas ou trajetórias repentinas. Na segunda, é inundada por massas sonoras de sons como que órgãos com diversos registros e rugosidades. Ao longo dos quase 18 minutos de duração, há diversos modos de transição e alternância entre as duas narrativas. A partir de certo momento as massas sonoras parecem descrever trajetórias circulares no espaço acústico. O título provoca: seriam as massas sonoras representativas de visitantes desconhecidos que se aproximam de áreas rurais remotas com suas naves a produzir os fenômenos misteriosos dos círculos ceifados? Seria essa uma escuta excessivamente narrativa? Será que o compositor preferiria se eu fosse capaz de analisar os intrincados procedimentos de síntese eletrônica (Caesar, 2008) que dão origem aos sons que o ouvido teima em reconhecer como insetos?

Explorei a composição sonora-musical em mídia fixa a partir de experimentos sonoros colaborativos remotos que propus a estudantes e à comunidade no período de isolamento social da pandemia de covid-19. Naquele projeto, eu lançava nas redes uma provocação em forma de partitura/imagem, recebia clipes de áudio gravados por participantes voluntários, realizava uma edição mesclando todos os áudios recebidos e divulgava o resultado por meio do podcast Oficina de Criatividade Sonora¹⁰. Os áudios enviados incluíam uma diversidade sonora desconcertante: paisagens sonoras, sons de objetos do cotidiano doméstico, voz falada, voz cantada, instrumentos musicais, objetos utilizados como fontes sonoras musicais alternativas e sons eletrônicos. Para a edição, adotei como princípio realizar um mínimo de recortes e processamentos no material enviado pelos participantes. Minha intervenção composicional limitava-se a escolhas nas formas

⁹ Disponível em <<https://soundcloud.com/rodolfo-caesar/circulos-ceifados>>, acesso em 24 de abril de 2025.

¹⁰ O projeto como um todo e as reflexões sobre o papel das partituras/imagem foi discutido em Oliveira e Perotto (2020). Aqui, retomo apenas a etapa da composição em mídia fixa por meio da edição e mixagem dos áudios, devido ao paralelo desse processo com a música acusmática.

de sucessão ou sobreposição dos áudios. O desafio era compreender as características e potencialidades expressivas próprias a cada material para, em seguida, buscar construir poéticas sonoras convincentes.

No experimento sonoro colaborativo remoto *Ei-la visível, enfim!*¹¹ realizado em abril de 2020, os áudios recebidos incluíam sons de sintetizadores eletrônicos, sons domésticos cotidianos, fontes sonoras alternativas e vozes, inclusive a declamação de um texto de autoria de uma das participantes. A decisão fundamental que enquadra a composição é deixar o texto para o final, onde soa como uma espécie de resolução dramática. Na edição, os materiais sonoros são apresentados em sequência com transições que convidam o ouvinte a transitar entre o descritivo e o musical, entre o concreto e o abstrato, algumas vezes com efeito cômico.

Ao refletir sobre os critérios adotados nos diversos experimentos realizados nesse período a partir de referências da área de composição musical, listei uma série de atitudes de escuta envolvidas nessa prática: causal, semântica, reduzida (Schaeffer, 1966); paisagem sonora (Schäfer, 2011); musical (Zbikowski, 2017); dramática (Tragtenberg, 2008). De fato, a lista representa uma tentativa de sistematizar a prática e permanece como descrição apenas parcial das dimensões da experiência de escuta que os experimentos exigiam. De fato, o caráter inusitado dos materiais sonoros recebidos e o desafio de produzir o resultado como retorno concreto aos participantes e à audiência proporcionavam uma situação peculiar e um exercício profícuo.

A experiência de escuta, conforme investigada na música acusmática e nos meus experimentos sonoros colaborativos remotos da Oficina de Criatividade Sonora, mostra-se abrangente e aberta. As mediações tecnológicas não apenas fornecem procedimentos técnicos para o processo criativo, mas potencializam a expressividade e peculiaridade da modalidade acusmática de experiência sonoro-musical. Assim, o diálogo com os repertórios do teatro cego, áudio-teatro e música acusmática fornecem elementos para uma delimitação conceitual do teatro acusmático, naquilo em que ele se aproxima e se diferencia desses outros campos criativos. Na continuidade da discussão, abordo pistas para constituição de uma poética, ligada a procedimentos para o fazer pedagógico e criativo com sonoridades contemporâneas no teatro acusmático.

Ações e interações sonoras

Como compositor envolvido em processos criativos e pedagógicos nas interfaces entre música e teatro, tenho me deparado com situações que apresentam desafios quanto às metodologias de trabalho na sala de ensaio e na sala de aula. Minhas abordagens a essas situações se desenvolveram a partir da própria experiência e do estudo de referências artísticas e bibliográficas pertinentes a essas atividades, principalmente aquelas que retratam a perspectiva de outros compositores.

O desdobramento mais recente das minhas reflexões e práticas tem sido a proposição de uma metodologia de improvisação e experimentação com sonoridades em cena, que denominei *SomAção* (Oliveira, 2022). Trata-se de uma síntese pessoal de entendimentos e orientações que visam uma abordagem abrangente, a partir da delimitação e prática de modelos de ação e interação sonora. Os modelos fornecem um vocabulário que pode ser explorado por artistas e estudantes com diferentes tipos de formação e realizados com o corpo, instrumentos, objetos ou dispositivos. Uma importante premissa da metodologia é que as experiências de escuta são multidimensionais, multifocais, multirreferenciais, emergentes e situadas. Assim, há modelos de ação sonora relacionados a diferentes focos e dimensões da experiência de escuta, admitindo a emergência de múltiplas referências pertinentes ao próprio processo de criação sonora ou por

11 Disponível em <https://creators.spotify.com/pod/profile/heitor-ocris/episodes/Ei-la-visvel--enfim-ed63o5>, acesso em 24 de abril de 2025.

associações subjetivas.

A *SomAção* tem sido desenvolvida por meio de experimentações em sala de ensaio, com a participação de estudantes de graduação com diferentes experiências nas áreas de música, teatro e comunicação. Inicia-se, em círculo, com a prática pontual de um modelo de ação sonora, mediada por explicações verbais, demonstrações e comentários sobre as ideias e possibilidades. Em seguida, é realizada uma sessão de improvisação estruturada que, a partir do estabelecimento de algumas diretrizes, deve ser vivenciada sem direcionamentos adicionais ou interrupções. Assim, as sessões de improvisação constituem experimentos sonoros colaborativos, que são gravados em estéreo, para registro e discussões posteriores¹². Nota-se uma diferença significativa das experiências de escuta durante a realização do experimento e ao revisitar a gravação, ou seja, ao submetê-la a uma situação de escuta acusmática.

No experimento intitulado *Casinha de Sons*¹³, realizado em agosto de 2023, o modelo de ação sonora estudado foi a *Sustentação*, caracterizado pela intenção de prolongar, buscando a qualidade expressiva de permanência. No intuito de dar a um som a maior duração possível, a realização do modelo de ação sonora *Sustentação* muitas vezes se depara com os limites inerentes a determinada fonte sonora, como o esgotamento do fôlego em uma nota cantada, o tempo de vibração das cordas de uma viola ou a brevidade inevitável de sons percussivos como o de um tambor. Também exige a busca de soluções alternativas na manipulação dos instrumentos ou objetos, de maneira a obter a prolongação desejada, por exemplo, por meio do deslizamento contínuo de uma vareta sobre a superfície de um cano ou da realização de um tremolo¹⁴ em fonte sonora percussiva.

As diretrizes para delimitação do experimento foram complementadas por algumas definições adicionais. As interações sonoras deveriam ocorrer na perspectiva do modelo *Burburinho*, caracterizado pela intenção de sobrepor diversas camadas sonoras, visando a qualidade expressiva de imersão em um ambiente sonoro. Foram definidos também o espaço e os materiais que poderiam ser utilizados, incluindo voz, instrumentos e uma estrutura cenográfica de PVC. Por fim, foi estabelecida a regra que cada participante da sessão de improvisação só poderia tocar o instrumento *cowbell* uma única vez e que após todos terem tocado, o experimento deveria ser encaminhado para sua conclusão.

Na escuta da gravação de *Casinha dos Sons*, nota-se como os participantes vão além das diretrizes básicas do experimento, utilizando os campos de escolha abertos pelos modelos de ação e interação sonora para criar e negociar diferentes maneiras de preenchimento do tempo e do espaço. Na escuta, a percepção da alternância de timbres, planos e densidades sonoras que podem ser percebidas como uma música experimental e como uma sucessão de imagens sonoras, ou seja, uma narrativa tênue cujo sentido fica à cargo do ouvinte construir ou imaginar.

Já no experimento *Raquel, um toque de magia*¹⁵, realizado em abril de 2023, os modelos de ação sonora são *Ostinato* e *Leitura*. O *Ostinato* é um modelo de ação sonora que desenvolve a qualidade expressiva de temporalidade cíclica, por meio da repetição de células musicais rítmicas e/ou melódicas. Como em experimentações anteriores os ostinatos percussivos haviam sido amplamente explorados, nesta ocasião o objetivo específico era desenvolver ostinatos vocais. No ostinato vocal, surge a necessidade de maior foco

12 Gravações realizadas com gravador Zoom H4n Pro, sem edições ou processamentos posteriores.

13 Disponível em <<https://creators.spotify.com/pod/profile/heitor-ocris/episodes/Casinha-de-sons-e28d7nt>>, acesso em 25 de abril de 2025.

14 Termo musical que designa a repetição rápida de um som ou alternância rápida entre dois sons em uma velocidade suficiente para que seja percebido mais como continuidade sonora do que como sucessão de sons curtos separados.

15 Disponível em <<https://creators.spotify.com/pod/profile/heitor-ocris/episodes/Raquel--um-toque-de-magia-e2241bs>>, acesso em 24 de abril de 2025.

na escuta musical harmônica e emerge a possibilidade de utilizar palavras. De modo geral, a realização conjunta de ostinatos apresenta focos de escuta relacionados a pulso, andamento, sincronia e defasagem. No desenvolvimento da sessão de improvisação, notou-se a possibilidade de criação de planos sonoros, e uma maior flexibilidade para ajustes no decorrer das repetições. Assim, tornava-se possível adequar-se ritmicamente e harmonicamente, de maneira sutil, ao acúmulo gradativo de vozes na realização simultânea de ostinatos vocais pelo grupo.

O roteiro da sessão de improvisação foi definido por meio de dois dispositivos. O primeiro era a disponibilidade de dois instrumentos de percussão de efeito (carrilhão e queixada) que poderiam ser utilizados a qualquer momento por qualquer participante e que funcionariam como comando para interrupção e pausa imediatas. O segundo era a leitura de trechos do livro “Contraponto modal: manual prático”, de Any Raquel Carvalho. Ficou definido que ao longo de toda a sessão deveriam ocorrer três leituras. Após a terceira leitura, estaria encerrado o experimento.

Na escuta de *Raquel, um toque de magia* emerge, da sobreposição dos ostinatos vocais, dois modelos de interação sonora. Em alguns momentos, a interação sonora adquire maior sincronia e consonância, gerando uma Polifonia de linhas melódicas independentes, mas complementares. Em outros momentos, o resultado sonoro é mais cacofônico, resultando em um Burburinho de vozes cantadas. As leituras trouxeram a dimensão semântica da escuta para este experimento e, embora os textos não tenham cunho dramático ou narrativo, o enquadramento ou deslizamento de sentidos da palavra dá um caráter distinto à experiência de escuta como um todo. Assim, à medida que o texto lido comenta sobre a existência de técnicas de composição musical de determinado período histórico, as texturas vocais parecem ser, pelo menos parcialmente, interpretadas como supostas ilustrações dessas técnicas. Além disso, os participantes incorporaram palavras a seus ostinatos vocais, repetindo palavras e expressões lidas nos textos ou inserções espontâneas. Algumas dessas palavras soam como comentários às demais sonoridades. Mas outras, principalmente as que são muito repetidas, têm a força de seu sentido semântico enfraquecida e passam a soar mais como timbres e articulações das sonoridades vocais.

A principal diferença entre os dois experimentos discutidos é a ausência ou presença da palavra e, conseqüentemente, da dimensão semântica da experiência de escuta. Essa escolha foi proposital. Por um lado, permite sublinhar como as ações e interações sonoras podem construir sucessões de imagens sonoras que se constituem como narrativas tênues, porém ricas em possibilidades expressivas e de sentido, particularmente na situação de escuta acusmática. Por outro lado, revela como a presença da palavra não precisa submeter todas as sonoridades ao caráter ilustrativo ou de marcação emocional relacionado ao sentido semântico que delas se extrai. Portanto, nesse tipo de experimento, a palavra gera um jogo de sentidos, ora convergentes, ora divergentes, com efeitos descritivos, irônicos, percussivos, *nonsense* etc.

Em síntese, o desenvolvimento da *SomAção* tem permitido o mapeamento e caracterização gradativa de modelos de ação e interação sonora, resultando em uma diversidade de recursos para experimentação e improvisação com sonoridades em cena. A musicalidade não está condicionada pelo idiomatismo musical (ou sua negação). A construção de narrativas não está condicionada ao texto (se houver). A principal relevância desta abordagem para a reflexão sobre um campo criativo interartístico é ter as ações e interações sonoras como eixo de articulação entre poética corporal, experiências de escuta e construção de sentidos. Esses princípios estão dentre aqueles que entendo como fundantes para a possibilidade de um teatro acusmático.

Considerações finais

A proposição do teatro acusmático enquadra o desenvolvimento desta discussão de referências e experiências que, de outro modo, poderiam não ter coesão entre si. Assim, a ideia de teatro acusmático reflete uma síntese pessoal de práticas e concepções advindas dos campos teatral e musical. Nesse sentido, as minhas próprias produções abordadas no decorrer do texto, embora tenham seus contextos e objetivos, são aqui ressignificadas como pistas ou prévias de um teatro acusmático.

As referências de teatro cego e áudio-teatro abordam práticas criativas advindas do teatro que se valem da escuta sem auxílio da visão. As principais questões levantadas no diálogo com essas referências são: as implicações para a poética corporal e vocal de atuação; a relevância das tecnologias de processamento de som como potencial poético, expressivo e narrativo no teatro; o caráter imersivo da experiência sensorial auditiva. Nas minhas experiências de orientação e co-criação de experimentos em áudio-teatro ou cenas teatrais cegas, tive a oportunidade de provar e refletir sobre as possibilidades criativas no contexto em que as experiências de escuta estão enquadradas pela predominância de textos e da voz falada.

As referências sobre música acusmática abordam uma prática composicional musical radical, na qual os sons são tratados de maneira emancipada, buscando aprofundar as possibilidades de uma escuta abrangente, não condicionada pela visão, pelo idiomatismo musical e pela morfologia sonora. As principais questões levantadas no diálogo com essas referências são: a delimitação da ideia de imagem sonora como unidade de escuta; a diversificação das tecnologias de gravação, processamento, edição e difusão sonora; a constatação da paisagem sonora imaginária e de reações viscerais a esse espaço acústico como resultado da experiência de escuta acusmática. Nas minhas experiências de escuta da música acusmática, percebo a sucessão de imagens sonoras e paisagens sonoras imaginativas com potencial para construção narrativa, percepção geralmente encorajada pela opção dos compositores de adotarem títulos sugestivos para as peças. Em uma de minhas experiências de criação musical em mídia fixa, realizada no contexto de experimentos sonoros colaborativos remotos, deparei-me com a alternância de modos de escuta e com o inusitado como possibilidade estética.

O desenvolvimento da metodologia da *SomAção* resulta de uma síntese pessoal de possibilidades criativas e pedagógicas no campo interartístico entre teatro e música. A contribuição da metodologia refere-se principalmente ao aspecto poético: os modelos de ação e interação sonora podem fundamentar processos criativos conectando poética corporal, experiências de escuta e construção de sentidos. A *SomAção* é a proposta prática concreta para incorporar e transcender princípios e procedimentos da criação musical e da criação cênica em uma abordagem peculiar e pertinente ao drama da percepção preconizado nas reflexões e proposições rumo ao teatro acusmático.

Assim, tomando como referência as definições de Dubatti (2016) sobre os elementos do teatro, o teatro acusmático que se projeta é uma experiência teatral liminal realizada em território compartilhado, na penumbra, escuridão ou de olhos vendados. Os atores realizam uma poética corporal de ações e interações sonoras, com uso de recursos tecnológicos de difusão sonora de sons pré-gravados, amplificação e/ou processamento eletrônico de sons em tempo real para intensificar a desorientação sensorial e os efeitos de deslocamento e multiplicação de presenças. A expectativa volta-se a uma sucessão de imagens sonoras, admitindo-se uma escuta abrangente, na qual se misturam percepção, sensação e sentimento.

Ainda que permaneça no terreno da utopia, a proposição do teatro acusmático como poética com sonoridades em cena responde às inquietações e descobertas da trajetória criativa, pedagógica e acadêmica deste artista-pesquisador. Em outras palavras, a realização do teatro acusmático conforme aqui explicitado,

parece ser o próximo passo necessário na concretização do pensamento criativo do autor. E, não por acaso, ecoando as provocações de Marc Lauras, outro compositor imerso no diálogo com o fazer teatral, na década de 1990. A continuidade do ciclo de experimentações práticas e reflexões visa contribuir para a compreensão da diversidade das vertentes criativas e pedagógicas artísticas contemporâneas, particularmente no que se refere às interfaces entre música e teatro.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Jefferson Fernandes; CEREJEIRA, Thiago de Lima Torreão. Visualidade e audiodescrição: a cena teatral sob o ponto de vista da deficiência visual. **Aspas**, São Paulo, vol. 10, n. 2, p. 8-23, 2021. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/184816>. Acesso em: 20 out. 2024.
- BORN, Georgina. The dynamics of pluralism in contemporary digital art music. In: BORN, Georgina (Ed.). **Music and Digital Media: a planetary anthropology**. Chapter 8. London: UCL Press, 2022, pp. 305-377. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctv2pzbkcg>. Acesso em: 20 out. 2024.
- CAESAR, Rodolfo. O som não é uma coisa em si, e sim o transporte de coisas que vazam. **Revista Música**, v. 20, n. 1, Universidade de São Paulo, julho de 2020, pp. 297-308.
- CAESAR, Rodolfo. **Círculos ceifados**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.
- CASIRAGHI, Mauricio Pezzi. **Insônia: A tecnologia audiovisual como catalisadora para a imersão no teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178613>. Acesso em: 20 out. 2024.
- CEREJEIRA, Thiago de Lima Torreão; FIGUEIREDO, Laura Maria de; ALVES, Jefferson Fernandes. Da peça radiofônica à peça sonora: ecos e sintonias na pedagogia do teatro. **Educação**, Santa Maria-RS, v. 48, Jan./Dez. 2023. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/reveducacao/article/view/65330>. Acesso em: 20 out. 2024.
- CORONATO, Vivian; COLLAÇO, Vera. Radioteatro e o direito de sonhar. **DApesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1279, 2008. DOI: <https://doi.org/10.5965/18083129030520081279>. Acesso em: 20 out. 2024.
- DESMONTAJES. **Episodio 2: El Teatro Oscuro de Marcela Juárez**. Entrevistada: Marcela Juárez. Entrevistadores: investigadores del IPROCAE, Centro de Investigaciones Dramáticas. Facultad de Arte. UNCPBA. Argentina. Junho, 2021. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3G5UVcYbNum9gfmCHgwIT7>. Acesso em: 20 out. 2024.
- DUBATTI, Jorge. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. **Rebento**, São Paulo, n. 12, p. 8-32, jan - jun 2020. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/609/397>. Acesso em: 20 out. 2024.
- DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC, 2016.
- GUÉHENNEUX, Nolwenn. Musique acousmatique: à écouter ou à voir ? In: JOUBERT, Muriel (Org.). **La musique: art du temps ou art de l'espace?** Disponível em <https://sites.univ-lyon2.fr/cahiersdemusique/tag/acousmatique/>. Acesso em: 20 out. 2024.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MENEZES, Flo. Um olhar retrospectivo sobre a história da música eletroacústica (1991). In: MENEZES, Flo (Org.). **Música eletroacústica: história e estéticas**. 2a. edição. São Paulo: Edusp, 2009, pp. 17-48.
- OLIVEIRA, Heitor Martins. Modelos de ação e interação sonora: gênese de um sistema de improvisação. **A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 1-20, 2022. DOI: 10.5965/2764.4669020420220203. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/22798>. Acesso em: 14 abr. 2024.
- OLIVEIRA, Heitor Martins; PEROTTO, Leonardo Luigi. Oficina De Criatividade Sonora: Concepts About Music, Images and Sounds in a Collaborative Experimental Podcast in Northern Brazil. **INSAM Journal of Contemporary Music**, Art and Technology, No. 5, Vol. II, December 2020, pp. 108-126. DOI: <https://doi.org/10.51191/issn.2637-1898.2020.3.5.108>. Acesso em: 14 abr. 2024.
- PEIGNOT, Jerome. De la musique concrète à l'acousmatique. **Esprit** (1940-), Nouvelle série, No. 280 (1),

1960, jan, pp. 111-120.

REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. **Composed Theatre: aesthetics, practices, processes**. Kindle Edition. Bristol, UK / Chicago, USA: Intellect, 2012.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena: dramaturgia sonora**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TRUBERT, Jean-François. Théâtre musical et théâtre instrumental. In: DONIN, Nicolas; FENEYROU, Laurent.

Théories de la composition musicale au XXe siècle. Volume 2. Lyon: Symétrie, 2013, pp. 1269-1295.

WISHART, Trevor. Sounds Symbols and Landscapes. In: EMMERSON, Simon. **The Language of Eletroacoustic Music**. Capítulo 3. London: The MacMillan Press, 1986, pp. 41-60.

ZBIKOWSKI, Lawrence. **Foundations of musical grammar**. New York: Oxford University Press, 2017.