

Licença

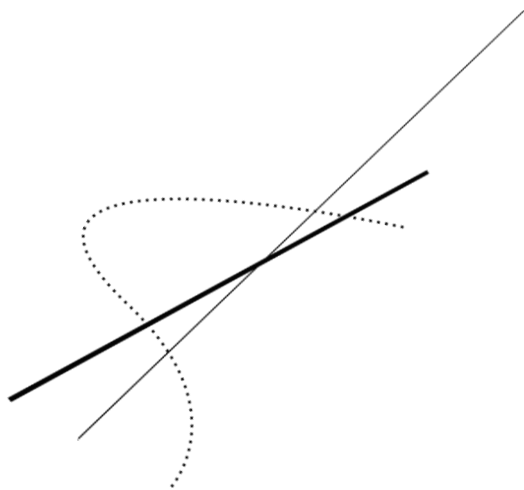
Copyright (c) 2023 DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música



Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Fonte: Fonte: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/12720>. Acesso: 08 jul. 2025.

Referência: MOTA, Marcus Santos. O compositor na sala de ensaios: duas experiências na formação de agentes nas fronteiras entre teatro e música. Debates, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 144-160, 2023. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/12720>. Acesso em: 08 jul. 2025.



O COMPOSITOR NA SALA DE ENSAIOS: DUAS EXPERIÊNCIAS NA FORMAÇÃO DE AGENTES NAS FRONTEIRAS ENTRE TEATRO E MÚSICA.

Marcus Mota¹

Resumo: Neste artigo apresentam-se reflexões a partir de dois casos que partem da produção e realização de obras dramático-musicais experimentais em espaços universitários. Tais casos, desenvolvidos dentro do Laboratório de Dramaturgia do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, buscam expor seus integrantes e o público a processos criativos colaborativos interartísticos.

Palavras-chave: Composição em Performance, Dramaturgia Musical, Processos colaborativos interartísticos.

THE COMPOSER IN THE REHEARSAL ROOM: TWO EXPERIENCES IN THE TRAINING OF AGENTS ON THE BOUNDARYS BETWEEN THEATER AND MUSIC

Abstract: *This paper presents some thoughts gathered from two of production and performance of experimental dramatic-musical pieces in academic spaces. Such cases,*

¹ Marcus Mota é Professor Titular no Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Dramaturgo, compositor e ensaísta, é desde 2016 editor chefe da *Revista Dramaturgias*. Para acessar suas publicações, v. www.brasilia.academia.edu/MarcusMota.

developed within the Dramaturgy Laboratory of the Instituto de Artes of University of Brasília, seek to expose its members and the public to collaborative interartistic creative processes.

Keywords: Composition in Performance, Musical Dramaturgy, Interartistic Collaborative Processes.

1. Contextos

As iniciativas em processos colaborativos interartísticos que serão apresentadas neste artigo foram efetivadas no Laboratório de Dramaturgia do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (LADI-UnB). Este laboratório foi fundado em 1998, destacando-se na proposição e montagem de espetáculos dramático-musicais criados a partir de atividades de ensino e aprendizagem universitários (MOTA, 2014). Após pesquisas e realizações em dramaturgia para intérpretes cênicos, o LADI-UnB desenvolveu entre 2004 e 2007 um intenso período de processos criativos em torno de remontagem de óperas, entre as quais *Bodas de Fígaro*, de Mozart, em 2004 e *Carmen*, de Bizet, em 2005. Essas foram atividades comuns entre os Departamento de Música e Departamento de Artes Cênicas da UnB.

Após este primeiro período, seguiu-se outro baseado em processos criativos desvinculados da tradição do *bel canto*, como se observa no quadro seguinte:

Quadro 1: Espetáculos produzidos pelo LADI-UNB entre 2009 e 2017²

Nome da obra	Lugar(es) de Apresentação	Data	Atividades do LADI	Editais/Parcerias
<i>No Muro.</i> Ópera Hip-Hop	Teatro Plínio Marcos, Funarte-Brasília	Dias 27 de novembro a 06 de dezembro de 2009.	Produção, Direção (Hugo Rodas), cenários, figurino, pesquisa, dramaturgia, oficinas com atores e dançarinos, canções, arranjos, elaboração do programa.	Eletrobrás
<i>Danaides</i>	Teatro Sesc Gama, Teatro Newton Rossi Sesc Ceilândia, Teatro Plínio Marcos, Funarte-Brasília	Dias 21 e 22 de maio, 26 e 27 de maio, e 2 a 12 de julho de 2011.	Pesquisa, canção e textos.	Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna e Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal (FAC)
<i>Mobamba</i>	Espaço Cultural Varjão	Entre os dias 14 de junho de 2012 a 01 de julho de 2012	Pesquisa, direção musical.	Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna e Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal (FAC)
<i>David.</i> Drama Musical	Anfiteatro 09, Universidade de Brasília	Entre 28 de novembro de 2012 a 02 de dezembro de 2012.	Produção, Direção (Hugo Rodas), dramaturgia, canções, cenografia, figurinos, elaboração dos programas.	Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal (FAC)
<i>Sete Contra Tebas</i>	Anfiteatro 09, Universidade de Brasília	Entre 09 de julho de 2013 e 11 de julho de 2013.	Produção, Direção (Hugo Rodas), dramaturgia, canções, arranjos, orquestração, cenografia, figurinos, elaboração dos programas.	Decanto de Extensão-UnB e SBEC (Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos)
<i>Uma noite de Natal (2013)</i>	Anfiteatro IASD	15 de dezembro de 2013	Produção, canções, arranjos, orquestração, elaboração dos programas.	IASD
<i>Salomônicas, (2016)</i>	Departamento de Artes Cênicas	1 de dezembro de 2016	Produção, Direção (Hugo Rodas), dramaturgia, canções, arranjos, cenografia, figurinos, elaboração dos programas.	
<i>Salomônicas, (2017)</i>	Cervejaria Criolina, Teatro do Departamento de Artes Cênicas,	30 de novembro de 2017 04 de dezembro de 2017	Produção, Direção (Hugo Rodas), dramaturgia, canções, arranjos, cenografia, figurinos, elaboração dos programas.	

Fonte: LADI-UnB

² Dentro dos limites deste artigo, remeto às seções “Documenta” e “Musicografais” da *Revista Dramaturgias*, na qual se publicam, três vezes ao ano, documentos (notas, partituras, diários de direção, ensaios etc.) a respeito dessas montagens. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias>. Acesso 20 08 2023

Desde 2014, as atividades do LADI-UnB passaram a se concentrar mais em pesquisas e composição musical instrumental, com obras escritas para diversas formações. Neste artigo procuramos refletir sobre as opções e questões enfrentadas durante processos criativos envolvidos em dramaturgia musical e, a partir disso, subsidiar discussões, análises, pesquisas e realizações nesse intercampo de atividades³.

A escolha do formato de “relato de experiências” para esse artigo veio da tentativa de discutir a proposta e realização de obras nas fronteiras entre teatro e música a partir de questões enfrentadas em processos criativos específicos, sujeitos tanto às particularidades de seu contexto produtivo quanto às possibilidades de sua elaboração. Em suma, a composição, realização e produção de obras cênico-musicais novas através de colaborações interdepartamentais em universidades públicas.

Segundo orientações da *art-based practice*, investigações com o foco em relatos de experiências subvertem a tradicional lógica de se valorizar o produto acima do processo em pesquisas sobre criatividade. O processo deixa de ser o *locus* de aplicação de uma rede conceitual prévia, havendo um maior espaço para construções conceituais em aberto, acontecimentos e sobreposições de eventos que não se encontram totalmente definidos, definitivos (KARA, 2020).

No caso então de processos criativos em tensões e convergências de tradições artísticas diversas, como em dramaturgia musical, essa abertura proporcionada por relatos de experiências acarreta mais que a paráfrase daquilo que aconteceu: temos uma reflexão sobre este encontro entre tais tradições compositivas. Sugerimos, portanto, que cada vez que nos deparamos com a proposição e realização de uma obra interartística, enfrentamos dificuldades e possibilidades que decorrem da heterogeneidade, das convergências e divergências entre percepções, técnicas e expectativas de artes diversas em contato e refração.

Por isso, a opção pelo relato de experiência de realização de obras que exploram tensões entre teatro e música, em um contexto universitário, justifica-se em função de não apenas frisarmos um resultado do processo criativo, como também levarmos em conta a problematização de se montar uma nova obra interartística, tornando explícita essa problematização.

Mesmo partindo de casos concretos, não nos deteremos em minúcias, buscando um relatório que enumere o que aconteceu de mais relevante em cada processo. Relatos

³ Zachary Dunbar (2014) nos chama a atenção para as amplas implicações de se considerar as atividades criativas em teatro musical como fontes, impulsos para pesquisas que vinculam realizações e investigações acadêmicas (*practice-based research*). V. ainda HEILE, 2016; SALZMAN& DESI, 2008.

mais detalhados serão indicados nas referências bibliográficas, com artigos que se avolumam em torno dos projetos do LADI-UnB. Assim, o leitor terá acesso a análises pormenorizadas dos processos aqui citados. O que moveu a escrita deste texto foi apresentar duas experiências em processos criativos interartísticos que buscaram não apenas realizar produtos em teatro-música, como também o envolvimento por si em eventos multissensoriais.

2. Novas dramaturgias musicais

Como se pode observar nas mudanças de ênfase na montagem dos espetáculos dramático-musicais no LADI-UnB, houve um deslocamento da revisitação de obras do repertório operístico internacional para a proposição de novas dramaturgias. Com isso, desenvolveu-se *know-how* abarcando todas as etapas de um processo criativo dramático-musical. Passamos de uma obra com libreto e composição musical previamente definidos para a criação de libreto e música originais. O que foi transferido e o que foi modificado nesse *know-how*? Primeiramente, nas realizações de obras do repertório operístico em montagens universitárias sob o horizonte de relações de ensino e aprendizagem artísticas, desenvolveu-se uma metodologia de documentação e explicitação das atividades do processo criativo (MOTA, 2020). Essa metodologia baseou-se na formação dos cantores a partir de procedimentos recorrentes no treinamento de atores: análise de texto, laboratórios de pesquisa expressiva, discussão de conceitos da montagem, construção das ações físicas, entre outros. Toda essa rotina a partir da sala de ensaios foi registrada em diários de direção e dos intérpretes.

Mais que apenas trazer uma obra para o palco, propunha-se a vivência de toda a amplitude de um processo criativo, através da compreensão e do encenamento de eventos multissensoriais. Essa vivência era intensa: em quatro meses partir de um “item” do repertório operístico e constituir a complexidade auditiva e visual de uma trama de referências actanciais, afetivas e cenográficas.

Tal metodologia recorrente capacitou os integrantes dos processos criativos para uma abordagem mais ativa na apropriação e transformação de materiais em performance, por meio da correlação entre as etapas de composição, realização, recepção e produção de um espetáculo.

Foi com esse *background* que começaram as primeiras criações dramático-musicais do LADI-UnB. Inicialmente, deu-se a justaposição entre o modelo composicional das óperas de repertório e as buscas de uma dramaturgia própria: havia

a elaboração de um roteiro (libreto) e música prévias, como se percebe nas montagens de *Saul* (2006) e *Caliban* (2007) (MOTA, 2018 a; MOTA 2018c).

Mas, durante os ensaios, em virtude das casualidades de um processo criativo que aproxima situações de ensino e aprendizagem e explorações estéticas, tal modelo passou a ser revisto. Uma coisa é o que a obra elaborada projeta para sua realização; outra, são as condições efetivas de sua materialização. No cotidiano das salas de ensaio/salas de aula, na sobreposição entre estudantes e artistas, há diversas decisões que são tomadas em função de um reajustamento desencadeado pelo que temos disponível, o que pode ser *efetivável*. É tendo em vista o horizonte das possibilidades, da pressão das mudanças, adaptações e redimensionamentos que processos criativos dramático-musicais universitários caminham. Para a condução do processo, nas mãos dos professores orientadores e responsáveis pelo projeto/disciplina, cabe compreender esse horizonte das possibilidades, do mutável, e saber fazer as intervenções para encaminhar o fluxo de ações, sensações e descobertas para sua “composição em performance”⁴.

Em virtude desse jogo entre imprevisibilidade e determinação, as dramaturgias novas propostas e efetivadas no LADI se encaminharam para um menor intervalo entre os atos de roteirização, composição musical e atuação, transformando a sala de ensaios em um espaço de testagem e recriação de materiais propostos (MOTA, 2017 a, p. 215-2020). Mais claramente: seguindo as práticas de remontagem de obras do repertório operístico, mesmo havendo uma série de decisões que são tomadas durante os ensaios na interação entre intérpretes e condução, as decisões não alteram a sucessão de eventos sonoros e actanciais inscritos e registrados na obra impressa (libreto e partitura). Tal ordenação é um eixo de referência para os atos posteriores da condução dos ensaios e dos intérpretes. De fato, este eixo não manifesta todas as atividades de sua realização actancial. A abertura para a criatividade dos intérpretes se dá em razão dessa insuficiência que se atualiza a cada processo criativo. Mas a plethora de atualizações encontra uma resistência na compreensão e ativação da ordenação prévia dramaturgica.

O que foi compreendido no LADI-UnB é que a criação de novas dramaturgias passa pelo enfrentamento das condições mesmas de produção do teatro musical universitário (MOTA, 2015; MOTA 2019b). As novas dramaturgias passaram a existir a partir dos momentos em que, mais que uma autoafirmação autoral, passou-se a enfatizar o

⁴ Sigo conceitos da Hipótese Parry-Lord para narrativas orais. Segundo Albert Lord “Nosso cantor de histórias é um compositor de histórias. Cantor, intérprete, compositor e poeta são um sob aspectos diferentes, mas ao mesmo tempo. Cantar, atuar, compor são facetas de um mesmo ato (LORD, 2000, p. 13.”

espaço-tempo plural e multicausal das experimentações e descobertas que acontecem na sala de ensaios. A aproximação entre sala de aula e sala de ensaios providenciou um questionamento dessas duas instâncias carregadas de expectativas e práticas regularizadas e normalizadas. A “nova dramaturgia” foi uma resposta ao processo de produção que não mais demandava o exercício pedagógico-artístico de manutenção de um repertório dramatúrgico-musical prévio. Havia uma *contrademanda*, tanto dos orientadores do projeto/disciplina, quanto dos estudantes-artistas para se explorar processos criativos em música-teatro com uma maior reciprocidade inventiva: acompanhar dentro do espaço-tempo da sala de ensaios a irrupção de um fluxo de acontecimentos multissensoriais que cumulativamente ia construindo a memória de suas decisões criativas.

E como tal contrademanda foi realizada? Em termos de construção de espetáculos dramático-musicais tivemos diversos modos de atender aos novos contextos de produção. Inicialmente, mudou-se o ponto de partida. Na montagem de obras de repertório, trabalhávamos com reuniões entre os professores responsáveis pela condução das atividades. Nessas reuniões de planejamento, examinava-se o grupo de alunos disponíveis e/ou inscritos na disciplina/projeto e, a partir das características e conhecimentos deste grupo, a obra a ser montada era escolhida.

No processo criativo de *No Muro. Ópera Hip-Hop (2009)* grande parte disso não foi seguido (MOTA, 2021b). Um aluno de graduação, Plínio Perrú, que trabalhava com educação de jovens em situação de risco, após acompanhar e participar das montagens de obras do repertório operístico, propôs que o LADI-UnB realizasse algum projeto com tais jovens. Em reuniões prévias, em 2008, foram discutidas as referências artístico-musicais desses jovens, levantando-se as possibilidades de um musical. Desenhado o processo de produção e seus objetivos, tais possibilidades se converteram em um projeto financiado pela Eletrobrás. Neste projeto, reunimos cantores líricos e adolescentes multiartistas da cena de *hip-hop* da periferia de Brasília. Não tínhamos um libreto: a partir de estruturas da tragédia grega (alternância entre partes faladas e cantadas) e da trama e imagens do filme *O selvagem da Motocicleta* (1983) de Francis Ford Coppola, foi elaborado colaborativamente um esboço de cenas provisório, um pré-roteiro. Durante os ensaios as músicas/letras iam sendo compostas. O tempo entre o início dos ensaios e as apresentações correspondeu às etapas de elaboração da dramaturgia musical e de sua encenação. Tudo foi construído para aqueles intérpretes.

Figura 1 – Cena de *No Muro* (2009)

Fonte: LADI- UnB. Divulgação.

Significativamente, o processo criativo de *No Muro* colocou em cena também o entrelaço entre o modelo composicional e de realização da ópera e da música produzida por computadores: eu elaborei as canções e arranjos de canções para os intérpretes com formação lírica. As canções de Hip-hop foram criadas por Plínio Perrú e DJ Jamaica, pioneiro *rapper* brasileiro, dos grupos *Álibi* e *Câmbio Negro*⁵. Com o uso de bases pré-gravadas e sonorização (*Sound reinforcement system*) alterou-se não apenas o modo de produção, mas também o estilo composicional no LADI: com as técnicas de amplificação e edição ao vivo de sons, a intensificação acústica nos levou a rever a questão visual do espetáculo. Projeções e novos recursos em iluminação passaram a ser evidenciados a partir da intensificação acústica da montagem de *No Muro*. A mediação tecnológica generalizada demandou que todos os planos perceptivos se organizassem em função da presença ostensiva de fontes e informações aurais e visuais modificadas.

Nesse sentido, a “dramaturgia do espetáculo”, a forma como a materialidade da obra é disposta e encenada fisicamente para a audiência, aproximou-se de um “show”, ou seja, de um concerto⁶. A fusão entre peça de teatro e concerto abriu possibilidades

⁵ Sobre a cena musical de Brasília, v. BEAL, 2020. DJ Jamaica faleceu recentemente (23/03/2023). V. <https://www.metropoles.com/distrito-federal/lenda-do-rap-brasiliense-dj-jamaika-morre-aos-55-anos>. Acesso em 20.08.2023.

⁶ Sobre análise da “dramaturgia do espetáculo”, e não a dramaturgia do espetáculo, v. PAVIS, 2018; MOTA, 2017 a. Para análise de espetáculos dramático-musicais contemporâneos, v. ROESNER, 2019.

criativas para o LADI-UnB. Se um primeiro movimento na elaboração e apresentação de obras dramático-musicais veio a partir da teatralização da ópera, com maior interdependência entre protocolos de processos criativos cenicamente orientados e a criação e adaptação de obras do repertório operístico, a partir de *No Muro* observamos uma maior sintonia com modos de produção de obras audiovisuais, sob o impacto dos efeitos da portabilidade e difusão de recursos e técnicas de processamento digital de som e imagem.

De qualquer forma, tanto nas experiências a partir de *No Muro*, quanto na experiência que será apresentada no próximo tópico, o trabalho de composição musical tornou-se indexado aos eventos da sala de ensaios. Se na primeira fase de dramaturgia musical do LADI-UnB as atividades se concentravam no trabalho de preparação ou pré-produção a partir de músicas e roteiros previamente definidos, na fase posterior houve uma gradativa construção do roteiro e das músicas em função do processo criativo. Esse papel diverso da composição musical, que agora enfrenta incertezas e aberturas provocadas por uma situação de presença que lhe é imposta, vinculou as decisões inventivas sonoras a momentos cênicos performados em copresença entre o compositor e os intérpretes criadores. O compositor como dramaturgo alternava momentos entre a sala de ensaios e o gabinete, entre estar junto dos agentes dramáticos ou de sua parafernália composicional (*softwares* de notação musical e produção de som, monitores, fones de ouvido, bibliotecas de instrumentos virtuais etc.). No caso do LADI-UnB, havia ainda o desdobramento e a sobreposição do compositor musical e suas parcerias e do trabalho de dramaturgo, na elaboração junto com a direção das cenas e falas do espetáculo. O compositor dramaturgo na sala de ensaios criou um outro modo de se trabalhar na formação de intérpretes e possibilidades dramatúrgicas em teatro musical.

3. Composição em performance

Um desdobramento da criação e montagem de novas dramaturgias musicais encontra-se no projeto “O compositor na sala de ensaios” (MOTA, 2018d)⁷.

Dentro do contexto de uma disciplina optativa, “Técnicas Experimentais em Artes Cênicas”, ministrada no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, desenvolve-se

⁷ Encontra em execução no LADI-UnB o projeto de pesquisa “Huguianas: Estudo e documentação do treinamento de intérpretes em música-teatro desenvolvido por Hugo Rodas”, financiado pelo Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal. O projeto prevê a transcrição (textos, partituras) e análise dos vídeos que registram as atividades de composição em performance aqui descritas.

desde 2017 a formação integrada de agentes em experimentações em música-teatro⁸. A rotina de dois encontros semanais (*sessions*) seguia as diretrizes:

- 0 - Ensaios de duas horas, duas vezes por semana;
- 1 - Todos juntos: *performers*, músicos, diretor;
- 2 - Negação de uma lógica de preparação/ensaio para uma montagem: cada encontro é singular, suficiente em si mesmo;
- 3 - Negação do uso de um roteiro (*book*), sendo substituído por um esboço prévio de cenas;
- 4 - Ênfase na interação entre diretor, músicos e *performers*. Treinamento;
- 5 - Todos os encontros são gravados em vídeo e depois disponibilizados no *blog* que acompanha o processo.

Da perspectiva do dramaturgo musical, este tipo regular de atividade artística é uma maneira de se enfrentar o desafio de tomar decisões criativas enquanto o diretor orienta os *performers* e os intérpretes, reduzindo ao mínimo o intervalo temporal entre planejamento, composição e performance.

Com a recorrência desse desafio, cabe ao compositor na sala de ensaios compreender e elaborar estratégias diante da interação entre agentes múltiplos. A heterogeneidade de estímulos advém de fontes diversas em interação:

⁸ Tal disciplina foi o modo de se formalizar as atividades de treinamento e formação de intérpretes desenvolvida pelo diretor, ator e compositor Hugo Rodas (1939-2022). Sobre este treinamento, v. RODAS, 2020. Sobre Hugo Rodas, v. MOTA, 2022. Além da inspiração e companhia de meu colega e amigo Hugo, v. HEILE, 2016; HEILE, 2020.

Figura 2 - Atividades durante as interações entre agentes múltiplos⁹.



Fonte: LADI-UnB

Na sucessão das interações assimétricas, realiza-se um fluxo de ações dentro de um eixo temporal. Neste fluxo, o diretor, os *performers* e o músico-compositor partilham o mesmo espaço físico, mas manifestam ações diferentes em diferentes tempos. Há mais sobreposição de tempos e ações que sincronia. Defasagens temporais e performativas decorrem de interações que nos colocam diante de um contínuo reprocessamento dos estímulos, trocas e reavaliações.

Ou seja, o compositor na sala de ensaios precisa simultaneamente responder com sons às orientações do diretor e aos movimentos dos intérpretes. O diretor propõe verbalmente jogos, exercícios, pequenas cenas e avalia as performances em tempo real. Tais proposições vão de treinamentos técnicos em parâmetros rítmico-expressivos (gestos, poses, aceleração/desaceleração de ações, exploração de emoções etc.) até cenas em duplas, trios e grupos. O músico-compositor possui intervalos de segundos durante os comandos verbais e comentários da direção entre os exercícios para selecionar sons e seus atributos e dispará-los em cena. Assim, decisões quanto ao

⁹ Por "gestos", entenda-se aqui entenda-se uma apropriação do conceito de "gestus" de Brecht. Segundo Brecht, "chamamos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social (...) O ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica de suas múltiplas exteriorizações; e é com uma atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele contracenam e, ainda, as de todas as demais (BRECHT, 2005, p. 61-62)". Em nosso caso, o do compositor que manipula seu instrumento durante os ensaios, temos uma série de movimentos físicos com as mãos e com a palheta, por exemplo, os quais são respostas a atos da direção e dos intérpretes. Por exemplo: em momentos em que há a necessidade de se produzir convergência entre deslocamentos mais agitados dos intérpretes e a sonoridade composta em cena, pode-se golpear mais agressivamente o instrumento, e nesses golpes, enfatizar a trajetória do movimento contra o corpo do instrumento.

timbre, textura, volume e estilo do material sonoro são efetuadas a partir de intervalos dos comandos verbais da direção e implementadas e modificadas durante as ações dos intérpretes.

Em uma configuração espacial básica, os partícipes se distribuem em um encontro multidirecional:

Figura 3 - Distribuição espacial dos agentes múltiplos



Fonte: Beto Monteiro/SECOM-UnB¹⁰.

No meu caso, uma guitarra, uma peladeira multiefeitos (Boss GT1) e uma caixa amplificada constituem meu sistema de produção e processamento de som em tempo real¹¹. Desde o trabalho com a ópera Hip-Hop *No Muro*, as sonoridades que se valem de mediação tecnológica passaram a ter preponderância no LADI-UnB. E uma maior presença dessa “eletrificação criativa” reestruturou a dramaturgia musical dos projetos do laboratório. A portabilidade dessa eletrificação tornou disponível para uma pequena sala de ensaios texturas aurais controláveis, modificáveis muito rapidamente. Além disso, a alternativa de seu produzir sons em alta intensidade com apenas um articulador promoveu a concentração funcional que grupos com reduzidas condições de custeio.

Tal dimensão camerística do processo criativo, na qual “menos é mais”, é mais bem esclarecida pelo contraste entre o músico compositor e o pianista

¹⁰ Para matéria de divulgação dos 20 anos do LADI-UnB em 2018. Disponível em <https://unbciencia.unb.br/artes-e-letras/100-artes-cenicas/589-laboratorio-impulsiona-experiencias-criativas-nos-palcos>. Acesso 20 junho 2022.

¹¹ Sobre guitarra e *set* de pedais, v. TOLINSKI & Di PERNA 2016.

correpetidor/colaborador presente nos ensaios de óperas ou nos trabalhos com dançarinos (KATZ,2009). Embora ambos interajam criativamente com *performers*, o pianista, tanto no caso de cantores quanto de dançarinos lida com composições ou roteiros sonoros previamente criados e anotados. As reduções orquestrais ou o repertório de piano solo são executados em tempo real, com modificações em diversos de seus parâmetros, mas tais notações, com sua sucessão de acontecimentos aurais, permanecem como a referência para os que estão na sala de ensaios.

No caso do compositor-músico, não há a “obra”, nem muito menos o objetivo de se propor e construí-la. Em virtude disso, há uma proliferação de procedimentos de recursividade, como *riffs*, *grooves* e *vamps*, que explicitam a simultaneidade entre prover um material sonoro e interagir com o diretor e intérpretes¹². Tais *riffs*, *grooves* e *vamps* funcionam como blocos que são inseridos e retomados, de forma a se produzir uma resposta quase instantânea ao que se apresenta para o compositor na sala de ensaios. Estes blocos são pontos de partida e referência. Podem ser diversificados pelo aumento ou diminuição de seu volume, duração e combinação timbrística. É na situação de contato que estes blocos são produzidos, testados, variados, recompostos. O tempo do jogo, do exercício confere ao material sonoro utilizado o tempo de sua gênese: pela escuta comum na sala de ensaios, tais *ostinatos* deixam de ser algo funcional, um expediente do aqui/agora, para ganhar densidade em sua recorrência. Os blocos, por sua incessante repetição e variação, acabam por adquirir contornos nas trocas interindividuais.

Ao mesmo tempo em que há, da parte do compositor, uma enorme exigência de versatilidade e geração de novos materiais a cada ensaio, os intérpretes se veem diante de novas experiências e desafios audiofocais¹³. Trata-se de uma instabilidade, de uma movência multiplanar: no lugar de uma trama audiovisual pré-definida, a qual se encaixam as atuações, temos a construção *in situ* dos lugares de escuta, dos fluxos de atenção, dos encaixes entre movimentos e atos aurais. Não há ainda o reconhecimento dos níveis e camadas (*layers*) e suas conhecidas disposições espaciais (primeiro plano, plano médio, plano de fundo)¹⁴: o ajustamento entre massas físico-sonoras está por se fazer, não está escrito, está sendo inscrito nas trocas entre os integrantes de cada sessão. Em virtude disso, há hesitações, incompreensões entre quem “acompanha” quem, ou qual som seguir para tal movimento. A dessincronização generalizada entre

¹² Para discussão desses conceitos operatórios que exploram *ostinatos* rítmicos/melódicos/harmônicos, v. REHDING&RINGS 2019; GARZA 2021.

¹³ Como bem defende SMALL, 1998.

¹⁴ Termos usados segundo PISTON, 1969, p. 355-414.

intérpretes e músico-compositor não é um equívoco pontual, um momento a ser ultrapassado. Está impressa na processualidade das transformações mútuas. No lugar da música exata para ação esperada, temos uma continuidade de entrechoques, divergências, dispersões, promovendo a “simultaneidade do não simultâneo”¹⁵.

Toda essa aparente “anti-estrutura dramático-musical” capacita o compositor e os intérprete na busca de estruturas, organizações, modos de agenciamento entre eles. No lugar apenas de uma negação das expectativas de um espetáculo acabado, disposto na seriação de acontecimentos aurais e actanciais, as interações assimétricas dessas sessões enfatizam o *looping* que se direciona a um pretense momento zero, no qual, justamente, os encaixes multissensoriais são produzidos. Ao se ver hiperestimulado pelos atos dos intérpretes e as indicações e avaliações do diretor, o compositor na sala de ensaios gera respostas audíveis aos movimentos e sons que ouve e vê. Ele se expõe como agente de uma dramaturgia em processo, que ainda não adquiriu sua consistência a partir de escolhas já realizadas. No momento, tudo é válido, mas está em uma seleção contígua à desorientação. Os *ostinatos* são sua provisória segurança – um espaço/tempo de escuta e revisão de decisões.

Como sessões são registradas em vídeo, o material sonoro produzido pode ser analisado *a posteriori*. Com isso, além de uma retroalimentação nas sessões seguintes, há a possibilidade de se utilizar aquilo que foi proposto nos ensaios como ponto de partida para dramaturgias mais elaboradas. Essa parceria entre as sessões interativas e a criação de musicais foi utilizada na realização das duas versões *Salomônicas* (2016, 2017) (MOTA, 2017b). Os mesmos intérpretes que participaram das sessões interativas estavam depois no elenco de *Salomônicas*. Diversos materiais sonoros elaborados durante as trocas entre compositor, diretor e intérpretes foram depois incorporados na composição das canções e da sonoridade de *Salomônicas*.

Desse modo, as sessões interativas, ao mesmo tempo que cumprem seu objetivo inicial de desenvolver um espaço de experimentações multissensorial, capacitam seus integrantes para obras dramático-musicais.

4. Concluindo

Os Institutos de Artes das Universidades públicas brasileiras têm a oportunidade de investir parte de sua estrutura física e de pessoal em projetos que englobem técnicas, tradições criativas, repertórios e atividades multitarefas. É estratégico que tal

¹⁵ Expressão em KOSELECK, 2014, p. 94.

oportunidade seja mais bem apreciada: professores, estudantes e técnicos, se engajaram em processos criativos coletivos que ultrapassam as horizontalidades departamentais e curriculares. Temos em obras multidimensionais um meio de contrapor complexidades a complexidades: o mundo com seus sons, suas imagens, suas mil narrativas e vozes é muito maior do que a ideia do que dele eu venha ter. Experimentações em dramaturgia musical são estimulantes, pois problematizam tanto o universo representado quanto o próprio fazer do espetáculo. Não há um manual para isso, assim como acontece em nosso cotidiano eivado de tantas incertezas, deslumbres e experimentações transdepartamentais que consignam intercâmbios mutantes, profusos¹⁶.

Com isso, creio que é no diálogo entre pesquisadores e realizadores desse intercampo artístico, na troca de experiências, que podemos consolidar espaços de realização e reflexão de obras multidimensionais. É o que tentamos fazer no LADI-UnB há 25 anos¹⁷.

Referências

BEAL, Sophia. *The Art of Brasília*. Londres: Palgrave Macmillan, 2020.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRUCE, Michael. *Writing Music for the Stage: A Practical Guide for Theatremakers*. Londres: Nick Hern Books, 2016.

DUNBAR, Zachary. Practice as research in musical theatre reviewing the situation. *Studies in Musical Theatre*, vol. 8.1, p.57–75, 2014.

GARZA, José. Transcending Time (Feels): Riff Types, Timekeeping Cymbals, and Time Feels in Contemporary Metal Music. *Music Theory Online*, Vol. 27.1, p.1-17, 2021.

HEILE, Bjorn. Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera. *Music and Letters*, Vol. 87. 1, p. 72–81, 2006

HEILE, Bjorn. Towards a theory of experimental music theatre: 'showing doing', 'non-matrixed performance' and 'metaxis'. In: Kaduri, Yael. (ed.) *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*. Oxford: Oxford University Press, p. 335-355, 2016.

¹⁶ Tendência presente em BRUCE, 2016 e congêneres.

¹⁷ Para um retrospecto e toda a produção do LADI-UnB, v. MOTA, 2022a.

HEILE, Bjorn. A theatre of sound and movement. Experimental music theatre and theories of embodied cognition. *European Drama and Performance Studies*, vol. 15.2, p. 217-237, 2020.

KARA, Helen. *Creative Research Methods. A Practical Guide*. Bristol: Bristol University Press, 2020.

KATZ, Martin. *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto/ Editora PUC-Rio, 2014

LORD, Albert. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

MOTA, Marcus. Teatro musicado para todos: Experiências do Laboratório de Dramaturgia. *Revista Participação* 25, p. 80-96, 2014.

MOTA, Marcus. Direção Cênica de Obras Dramático-Musicais: o trabalho de Matthew Lata no Florida State Opera. In: Cláudia Regina de Oliveira Zanin; Robson Corrêa Camargo (orgs.). *Música na Contemporaneidade: Ações e Reflexões*. Goiânia: Editora PUC - Goiânia, p. 101- 117, 2015.

MOTA, Marcus. Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares. *Revista Cena*, n. 19, 2016. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/60710>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. Dramaturgia musical e o Laboratório de Dramaturgia: o caso seminal de *Rei David*. *Revista Dramaturgias*, n. 1, p. 236-267, 2016.

MOTA, Marcus. *Dramaturgia. Conceitos, Exercícios e Análises*. Brasília: Editora UnB, 2017a.

MOTA, Marcus. Salomônicas: Estudo Preliminar. *Dramaturgias*, n.4, p.48–69, 2017b.

MOTA, Marcus. Materiais para Saul: Diários de Direção e outros textos. *Revista Dramaturgias*, n. 8, p. 123-181, 2018a.

MOTA, Marcus. Sete contra todos: Processo criativo do drama musical SETE. *Revista Dramaturgias*, n. 9, p. 197-246, 2018b.

MOTA, Marcus. Tempestades: Escritos em torno do processo criativo de *Caliban* e o exílio estadunidense. *Revista Dramaturgia*, n.6, 277-346, 2018c

MOTA, Marcus. The Composer at Classroom: Creative Strategies for Interaction between Musicians and Actors at DramaLab, Brazil. *Programa Congresso Internacional Teatro Instrumental. Musica Y Escena en America Latina (1954-2006)*. Anais online.p. 17, 2018c. Disponível em https://www.academia.edu/45036426/Teatro_instrumental_M%C3%BAsica_y_Escena_en_Am%C3%A9rica_Latina_1954_2006. Acesso 20 junho 2022.

MOTA, Marcus. Repertório Operístico e o LADI-UnB: Realizações e Textos Teóricos. *Revista Dramaturgias*, n.10, p.122 - 161, 2019a.

MOTA, Marcus. Dramaturgia Musical: Variações em Torno de sua Redefinição. *Música em Contexto*, 13.2, p. 01-23, 2019b.

MOTA, Marcus. Processo Criativo e Documentação: arquivamento digital em teatro musicado. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. v.10, p.1 - 24, 2020a.

MOTA, Marcus. Suíte Homérica. Para pequeno grupo vocal e instrumental. *Revista Dramaturgias*, n.15, p., 2020b

MOTA, Marcus. *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021a.

MOTA, Marcus. Baú de Anuências e Aceites. Projetos do LADI-UnB que foram aprovados e viabilizados. *Revista Dramaturgias*, n.16, p. 3-7, 2021b.

MOTA, Marcus. Eu e Hugo, Hugo e Eu: Materiais de uma parceria sem fim. *Revista Dramaturgias*, n.19, p. 917-936, 2022.

MOTA, Marcus. *Teatro e música para todos - o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2022a

PAVIS, Patrice. Da Análise de Textos ou Espetáculos às Oficinas de Escrita Dramática: uma breve reflexão sobre uma longa odisseia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 8.1, p. 117-150, 2018.

REHDING, Alexander & RINGS, Steven. *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

RODAS, Hugo. Processo Continuado de Formação em Interpretação – Ensino, Pesquisa e Documentação de um Método não Sistematizado. *Revista Dramaturgias*, n.13, p. 340-350, 2020.

ROESNER, David. *Theatermusik. Analysen und Gespräche*. Berlin: Theater der Zeit, 2019.

SALZMAN, Eric. Salzman & DESI, Thomas. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. Nova York: Oxford University Press, 2008.

PISTON, Walter. *Orchestration*. Londres: Victor Gollancz, 1969.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover : University Press of New England, 1998.

TOLINSKI, Brad & Di PERNA, Alan. *Play It Loud: An Epic History of the Style, Sound, & Revolution of the Electric Guitar*. Nova York: Doubleday, 2016.

Submetido em: 08/05/2023

Aceito em: 01/11/2023