

BABEL [EM PROCESSO] E O SEU [PROCESSO] SONORO: UMA EXPEDIÇÃO PELA [SONOLOGIA] DA CENA

Gabriel Felinto Sales Silva¹

RESUMO

Este artigo aborda as questões sonoras e musicais em obras dramatúrgicas através da bibliografia na presente pesquisa. Também é analisada a primeira parte da trilogia cênica Babel, da Bak Artes Performativas, em paralelo aos conceitos apresentados, investigando alguns de seus signos e concepções, contando também com entrevistas de integrantes da companhia.

Palavras-chave: Sonologia. Som. Teatro. Audiovisual. Babel.

ABSTRACT

This article discusses sound and musical issues in dramaturgy through the bibliography used in the present research. The first part of the Babel scenic trilogy, by Bak Artes Performativas, is also analyzed, in parallel with the concepts presented, investigating some of its signs and conceptions, also counting on interviews with members of the company.

Keywords: Sonology. Sound. Theater. Audiovisual. Babel.

INTRODUÇÃO

O que é o som? No intuito de refletir sobre este fenômeno, o professor de física Dr. José Pedro Donoso o define em uma breve colocação:

O som é uma sensação auditiva que nossos ouvidos são capazes de detectar. Esta sensação é produzida pelo movimento organizado das moléculas que compõem o ar. Ao bater no diapasão provocamos uma perturbação que faz vibrar o ar e que se propaga até ser captada por nossos ouvidos, constituindo o que chamamos de som (DONOSO, s.d., p. 2).

Porém, possivelmente, para a maioria das pessoas, ele seja somente um pequeno fenômeno que está sempre acontecendo à volta delas. Seja quando estão em casa e ouvem algo em outro cômodo e não sabem o que é, ou quando batem palmas e percebem o efeito em seus ouvidos.

¹ Graduado em Artes Cênicas pelo Centro Universitário Celso Lisboa

E o que é a música? Segundo o dicionário online Dicio², música pode ser uma combinação harmoniosa de sons expressivos ou mesmo a ação de se expressar através de sons. Talvez ela seja apenas mais uma das inúmeras formas de arte que existam no mundo e que são acessadas pelos indivíduos em seus fones de ouvido ou quando vão a algum show. Algo que, por mais importante e esplêndida que seja na vida das pessoas, sempre está em segundo plano na percepção do grande público, quiçá, em terceiro. Contudo, na arte do teatro e do cinema, onde quer que for, haverá trilhas musicais e composições sonoras que complementam tais obras e as aperfeiçoam ao seu maior potencial de emocionar quem assiste.

Este trabalho nasce quando assisti a primeira parte da trilogia Babel, idealizada por João Marcelo Pallottino e sua companhia, a Bak Artes Performativas, em parceria com a Escola de Artes do Centro Universitário Celso Lisboa. Entender seus signos e conceitos foi um dos objetivos, além da vontade de explorar e expor a relevância que a sonologia tem para a construção de uma cena que transmita exatamente as intenções, sensações e conceitos que lhe foram pensadas e atribuídas e, também investigar como a sonologia poderia se apresentar em diferentes formatos e como sua concepção pode se dar, além dos cuidados necessários que se precisa ter com a sonoridade presente.

Para isso, foi realizada uma entrevista com diversos membros da companhia, entre eles o diretor, operadores de som e luz e os atores. A partir dela, selecionei as falas referentes ao processo de construção e escolha dos objetos sonoros e, a relação da música no trabalho dos atores para a criação de seus personagens e cenas.

O SOM DA [DRAMATURGIA]³

Existem diversas possibilidades para que possamos contar uma história e expô-la para o nosso público, seja ele o do teatro ou o espectador da TV e cinema. Fazer proveito apenas da linguagem verbalizada acabará limitando a experiência de quem recebe a narrativa. Adriana Almeida (2019), pesquisadora de artes cênicas, afirma que a música é um forte componente para a comunicação humana, sendo que esta

² Definição presente no site: <https://www.dicio.com.br/musica/>, acessado em 11/10/2021.

³ Durante a montagem do espetáculo Babel, seu subtítulo era [*em processo...*], para destacar uma característica importante do trabalho. Como escolha estética, optei por usar os colchetes para evidenciar a maior importância no tópico. No segundo tópico fala-se sobre o que seria um som da dramaturgia, no terceiro tópico, sobre o som do teatro. No quarto, o do audiovisual e, por fim, no quinto tópico, o som do espetáculo Babel. Então, foram realçadas estas palavras.

permite de melhor forma a expressão de sentimentos e emoções.⁴ Com isso em mente, é necessário se partir do princípio de que há sensações que não serão possíveis de serem sentidas pelo espectador apenas com o uso das palavras ou com movimentos coreografados, sendo então indispensável o uso de trilhas musicais ou sonoplastias adequadas, que consigam transmitir a exata mensagem que a cena se propõe, mas não consegue apenas com o texto ou ações.

É interessante ressaltar, que apesar da sonologia trazer fortes emoções para aqueles que a ouvem, não se deve limitar a construção sonora do espetáculo apenas ao conceito de musicalidade tradicional. Abrir mão de um instrumento para se utilizar apenas um ruído constante abrirá ainda mais o leque de possibilidades e signos para a cena.

Se pensamos na sonoridade como um conjunto que engloba as categorias música, fala e ruído significante, e entendermos a totalidade dos sons como o material de criação e reflexão artísticas, estaremos expandindo a palheta do material auditivo a ser trabalhado virtualmente ao infinito (BELQUER, 2010, p. 19).

No entanto, o silêncio por si só também é uma forte ferramenta de sonorização da narrativa. Quando se abdica do uso de uma música ou trilha e se escolhe trabalhar com a falta de uma produção sonora, seja ela qual for, e a encaixa em um bom *timing* e conceituação aplicada à estética da cena, pode obter um resultado tão ou mais poderoso do que a melhor trilha sonora do melhor compositor. Para John Cage (2001), referência na música experimental e composição, o silêncio é todo e somente aqueles sons que nós não intencionamos reproduzir, como por exemplo, o barulho de um avião passando no céu (*apud* BELQUER, 2010). Ou seja, mesmo nos momentos em que se escolhe não propagar som algum, já estamos propagando uma sonoridade e, portanto, uma mensagem.

(...) todo trabalho sonoro de uma encenação deve ser construído sob uma concepção (...) Portando, a composição sonora deve ser concebida e tratada como um todo, reforçando a unidade de encenação (mesmo que essa unidade se expresse como fragmentariedade e montagem) (TRAGTENBERG, 1999, p. 45 *apud* ALMEIDA, 2019, p. 4).⁵

A gênese de uma peça de teatro — ou quaisquer outras obras dramatúrgicas — deve caminhar lado a lado com o pensar e o olhar sobre a sonologia da cena que está sendo criada. Para além de ser usada como elemento narrativo, a sonologia que a

⁴ Trecho retirado do site Núcleo do Conhecimento, disponível em: [link:https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/musica-como-elemento](https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/musica-como-elemento), acessado em 09/10/2021.

⁵ Trecho retirado do site Núcleo do Conhecimento, disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/musica-como-elemento>, acessado em 09/10/2021.

obra terá é fundamental também para o trabalho do ator. “O som pode alterar completamente a noção de tempo, a qualidade dos movimentos dos atores e a percepção do espaço, entre outras coisas. Isso é fato” (BELQUER, 2010, p.14).

Se isso é verdade para a construção do trabalho exterior e corpóreo do intérprete, também se faz verdade para o trabalho de energia e do interior do ator, como por exemplo, ao se trabalhar uma construção de sentimentos que um personagem sentiria em uma determinada cena. Durante o desenvolvimento de um projeto, a construção de personagens pode mudar completamente de rumo ao se adicionar o fator sonoro nesta equação.

Ao ser influenciado pelos estímulos certos, um ator que esteja atuando em uma cena com uma entonação, por exemplo, pode experimentar e expressar sentimentos completamente distintos daqueles que havia expressado anteriormente. O efeito é similar até mesmo quando se ouve uma música estrangeira com ritmos e instrumentais velozes, bem agitados e com notas em tom maior — que acabariam remetendo à sentimentos mais leves e felizes — porém na qual a letra é melancólica com uma mensagem mais apática e triste. O que antes podia lhe alegrar, ao descobrir a verdadeira intenção do músico na letra, um novo estímulo atinge o ouvinte e este passa a responder à música de outra forma.

A música, assim como outras manifestações culturais e artísticas, é capaz de despertar sentimentos e reviver lembranças. É um universo de significados, representações e percepções distintas, tornando possível afirmar que cada pessoa a perceberá de um modo diferente. Esse tipo de arte aciona diversas áreas do cérebro humano, podendo ainda induzir atos, pensamentos e emoções, como ocorre com a música religiosa, romântica ou com uma mais agitada (OCTAVIANO, 2010)⁶.

O SOM DO [TEATRO]

Mesmo no início do surgimento da teatralidade ocidental, a música já se fazia presente como elemento de suporte para a cena, não só com a ajuda do coro de atores gregos, mas também com instrumentos musicais. Marcelo Bourscheid (2005), dramaturgo, ator, tradutor, diretor e pesquisador teatral conta, que os instrumentos mais utilizados eram o aulo e a lira. Ele afirma que:

⁶ Trecho retirado do site ComCiência, disponível em:

http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542010000200005&lng=es&nrm=iso, acessado em 27/10/2021.

A música também foi um elemento importante no espetáculo teatral grego, não só porque muitos consideram a poesia lírica coral como a origem da tragédia, mas também por ser essencial para a obtenção dos efeitos estéticos pretendidos pelo poeta. O poeta era o 'compositor' das partes cantadas do coro e dos atores e das melodias executadas pelos músicos, além de ser o coreógrafo (BOURSCHEID, 2005, p. 19).

Conforme avançamos no tempo, foram elaboradas diversas estéticas que poderiam ditar o rumo da criação de um espetáculo teatral e provavelmente um número ainda maior de encenadores, dramaturgos e diretores que poderiam servir de inspiração e base para estes fins. Evidentemente, traçar linhas fixas de como a sonologia da cena se manifesta no teatro de forma geral seria impossível para a presente pesquisa, que se limita a comentar as relações do som com o espetáculo Babel. No entanto, para fins de estudo, análise e para que uma comparação se torne ligeiramente admissível, tentarei então entender como a musicalidade pode se mostrar no trabalho de pessoas que tenham certa relevância na história do teatro.

Começarei visitando então um pouco do trabalho de Constantin Stanislavski, já que para diversos artistas ele pode ser chamado como um 'pai do teatro', tendo contribuído com diversas invenções interessantes para a arte dramática, incluindo seu sistema que foi extremamente difundido e é considerado uma base até hoje para se atuar no cinema e televisão. Fernandino (2008)⁷ nos conta, que a música era utilizada como elemento de transição entre atos, mas que Stanislavski então propôs que ela fosse utilizada em favor da cena. Criou então a chamada paisagem auditiva, o que poderíamos considerar até mesmo como precursor da sonoplastia moderna, pois consistia nos sons que o ambiente do mundo da obra teria. Porém, não se limitava a apenas esta função de ilustrar o ao redor, mas também de estimular ainda mais o ator a vivenciar aquela experiência. O criador não só da paisagem auditiva e de um sistema complexo de treinamento para atores, foi também o idealizador de um importante conceito no qual ele batizou, inspirado por termos que seriam principalmente conhecidos para quem conhecia e estudava a música: o tempo-ritmo.

Em sua obra intitulada A Construção da Personagem, Stanislavski discorre sobre os princípios que compõem o Tempo-ritmo, considerando que esse conceito manifesta-se externamente por meio das ações físicas e internamente pelas vivências interiores. [...] Stanislavski utiliza diversos elementos musicais, tanto nas explicações dadas aos atores quanto na aplicação de exercícios, nos quais foram vivenciados aspectos como pulso, acentuação e compasso, passando por sonorizações, até a construção de cenas utilizando diversos padrões rítmicos (FERNANDINO, 2008, p. 30).

⁷ Jussara Rodrigues Fernandino, professora de música na UFMG, Mestre e Doutora em artes. Em seu artigo "Música e Cena: Uma Proposta de Delineamento da Musicalidade no Teatro", ela busca, sintetiza e expõe as diversas formas como o som se manifesta em diferentes estéticas teatrais.

Saber que o tempo-ritmo de um personagem específico ou mesmo de uma cena, no geral, é capaz de influenciar no resultado do trabalho, não é difícil perceber que por consequência isso também se aplica à música — ou quaisquer outros sons — em seu estado mais conhecido. Afinal de contas, toda canção possui um tempo, um ritmo, uma melodia a serem respeitados e que podem ser aplicados na criação da cena, afim de intensificar o trabalho exercido. Um grupo de atores interpretando a cena o fará de diversas formas caso ouçam diferentes tempos de música. Se comportarão de uma forma em um som com 90 batidas por minuto, e de outra sob um som de 150 bpm.

Em seu trabalho, Fernandino (2008) aglomera o máximo de informações possíveis sobre a musicalidade no Teatro. Nele, expõe, por exemplo, que Antonin Artaud trabalhara com ações em cima da sensibilidade do espectador, através de produções de sons e ruídos e a utilização de apetrechos eletrônicos; que Bob Wilson teria de certa forma ocultado a palavra dos atores, utilizando do silêncio como ferramenta para cena; que Meyerhold se aproveitou de obras musicais eruditas, editando-as de acordo com o objetivo que havia na cena, além de musicalizar sons como risadas, barulhos de objetos. Isto indica que, apesar de cada um destes encenadores possuírem seus próprios métodos, o som nunca fora deixado de lado, pois se mostra um ponto chave para as narrativas e sempre fora tão trabalhado quanto qualquer outro elemento, como cenário ou os próprios atores que lá estavam interpretando.

O SOM DO [AUDIOVISUAL]

Neste ponto, já entendemos que o som, a música, alguns ruídos ou mesmo o profundo silêncio são essenciais para se contar uma história. Claramente, isso não seria diferente para o cinema e experiências audiovisuais — seja uma produção longa-metragem, de média duração ou curta. A sétima arte — ou seja, o audiovisual — em contrapartida à segunda — as artes cênicas — conta com uma vantagem que não se pode ter no Teatro: o fator pós-produção.

Todos e quaisquer elementos de sonorização e musicalidade são passíveis de serem utilizados em obras audiovisuais, tendo em vista que tudo irá funcionar do ponto de vista técnico e prático. Pode-se filmar, por exemplo, uma cena de aula de música na qual os alunos tocam seus instrumentos e mesmo que a captação do áudio não seja a ideal e a qualidade acabe se perdendo, é possível, posteriormente, fazer o uso

de um estúdio profissional ou caseiro com programas e equipamento ou simplesmente com o celular em mãos, e substituir facilmente o som gravado em cena para o som gravado em máxima qualidade. Porém, apesar de ter o uso ilimitado da tecnologia para favorecer um filme, não significa que não se deva prestar atenção e cuidado ao emprego de músicas e trilhas.

Em 2020, em uma aula no Centro Universitário Celso Lisboa para o quinto período de Artes Cênicas, sobre utilização de diferentes mídias e a aplicação da música e dos sons em cena, Alexandre Bräutigam⁸, o então professor, alertou seus alunos sobre a aplicação descabida de músicas — principalmente as cantadas — em cena. Segundo ele, a obra em questão poderia acabar se tornando um vídeo musical. Na ocasião citada, ele se referenciava, no entanto, às cenas teatrais e presenciais.

Porém, se mesmo uma cena que seja apresentada ao público de forma presencial em um teatro pode se transformar em um clipe de música, o mesmo pode facilmente acontecer em uma obra audiovisual, principalmente pelo fato de que no cinema temos as tão famosas trilhas sonoras originais, que são músicas compostas especialmente para aquele filme, enquanto também se usam por diversas vezes músicas já consagradas pelo público.

Isto é claro, tem seu apelo e é justificável, mas de um ponto de vista para a narrativa, pode ser perigoso. Mesmo porque, videocliques são audiovisuais, porém talvez possa ser difícil considerá-las como obras dramáticas propriamente ditas. Afinal das contas, em uma obra desse gênero a cena está servindo à música em questão, e não o contrário, como costuma ser no teatro.

Vamos tomar como amostra a música *Animal*, da banda Maroon 5. Nela, a letra nos conta sobre um perseguidor, uma pessoa que está interessada em outra, porém de forma patológica a ponto de ameaçar a sua integridade física. No vídeo, temos esta exata situação, narrada agora também com imagens, onde temos um açougueiro que persegue uma mulher e fantasia em sua mente momentos dos dois juntos. Claramente a história visual funciona, pois é o que a música também conta. Entretanto, por se tratar de uma obra musical e de uma banda, é notável que a música e a letra foram criadas antes mesmo do clipe, e este foi criado como promoção para a banda e também para se adicionar uma narrativa visual para o que antes era apenas aural.

⁸ Doutorando em Geografia pela PUC-Rio, Universidade na qual trabalhou como professor adjunto pelo Departamento de Física por 11 anos - de 2007 a 2018 - atuando principalmente nos seguintes temas: ondas sonoras, música e arte.

Os processos de criação de uma obra dramatúrgica audiovisual — e na verdade, de quaisquer outras obras que se proponham a ser uma dramaturgia — não é o mesmo de um videoclipe musical, tendo em vista que neste último a música irá vir antes e a cena visual irá se construir apenas em cima desta. Por isso, ao se tratar de um filme — seja longa ou curta — o cuidado com a música e a sonoridade das cenas deve ser redobrado para que não se caia neste campo.

O SOM DO [PROCESSO BABEL]

Finalmente, neste último tópico irão ser tratadas as abordagens da construção da sonologia que estão presentes na primeira parte do Processo Babel e também serão traçados paralelos com os conceitos apresentados nos tópicos anteriores. Todas as informações aqui constadas foram coletadas a partir de entrevistas com alguns membros, entre eles o diretor, da Bak Artes Performativas e a companhia responsável pelo desenvolvimento da peça.

Ao falar sobre os primeiros passos da criação sonora de Babel, tanto o diretor, João Marcelo Pallottino, quanto o operador de som, Lucas Queiroz, contam que tudo na verdade foi uma criação mista de cena contando já com a inserção de uma música ou elemento da sonoridade. A companhia opera com o modo de criação coletiva, então, enquanto a direção distribuía tarefas ao elenco de atores, estes, divididos em pequenos grupos, criavam suas cenas a partir da proposta que lhes foi pedida e já traziam consigo também uma trilha para compor e fazer parte da sua criação inicial. Em certas situações, Lucas Queiroz também foi um dos responsáveis por fazer parte desse trabalho. Ele conta que em algumas vezes os criadores das cenas entregavam a ideia geral da música para ele e então procurava e inseria a que mais se encaixasse, complementando uma ideia ou estética da cena.

Queiroz também diz: “Tem um trabalho de assistir a cena e ver qual é o sentido, ver qual é o clima para então colocar a música. Saber se é mais alta, se vai ser mais baixa, como vai ser a transição entre as músicas.” Porém, se caso o diretor notasse que a sonoridade escolhida não trazia a força necessária para o universo que estava sendo proposto pelo ator, este intervia e juntamente a eles explorava novas possibilidades para o trabalho em questão. Em seu depoimento, Lucas Schulz, ator, performer e cantor no Processo Babel, fala um pouco sobre a relação do seu trabalho com a música.

Eu acredito que dentro da minha perspectiva pessoal de performer e no Processo Babel, [...] quando eu entro dentro de um processo de criação eu

sempre parto da música, sendo ou não parte do produto final, ou parte do produto que eu vá experimentar, por exemplo, durante o processo criativo. Então ela [a música] é para mim um pilar central importantíssimo para a criação. O mais legal de entrar em um projeto de criação coletiva e híbrida é que eu realmente não faço ideia de quais ferramentas eu vou utilizar. Não sei se é uma música propriamente dita como um jazz, um pop ou um rock. Não sei se vou usar de efeitos sonoros para causar algum outro efeito como sons da vida, por exemplo uma porta batendo, uma bomba explodindo ou um tiro, ou se vou usar até mesmo áudios de WhatsApp, então eu nunca sei para onde vai. [...] Eu acredito que a música é o que dá o tom da cena, principalmente de como vai atingir emocionalmente. Talvez sendo um pouco mais radical, eu diria que atinge até mais forte do que o próprio visual. Muitas vezes isso muda no final. Então você criou de uma forma, e chega no final e acaba sendo um outro som, uma outra música e isso muda completamente a camada emocional e sensorial do espetáculo.

A qualidade das informações e depoimentos coletados é de extrema importância, pois denota tudo o que fora dito nas partes prévias deste *paper*. Enquanto já estava exposta a recomendação de que a criação da música deve partir lado a lado com o ato de criação artística sobre a cena e sobre a potência que a sonoridade escolhida irá trazer para a narrativa, vemos no trabalho da Bak com Babel exatamente tudo isso. Com todos os integrantes cientes da força da sonorização, seu desenvolvimento gira em volta também disto.

Agora, para contextualizar a fala que Schulz teve sobre o trabalho a partir de um áudio de WhatsApp, falaremos sobre esta modalidade de som certamente incomum. Tudo parte de um homem chamado Flavio Alves⁹, e o diretor João Pallottino conta sobre ele.

Na verdade, quem é Flávio né? O Flávio estava saindo de uma doença, estava em uma cadeira de rodas... e a gente ia inseri-lo e por ser um teatro performativo, a inserção de uma figura, seja lá como ela é, não existe a ideia de um papel. Você pode contextualizar o que você quiser. Então o processo dele, por estar na alta do Covid, ele ficava recluso e vinha em poucos ensaios. E aí a gente [a companhia] elaborava textos, trilha... tudo era um pensamento em conjunto, e ele me mandava áudios de texto pelo WhatsApp que ele criava para inserções na peça. O áudio, a narrativa em off, também faz parte da dramaturgia. O que é significativo nessa ideia, é que o Flávio morre no meio do processo e a gente fica com a memória dele através dos áudios.

A voz também é uma ferramenta de sonorização a ser utilizada. Seja musicalizando palavras e pronúncias ou mesmo reproduzindo ruídos vocais. O interessante aqui é pensar que a voz foi utilizada como ferramenta em diversas gravações que serviram como entreatos do espetáculo. E claro, apesar de sempre ser possível fazer uso de gravações em espetáculos, o ponto chave é que vieram

⁹ Ator da Companhia Bak que participou do processo de criação de Babel, mas faleceu antes do projeto ser encenado.

diretamente do WhatsApp, pois a princípio eram somente testes, mas com o infeliz falecimento do ator Flavio Alves, estes áudios puderam ser utilizados para honrá-lo e automaticamente se transformaram em dispositivos de força extremamente performática.

Avançando um pouco para o conceito geral da sonologia empregada em Babel, João Pallottino relata que a trilha musical de fundo da obra é incidental, é uma força geradora de clima e tensão para que assim a cena venha a ter impacto. A partir disso, eles trabalharam então com ruídos e artes sonoras que fossem capazes de trazer pressão para a cena, e que tudo isso foi coletado a partir da criação das cenas. Diz o idealizador que “a cena dos aquários era uma música modal que mantinha a qualidade de todo aquele episódio. E isso é importante. A música delimita os episódios, os entreatos, as mudanças”.

O último ponto chave do som da primeira parte de Babel foi o uso de uma banda formada a partir de membros da companhia. Em uma breve contextualização, o diretor mencionou que anteriormente à pandemia, a companhia vinha construindo o projeto de uma banda, porém, com o Coronavírus, tanto o grupo de atores de fora da banda, quanto a própria banda ficaram impossibilitados de prosseguir seus trabalhos. Segundo o diretor, com a criação de Babel, a companhia então teria finalmente atingido o principal objetivo antes de tudo: se tornar uma empresa de artes performativas construindo uma *gesamtkunstwerk* — que significa uma obra de arte total — idealizada por Wagner, ou seja, uma obra que contemple todos os campos artísticos possíveis, como teatro, música, dança, canto, artes plásticas etc. O Processo Babel então possibilita a criação de videoartes, danças, movimentos e, a partir do desejo do diretor de prosseguir com tudo que estava sendo construído, se fundiu a participação de uma banda com a obra teatral. Sobre o processo de encaixe da banda, João Pallottino diz:

E aí tínhamos esse contraste de ter uma banda, e uma trilha incidental. Eu cortei esse espaço experimental na banda e trabalhei uma música da forma mais cotidiana que o público conhece. [...] Às vezes a gente lia a letra, via se combinava e foi. Se não combinava dava pra encaixar também porque cria força. Então, por exemplo, uma cena que retrata um crime entre um branco e um negro e sob ela uma música doce que fala sobre amor. Isso fazia referência um pouco na capacidade de criar um videoclipe. As músicas tinham essa relação de criar um videoclipe e ter uma identificação.

A partir daqui, há um espaço delicado. Afinal de contas, em minhas considerações prévias, fora dito que os videoclipes não teriam a força necessária para serem consideradas como dramaturgia. Entretanto, há formas de se ponderar isso.

Ao final da entrevista, foi perguntado se a companhia Bak classificaria a primeira parte da trilogia de Babel como uma espécie de filme audiovisual, ou se na verdade seria um local similar à um teatro performativo que fora filmado e encaminhado ao *streaming*. De forma quase uníssona, os membros presentes afirmaram que certamente se trata de uma peça performativa que foi levada ao audiovisual. Considerando isso e se tratando de uma obra total, a banda seguramente tem seu motivo para estar presente em Babel, com toda sua história e também conceitos aplicados à cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria de finalizar deixando em aberto uma questão: os videoclipes podem ser ou não ser considerados dramaturgias? Em minhas pesquisas não encontrei objetos de referência, que pudessem comprovar ou mesmo contradizer isso, além de uma fala de um dos professores por quem fui lecionado. Portanto, este é um tema que ainda poderá ser discutido em meio a academia e artistas, sejam os cênicos ou músicos.

Apesar disso, acredito que ao investigar e relacionar as diferentes manifestações do som e da música em diferentes formatos de obras com o espetáculo, Babel em conjunto com os relatos e apontamentos feitos pelos membros da Bak, foi possível realmente constatar sua importância como força de narrativa e dramaturgia. Entender como a companhia traçou todo seu caminho ao longo dessa primeira parte da trilogia corroborou com os pontos de que a construção da sonologia é tão relevante quanto a da própria cena e que ambas podem ser feitas lado a lado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. R. **Música como elemento e recurso estruturante da cena**. Núcleo do Conhecimento, 2019. Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/musica-como-elemento>. Acesso em: 09 out. 2021.

BELQUER, D. **Escutar a Cena**: um outro olhar sobre o que soa. 1. ed. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.

OCTAVIANO, C. **Os efeitos da música no cérebro humano**. ComCiência, Campinas, n. 116, 2010. Disponível em: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542010000200005&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 27 out. 2021.

BOURSCHEID, M. **Encenação E Performance No Teatro Grego Antigo**. Paraná: UFPR, 2008.

FERNANDINO, J. R. **Música e Cena**: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DONOSO, J. P. **FCM 208 Física (Arquitetura) – Som e Acústica**. IFSC. [s.d.]

Disponível em:

https://www.ifsc.usp.br/~donoso/fisica_arquitetura/12_som_acustica_1.pdf. Acesso em: 17 dez. 2021.