

## O Compositor na sala de ensaios: Relato de experiência na formação de agentes em processos criativos interartísticos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Composição e Sonologia

*Marcus Mota*  
*Universidade de Brasília*  
*marcusmotaunb@gmail.com*

**Resumo.** Neste artigo apresentam-se reflexões a partir de estudo de caso que parte da produção e realização de obras dramático-musicais experimentais em espaços universitários. A perspectiva aqui adotada é a do produtor de sonoridades que está inserido em trocas artísticas durante improvisações coletivas. Essas improvisações integram indicações de um diretor cênico-musical, ações físicas de intérpretes cênico-musicais e um compositor-músico.

**Palavras-chave.** Composição em Performance, Dramaturgia Musical, Música-Teatro

**Title. The Composer in the Rehearsal Room: Experience report in training agents in music theater.**

**Abstract.** This paper presents reflections based on a case study that starts from the production and realization of experimental dramatic-musical works in academic spaces. The perspective adopted here is that of the sound producer who is inserted in artistic exchanges in collective improvisations. These improvisations integrate indications of a music/stage director, physical actions of performers, and a musician-composer.

**Keywords.** Composition in Performance, Musical Dramaturgy, Music-Theatre

### Contextos<sup>1</sup>

O Laboratório de Dramaturgia do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (LADI-UnB), fundado em 1998, tem se dedicado à proposição e montagem de espetáculos dramático-musicais que ocorrem a partir de atividades de ensino e aprendizagem universitários (MOTA, 2022).

Além das atividades de pesquisas e processos criativos em torno de espetáculos dramático-musicais, seja em processos criativos de remontagem de óperas, seja na produção de novas obras em teatro musical, o LADI-UnB passou desde 2016 a oferecer oficinas semestrais

---

<sup>1</sup> Nesta comunicação, retomo e amplio ideias de MOTA, 2018.

de treinamento que contam com estudantes-artistas de diversas formações e experiências. O diferencial dessas oficinas é capacitar os estudantes-artistas às demandas presentes nas complexas relações entre som e movimento por meio de exercícios de fundamentos em ações físicas e improvisações.

Tais oficinas foram criadas a partir da aposentadoria compulsória do multiartista Hugo Rodas (1939-2022) em 2009, como forma de se codificar e organizar um *know-how* de mais de 50 anos dedicados a processos criativos nas fronteiras entre música, teatro, dança e artes visuais<sup>2</sup>. Com a morte de Hugo Rodas, esse treinamento se passou a chamar “Huguianas” e é oferecido como disciplina optativa a cada semestre letivo<sup>3</sup>.

Desde sua constituição, o treinamento visava explorar um campo de experiências possíveis quando o trabalho na sala de ensaios não é “apenas a preparação para a estreia de um espetáculo (GROTOWSKI, 2007, p.229)”. Com isso, no lugar de se construir nos intérpretes a percepção dos espectadores, delimitando as decisões criativas na antecipação do que a audiência poderia divisar, “a sede da montagem está nos atuantes, nos artistas que agem (GROTOWSKI, 2007, p.232).” Assim, há um deslocamento da relação progressiva e linear entre processo e resultado, para o tempo das percepções e auto-observações dos intérpretes, uma ênfase na pré-expressividade, “como se o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações, e não seu significado (BARBA & SAVARESE, 2009, p.171)”.

Foi a abertura desse espaço de experiências que me levou a denominar “O compositor na sala de ensaios” um aspecto das oficinas: a presença de uma fonte sonora que ao vivo dispara eventos aurais conectados às improvisações de ações físicas dos intérpretes, ambas provocadas e conduzidas pelos comandos verbais de Hugo Rodas. Claramente a expressão “Compositor na sala de ensaios” retoma as ideias de Murray Schafer no capítulo “O compositor na sala de aula”, de seu livro *O ouvido pensante*<sup>4</sup>. Houve uma convergência entre as oficinas e Murray Schafer: ampliar, por meio da criatividade sonora, a multissensorialidade na formação de artistas. Em situação de presença, desterritorializando o discurso e a prática musicais, os intérpretes têm contato com sons produzidos no mesmo tempo-espaço em que seus movimentos são efetivados.

---

<sup>2</sup> Sobre as propostas de Hugo Rodas, v. RODAS, 2020.

<sup>3</sup> O multiartista e pesquisador Flávio Café agora ocupa as funções de diretor dos ensaios. Encontra-se em andamento, com recursos do Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal, o projeto “Huguianas: Estudo e documentação do treinamento de intérpretes em música-teatro desenvolvido por Hugo Rodas” que, entre outros objetivos, está produzindo a transcrição de textos e partituras a partir dos registros videográficos de ensaios conduzidos por Hugo Rodas. V. <https://fachuguianas2023.blogspot.com/>.

<sup>4</sup> V. MURRAY SCHAFER, 1991, p. 19-66.

Ou seja, o projeto “O compositor na sala de ensaios” procura dimensionar as opções para o trabalho de produção de sonoridades dentro de situações de troca entre artistas envolvidos em treinamentos que ampliam suas habilidades e percepções quanto às sobreposições entre som e movimento. Passo a seguir ao detalhamento das atividades do projeto e da perspectiva do compositor inserido na sala de ensaios.

### Na sala de ensaios<sup>5</sup>

A rotina de dois encontros semanais (*sessions*) tem sido assim efetivada:

- 0- Cada ensaio tem a duração duas horas e ocorre duas vezes por semana;
- 1- Todos estão juntos em co-presença: *performers*, compositor-músico, diretor;
- 2- Não há mais preparação/ensaio para uma montagem: cada encontro é singular, suficiente em si mesmo;
- 3- Não há um roteiro (*book*), um esboço prévio de cenas;
- 4- Ênfase na interação entre diretor, compositor-músico e *performers*.  
Treinamento;
- 5- Todos os encontros são gravados em vídeo e depois disponibilizados no *blog* que acompanha o processo<sup>6</sup>.

Como forma de orientação para o processo criativo, cada ensaio é dividido em três momentos: a- *início*, até 20 minutos para aquecimentos, movimentos básicos, orientações iniciais); b- *desenvolvimento*, aproximadamente 60 minutos de ações em grupo e/ou individuais em interação com o compositor-músico, a partir das orientações do diretor; c- *conclusão*, até 20 minutos de diálogos, debate verbal sobre o ensaio do dia e reperformance de alguns exercícios.

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.

---

<sup>5</sup> Nesta comunicação descrevo rotinas e apresento algumas percepções a partir de horas de ensaios e registros audiovisuais. A partir das transcrições em andamento, em outra oportunidade, será possível apresentar dados e análises de momentos dos treinamentos nos quais o detalhamento da atividade compositiva é explicitado.

<sup>6</sup> Sobre os *blogs* das oficinas de 2016, 2017, 2018, 2022, e 2023, acessar, respectivamente :  
<https://salomonicas2016.blogspot.com/>, <https://teac12017.blogspot.com/>, <https://teac2018.blogspot.com/>,  
<https://huguianas20222023.blogspot.com/>, <https://huguianas12023.blogspot.com/>,  
<https://huguianasteac22023.blogspot.com/>.

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

Figura 1 – Atividades durante as interações entre agentes múltiplos<sup>7</sup>



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 compositor-músico partilham o mesmo espaço físico, mas manifestam ações diferentes em diferentes tempos. De fato, há mais sobreposição de tempos e ações que sincronia. Defasagens temporais e performativas decorrem

<sup>7</sup> Em nosso caso, o do compositor que manipula seu instrumento durante os ensaios, “gestos” são entendidos como 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, há a opção de se golpear mais agressivamente o instrumento, e, nesses golpes, enfatizar a trajetória do movimento contra o corpo do instrumento.

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, reorientando-as. Tais proposições vão de treinamentos técnicos em parâmetros rítmico-expressivos (gestos, poses, aceleração/desaceleração de ações, exploração de emoções, etc.) até contracenações em duplas, trios e grupos. O compositor-músico tem 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 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, assim se distribuem os participantes desse encontro multidirecional:

**Figura 2 – Distribuição espacial dos múltiplos agentes**



Fonte: Secom-UnB<sup>8</sup>

No meu caso, uma guitarra, uma peladeira multiefeitos (Boss GT1) e uma caixa amplificadora constituem meu sistema de produção e processamento de sons em tempo real<sup>9</sup>. Desde o trabalho com a ópera Hip-Hop *No Muro*, em 2009, as sonoridades que se valem de mediação tecnológica passaram a ter preponderância no LADI-UnB<sup>10</sup>. 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 se produzir sons em alta intensidade com apenas um articulador promoveu a concentração funcional que grupos com reduzidas condições de custeio podem se permitir.

Tal dimensão camerística do processo criativo, na qual “menos é mais”, é melhor esclarecida pelo contraste entre compositor-músico e o pianista correpetidor/colaborador nos ensaios de ópera ou no trabalho com dançarinos<sup>11</sup>. Embora ambos interajam criativamente com *performers*, o pianista tanto com cantores quanto com dançarinos lida, na maioria das vezes, com composições ou roteiros sonoros previamente realizados e partiturizados. As reduções orquestrais ou peças do repertório de piano solo são executadas 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 de referência”, nem o objetivo de se propor e construí-la. Em virtude disso, temos 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 intérpretes<sup>12</sup>. 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,

<sup>8</sup> 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 2023.

<sup>9</sup> Sobre guitarra e *set* de pedais, v. TOLINSKI & Di PERNA, 2016.

<sup>10</sup> Sobre o espetáculo, v. MOTA, 2021.

<sup>11</sup> Conf. KATZ, 2009.

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

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, de seu lado os intérpretes se veem diante de novas experiências e desafios audiofocais<sup>13</sup>. Trata-se de uma instabilidade, de uma movência multiplanar: no lugar de uma trama audiovisual pré-definida, que encaixa as atuações, temos a construção *in situ* dos lugares de escuta, dos fluxos de atenção, dos nexos 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)<sup>14</sup>: 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 intérpretes e o compositor-músico não é um equívoco lateral, um momento a ser ultrapassado. Antes, está impresso 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”<sup>15</sup>.

Toda essa aparente “anti-estrutura dramático-musical” capacita o compositor e os intérpretes na busca de estruturas, organizações, modos de agenciamento entre os diversos. 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 a 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 – o espaço/tempo de escuta e revisão das decisões.

<sup>13</sup> Como bem defende SMALL, 1998.

<sup>14</sup> Termos usados segundo PISTON, 1969, p. 355-414.

<sup>15</sup> Expressão em KOSELECK, 2014, p. 94.

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 elaborado nos ensaios como ponto de partida para dramaturgias mais elaboradas. Essa parceria entre as sessões interativas e a criação de musicais foi utilizada, por exemplo, na realização das duas versões do musical *Salomônicas*, em 2016 e 2017<sup>16</sup>. 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 multissensoriais, ainda capacitam seus integrantes para obras dramático-musicais.

## Conclusão

Muitas das dificuldades identificadas durante as interações múltiplas entre os integrantes do processo criativo foram esclarecidas a partir do conceito de “Composição em performance”, que advém da “hipótese Parry-Lord” de composição oral de obras narrativo-performativas. Segundo tal hipótese, o cantor narrativo tradicional explora uma situação de contato com sua audiência, manipulando a duração e seleção dos elementos que organizam sua performance.

Em nosso caso, a escolha e disposição dos sons acontece durante uma experiência multissensorial reinterpretada e reprocessada constantemente. A composição se dá na interação com as escolhas e disposições dos integrantes da situação performativa.

Segundo Lord,

Temos um conceito da fixidez de uma performance. (...) Nós pensamos mudança de conteúdo ou redação. Para nós, em algum momento tanto conteúdo quanto a redação foram estabelecidos. (...) Nossa real dificuldade se torna patente no fato que, diferente do poeta oral, nós não estamos acostumados a pensar em termos de fluidez. Nós encontramos

---

<sup>16</sup> V. MOTA, 2017.

“dificuldade em compreender algo que é multiforme. Parece-nos necessário construir um texto ideal ou buscar um original, e permanecemos insatisfeitos com um fenômeno sempre em transformação. Eu acredito que quando compreendermos os fatos da composição oral vamos parar de tentar encontrar um original da canção tradicional. De um ponto de vista, cada performance é um original (LORD, 1981, p. 100-102).”

Enquanto dramaturgo musical, providenciando melodias, harmonizações, arranjos e orquestrações para as obras elaboradas no LADI-UnB, eu tinha em mente a roteirização de uma série de eventos em sucessão, roteirização esta testada e enfatizada durante os ensaios. Quando, a partir do projeto “O compositor na sala de ensaios”, houve a necessidade de elaborar novas sonoridades a cada momento durante as sessões de treinamento, acabei por modificar minha orientação em torno de um texto prévio para selecionar referências em constante mudança. Para tanto, precisei prescindir da ideia de uma “cena absoluta”, de uma pressuposta completude de atos aurais que locupletassem o espaço audiofocal das performances. Ou seja, tive de ouvir mais, de me esvaziar de apressadas soluções e encaixes entre o que se vê e o que se escuta.

Como, novamente, os ensaios eram filmados, essa renovação de uma escuta conectada a movências, ao dinamismo das interações, era duplicado: ouvir mais durante os ensaios e durante a escuta dos ensaios. Nesse sentido, entendi que o fato de não se realizar ensaios para a montagem de um espetáculo dramático-musical e sim treinamentos em habilidades que precedem e excedem uma montagem em particular proporcionava a todos uma maior disponibilidade para os efeitos dos jogos multissensoriais, os quais podem ou não ser materializados em cenas acabadas, projetadas para a audiência.

Desde então, no LADI-UnB optamos por alternar esses dois modos de produção: treinamentos e montagens, ao compreender que são situações composicionais diversas, mas que muitas vezes se beneficiam mutuamente. Treinamento e montagem, enfim, não são autoexcludentes: estão mais relacionadas ao tempo disponível para o processo criativo. Assim, temos intérpretes cênico-musicais que participam de um e outro modo de produção, ou mesmo de ambos. Disso, tais intérpretes ora possuem a experiência vertical de ampliarem seu vocabulário de ações físicas por meio de sonoridades diversas e variadas a cada sessão, ora a experiência de perceber e construir suas ações e vocalidades a partir do *design* das hierarquias acústicas dos sucessivos espaços de cena.

## Referências

- BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Trad. Luís Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec; Campinas: Unicamp, 1995.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- 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.
- GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- 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, 1981.
- MOTA, Marcus. Salomônicas: Estudo Preliminar. *Dramaturgias*, n.4, p.48–69, 2017.
- 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, 2018. Disponível em [https://www.academia.edu/45036426/Teatro\\_instrumental\\_M%C3%BAsica\\_y\\_Escena\\_en\\_Am%C3%A9rica\\_Latina\\_1954\\_2006](https://www.academia.edu/45036426/Teatro_instrumental_M%C3%BAsica_y_Escena_en_Am%C3%A9rica_Latina_1954_2006) Acesso 20 junho 2023.
- MOTA, Marcus. Baú de Anuências e Aceites. Projetos do LADI-UnB que foram aprovados e viabilizados I. *Revista Dramaturgias*, n. 16, p. 207–297, 2021. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/37453> . Acesso 20 julho 2023.
- MOTA, Marcus. *Teatro e música para todos - o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2022.
- MURRAY SCHAFER, Raymond. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- PISTON, Walter. *Orchestration*. Londres: Victor Gollancz, 1969.
- 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.
- 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.