

Sonoridade da Cena Teatral: A Experiência de um Espectador-Pesquisador na Amazônia Acreana

Dyonnatan da Silva Costa ⁱ

Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia/MG, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Sonoridade da Cena Teatral: A Experiência de um Espectador-Pesquisador na Amazônia Acreana

Este artigo é uma análise reflexiva em processo do conceito de Sonoridades da Cena teatral do Acre a partir do Grupo *Vivarte*, o qual pude acompanhar tanto como espectador como pesquisador. Para desenvolver a discussão, embaso-me nos seguintes pesquisadores: Lignelli (2014), Araújo (2020), Fernandes (2018), Rebouças (2022), entre outros. A metodologia consiste revisitar os dados coletados em campo do grupo para suscitar uma reflexão terminológica. Assim, no decorrer desta pesquisa, pude evidenciar a complexidade e a multiplicidade de interpretações possíveis em torno do conceito, considerando suas implicações estéticas, performativas e socioculturais.

Palavras-chave: Amazônia Acreana. Espectador-Pesquisador. Sonoridades. Teatro.

Abstract - Sonority of the Theatrical Scene: The Experience of a Spectator-Researcher in the Acre Amazon

Sound of the Theatrical Scene: The Experience of a Spectator-Researcher in the Acre Amazon
This article is a reflexive analysis in process of the concept of Sonorities of the theatrical scene of Acre from the *Vivarte* Group, which I was able to follow both as a spectator and as a researcher. To develop the discussion, I rely on the following researchers: Lignelli (2014), Araújo (2020), Fernandes (2018), Rebouças (2022), among others. The methodology consists of revisiting the data collected in the field of the group to elicit a terminological reflection. Thus, in the course of this research, I was able to highlight the complexity and multiplicity of possible interpretations around the concept, considering its aesthetic, performative and sociocultural implications.

Keywords: Acreana Amazon. Spectator-Researcher. Sonorities. Theater.

Resumen - Sonoridad de la Escena Teatral: La Experiencia de un Espectador-Investigador en el Amazonas Acreana

Sonido de la escena teatral: La experiencia de un espectador-investigador en el Acre Amazonas
Este artículo es un análisis reflexivo en proceso del concepto de Sonoridades de la escena teatral de Acre del Grupo *Vivarte*, que pude seguir tanto como espectador como investigador. Para desarrollar la discusión, me apoyo en los siguientes investigadores: Lignelli (2014), Araújo (2020), Fernandes (2018), Rebouças (2022), entre otros. La metodología consiste en revisar los datos recogidos en el campo del grupo para provocar una reflexión terminológica. Así, en el transcurso de esta investigación, pude destacar la complejidad y multiplicidad de posibles interpretaciones en torno al concepto, considerando sus implicaciones estéticas, performativas y socioculturales.

Palabras clave: Amazon Acreana. Espectador-Investigador. Sonoridades. Teatro.

Introdução

Minha trajetória acadêmica teve início na Universidade Federal do Acre, onde ingressei no curso de Graduação em Artes Cênicas. Desde os primeiros períodos, dediquei-me nos estudos do som no teatro. Mas foi por meio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas no curso de Mestrado Acadêmico da mesma instituição, que pude me aprofundar significativamente no tema de pesquisa, o recorte consistia na investigação da sonoridade do espetáculo intitulado por *O Organismo do Grupo Macaco Prego da Macaca Colorida*. A dissertação foi defendida em 2022 e, desde então, mantenho o compromisso de somar nesse campo do saber.

Com intuito de aprofundar meus conhecimentos, constantemente busco ler publicações de livros, artigos, dissertações, teses que abordem especificamente essa temática e, desse modo, percebi uma ânsia de continuar as pesquisas. Assim, optei por dar continuidade meu processo de aprendizagem. Consegui ingressar na primeira turma de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, onde tive a oportunidade de exercitar de forma significativa a compreensão do tema em processo.

Desse modo, sendo discente do Programa, na disciplina chamada de *Criação e Composição: Percursos Poéticos/Teóricos e Pedagogias*, uma pergunta me ocorreu para o desenvolver uma discussão, a saber: Podemos ampliar o conceito para as sonoridades expandidas na cena teatral?

Naquela ocasião, como parte da avaliação parcial da disciplina, tive a oportunidade de propor uma oficina com o objetivo de levantar mais perguntas e aprofundar no conceito de sonoridades expandidas na cena teatral. Como era de se esperar, o experimento tornou-se um terreno de provocações e de muitas perguntas, mas importantes para apresentação dessa pesquisa que estou propondo na revista.

Com isso em mente e ciente do risco, mas indispensável para a minha formação na disciplina, pude pensar e refletir o campo estudo que pretendo amadurecer. Planejei a oficina buscando extrair o máximo dessa experiência e estabelecer um diálogo com a minha pesquisa de tese. Procurei a partir da prática como um campo de experimentação e verificação, além dos *feedbacks* dos colegas com intuito para contribuir na discussão de sonoridades expandidas.

Portanto, continuo nos estudos dos referenciais bibliográficos acerca das sonoridades do teatro e demais abordagens que me possibilitem a ter uma linha de discussão da pesquisa, sobretudo, nas experiências adquiridas como espectador de diversos espetáculos teatrais acreanos na cidade de Rio Branco, Acre.

Perspectivas das Sonoridades na Construção Cênica Teatral

De acordo com Lignelli (2014), a sonoridade no teatro é caracterizada pela ausência de hierarquia sonora da cena como as musicalidades, voz cantada e falada, os ruídos sonoros, entre outros que contribuem na proposta do espetáculo, assemelhando-se em camadas sonoras que interagem com todos os outros elementos da cena, como cenário, atuação, iluminação, entre outros. Assim, essa concepção de sonoridade expande todas as definições previamente estudadas, eliminando fronteiras e sem limitar o que pode ou não integrar o conjunto sonoro da cena. Por exemplo, embora a música seja às vezes enfatizada, ela não seria considerada superior aos outros elementos - sonoros ou não - do espetáculo; sua função é dialogar e formar um todo coeso, a exemplo, a voz falada, os ruídos - tanto os da cena quanto os do público -, a iluminação, o cenário, o figurino e outros elementos que compõem a arte teatral.

Para Itamar Araújo (2020) em sua análise de *Sortilégio*, uma peça teatral negra de Abdias do Nascimento encenada da década de 1950, ele parte da perspectiva de compreender sonoridade do espetáculo através de partituras musicais impressas, entrevistas jornalísticas e as rubricas, nas quais indicam elementos sonoros como os trechos sons e silêncios (pausas) e músicas que são mencionados no texto da peça. Sobre o termo, o autor discorre:

Para além da música, as sonoridades são um vasto leque de recursos composicionais diversos, como as trilhas para espetáculos de dança, teatro, cinema, performance art. Por esta lista, podemos identificar que as sonoridades, portanto, se fazem muito caras às artes cênicas: ainda que, por exemplo, na perspectiva de uma suposta montagem que se valha apenas de um silêncio profundo em sua composição para a idealização de toda uma ação cênica, estaremos no campo do manejo das sonoridades (Araújo, 2020, p.13).

O mesmo autor ainda reforça:

Ao pensarmos sob essa perspectiva, levando em consideração o contexto do Teatro, onde sonoridades de ordens diversas compõem o percurso sonoro, assim como o todo da obra, terá em sua composição, podemos perceber as potencialidades que as sonoridades carregam em si. Assim, toda sonoridade de uma ação cênica dialogará performativamente com a escuta do espectador, procurando intervir e afetar seu estado de espírito, promovendo sugestões e reflexões a partir do estado gerado pelo

envolvimento do espectador com a trama das personagens, absorvido pelo momento ritual que é, em si uma, encenação teatral (Araújo, 2020, p.18).

Isso sugere que as sonoridades teatrais não estão somente na materialidade sonora que é expressada em cena, mas a dramaturgia de uma obra textual ou documentos (entrevistas, gravações de vídeos, materiais escritos), entre outros, são registros que auxiliam de como se concebeu o processo de criação sonora de um determinado espetáculo e suas metodologias.

Portanto, os autores apresentados nesta pesquisa reflexiva em processo, são balizadores para conceituar o termo da sonoridade do teatro, uma vez que, quando tratamos acerca do termo, torna-se flexível e permitindo discussões diversas. Pretendo direcionar a discussão para o contexto da prática de um grupo de teatro da cidade de Rio Branco do Estado do Acre.

Sonoridades teatrais em movimento

Para iniciar essa reflexão terminológica, aproprio-me de importantes pesquisadores que me inspiraram para o conceito de sonoridade expandida, a saber: Sílvia Fernandes no artigo intitulado *por Teatro expandido no contexto brasileiro* publicado na Revista Sala Preta em 2018 e Renato Bolelli Rebouças no artigo *Cenografia expandida no Brasil, uma abordagem narrativa a partir do Sul*, publicado na Revista Urdimento em 2022. Estes pesquisadores não são do campo de estudo que estou desenvolvendo, mas possibilitaram-me a ter *insights* preciosos.

A Sílvia Fernandes apresenta discussões da desfronteirização do teatro e o hibridismo que se estabelece com o movimento *happening* e a *performance*, ambos emergiram aproximadamente entre as décadas 50, 60 e 70. Os movimentos mencionados têm relação existente entre as artes visuais e a música que produzem uma forma ampliada com as demais expressões artísticas e com a finalidade de questionar e debater as antigas tradições canônicas das artes. A autora cita artistas que contribuíram significativamente para o movimento como *Allan Kaprow*, *John Cage*, *Joseph Beuys*, entre outros. Assim ela nos diz:

O movimento de hibridação das artes e de superação dos limites entre os campos artísticos pode ser considerado um primeiro passo em direção à paulatina perda de autonomia e especificidade da obra artística. De fato, a ampliação do território teatral, definida, em um primeiro momento, como travessia da linha fronteira que separa as artes, e que levou à emergência de manifestações como o teatro à performativo, a dança-teatro, o cinema expandido, as instalações, as ocorrências *site*

specific e outros modos de situação liminar, tramados na mistura de procedimentos e de linguagens, parece constituir um movimento inicial de expansão, ainda referido à desconstrução da representação (Fernandes, 2018, p. 10).

Desse modo, ao observarmos que as inúmeras manifestações teatrais na contemporaneidade, incessantemente procuram sair dos princípios canônicos do teatro tradicional e incluem em seus processos de criação, outras expressões artísticas, culturais e políticas, as quais permitem novas formas de criar, experimentar e provocação estética. Os artistas, nesse contexto, dispõem de um maior repertório que potencializa seu trabalho artisticamente.

A partir da minha reflexão acima e dos apontamentos da autora, conecto a discussão às sonoridades expandidas canalizando para as práticas teatrais dos grupos de teatro do Acre, refiro-me, nesse sentido, às potencialidades das sonoridades teatrais que ultrapassam os limites dos teatros convencionais, ou seja, as sonoridades de um campo expandido do teatro que envolve uma diversidade de sons na construção da escritura cênica como ruas, praças, prédios, arquiteturas, espaços natureza, sociais e políticas, as quais permeiam diretamente as concepções estéticas dos espetáculos.

Quando tratamos do termo sonoridade, percebemos uma relação muito próxima com o elemento timbre - este um termo designado para identificação da fonte sonora e é muito utilizado nos estudos no campo da música para designar característica sonora desde um instrumento musical até de uma banda. Para o contexto do teatro, a música ou efeitos sonoros exercem um papel preponderante na concepção estética de um espetáculo, além de servir de orientação e de comunicação do público.

Quando se toca um instrumento percussivo como o triângulo, ele apresenta um timbre sonoro peculiar, tornando-se facilmente identificável por grande massa dos brasileiros, por ser muito utilizado em gêneros musicais xote, forró, entre outros. Um encenador ou diretor ou grupo, que pretendem retratar a cultura do Norte ou Nordeste no seu espetáculo, os elementos sonoros são recursos que poderão contribuir significativamente para estética do espetáculo teatral e orientando o entendimento do público que está assistindo à apresentação. Por que então os instrumentos ou gêneros musicais são facilmente reconhecidos auditivamente por grande parte dos brasileiros quando se toca?

A resposta à pergunta anterior vem a partir do autor Trota (2008, p. 02-03), que discorre acerca dos gêneros musicais tornaram-se facilmente reconhecíveis, pois foi transmitido no âmbito social as regras simbólicas através da oralidade e das grandes mídias

fonográficas. Além disso, também envolve, nesse processo, os parâmetros do som a partir do ritmo e da sonoridade. O ritmo é um conjunto de símbolos característicos do tempo musical, ou seja, é a organização do tempo por meio da duração do som que são transmitidas no âmbito sócio-musical-afetiva. Enquanto à sonoridade, são resultados acústicos dos timbres que estão ligados frequentemente à performance do músico, ou seja, na parte de afinação dos instrumentos, equalização do som, as técnicas de tocar e as sonoridades dos instrumentos musicais. No contexto do teatro, quando uma música ou elementos sonoros são representados ou apresentados em cena, revelam simbolicamente, a sonoridade cultural de uma nação, povo, comunidade, entre outros por meio da música.

Ao abordar a relevância do timbre no campo da música elencada pelo autor, considero de suma importância para compreensão das práticas sonoridades desenvolvidas pelos os grupos de teatro do Acre. Assim, para sustentar essa perspectiva, proponho um diálogo crítico com a seguinte citação:

O timbre não constitui um parâmetro do som, mas consiste antes na resultante dos demais atributos sonoros (a altura, a intensidade, e a duração) inter-relacionados entre si. Aquilo que designamos por timbre de um som traduz-se, na verdade, como a microorganização interna de um determinado espectro sonoro, o qual, em sua estruturação microscópica (Menezes, 2003, p. 199).

Em síntese, o autor enfatiza que o timbre não pode ser compreendido de forma totalmente isolada, pois a sua definição depende diretamente de uma multiplicidade de fatores que o constituem. Logo, se trata de um atributo sonoro que emerge como resultado da interação entre os demais elementos acústicos. Além do autor citado, destaco o pesquisador Bohumil Med que apresenta a mesma perspectiva acerca do termo no campo da música:

Timbre é a combinação de vibrações determinadas pela espécie do agente que as produz. O timbre é a cor do som de cada instrumento ou voz, derivado de intensidade dos harmônicos que acompanham os sons principais. Todo e qualquer som musical tem, simultaneamente, as quatro propriedades altura, duração e intensidade (Med, 1996, p. 12).

Cito mais um autor:

No entanto, ao considerar o nosso foco - a apreensão e a produção de sentido por meio dos sons em performance, com a base na recepção humana, reafirmo que o timbre, para além da sua constituição física, se configura, neste estudo, como um parâmetro tanto por estar presente em todos os sons como pelo modo com que afeta diretamente a nossa relação com dimensão acústica (Lignelli, 2020, p.189).

As perspectivas dos três autores caminham na mesma definição acerca do termo timbre na sua constituição física, contudo a citação do último pesquisador, este da área do teatro, transcende para as práticas cênicas, ou seja, amplia essa compreensão ao considerar o

timbre na dimensão estética da performance e do teatro, sobretudo, na recepção humana como um elemento preponderante no processo de análise e percepção, transcendendo a sua mera constituição física.

A título de ilustração, no processo de atuação de um ator ou uma atriz em cena, eles quando cantam uma canção, podem desempenhar um papel fundamental para além da concepção estética do espetáculo, ou seja, por meio da música podem revelar significativamente a temporalidade, espacialidade e memória de um povo. A sonoridade de uma música que se canta em cena, como se fosse metaforicamente, a digital sonora que reverbera através dos instrumentos musicais e das vozes.

Ainda no assunto, a música, portanto, pode revelar a identidade cultural de um povo, alcançando sentimento de pertencimento por meio de suas frequências melódicas, harmônicas, rítmicas e letras. Além disso, propicia um forte veículo de apresentação dessa identidade aos demais povos. Compreendo um campo expandido da cena em que o público associa sua experiência social com a apresentação de um determinado espetáculo teatral.

Os parágrafos anteriores entram no campo da reflexão de pesquisa, logo o que podemos trazer para as práticas das Sonoridades Expandidas do Teatro Acreano? Se formos analisar na perspectiva do teatro, a música, a voz (falada e cantada), os objetos sonoros, efeitos sonoros, entre outros, tem por objetivo central somar na concepção estética do espetáculo, jamais serem inseridos fora do contexto da concepção do espetáculo. Entendo que todos os elementos constituintes da cena estão interligados e revelam o processo criativo do encenador ou grupo, nesse sentido, compreendo que as sonoridades de um todo do espetáculo seguem nessa direção estética.

Ao pensar na dimensão sonora do espetáculo, torna-se inadequado inserir trilhas musicais ou efeitos sonoros que destoem da objetividade estética da encenação. A sonoridade deve estar em concordância com o contexto da encenação. Por exemplo, se a encenação conta sobre os movimentos quilombolas, não se poderia trazer a música Valsa que é um estilo marcadamente europeu, portanto, destoando do foco do espetáculo. Assim, os gêneros que mais se encaixariam na proposta do espetáculo seriam Congada, Maracatu, Lundu, entre outros inclusive os instrumentos também como o atabaque, berimbau, agogô, além de outros, que se destacam por sua capacidade de aproximar a encenação da sonoridade característica dessa tradição afro-brasileira, contribuindo para a sua autenticidade.

Por outro lado, a música ou efeito sonoro que constitui uma determinada cena teatral ondulam sonoramente numa região de frequência de espectro audível¹ que é perceptível a todos ouvintes do espetáculo, mas cada indivíduo terá um atravessamento singular, ou seja, de memória afetiva ou observações técnicas.

Por exemplo, uma música que é reproduzida na cena pode soar para um espectador, evocando memórias afetivas de uma lembrança de um antigo amor que não se vive mais. Para um outro, pode soar de forma aversiva, pois este tem um domínio técnico do campo da música além de recordar de um momento ruim que vivenciou. Contudo, quando se monta um espetáculo, dificilmente um encenador terá controle total de como um espetáculo poderá chegar ao público.

Para tanto, quando entramos nas abordagens cenográficas que exploram espaços não convencionais para as montagens teatrais a exemplo do *site-specific*², em que se observa um pensamento integrado também com a dimensão sonora do espetáculo, logo as possíveis intervenções serão feitas a partir do contexto do espaço, atentando-se aos fenômenos acústicos - reflexão, refração, interferência, ressonância e reverberação, entre outros.

Nas encenações realizadas em espaços que não sejam dos teatros, o profissional do som deve analisar e estudar acusticamente o ambiente, identificando suas particularidades e alinhando-se à estética do espetáculo. A inserção de recursos tecnológicos permite a equalização e a manipulação sonora das vozes faladas e cantadas dos atores, dos instrumentos musicais e dos efeitos sonoros, evitando conflitos de frequência e garantido clareza na percepção sonora do público que assiste.

Além das observações técnicas, compreendemos que a percepção dos fenômenos sonoros faz parte da essência humana e diversos artistas utilizam essa abordagem como princípio criativo. Um exemplo notável é o músico contemporâneo John Cage, que, na sua composição *4'33"* não emite uma única nota musical, mas convida à atenção para os sons da vida cotidiana, valorizando os ruídos do ambiente. Estabelece, assim, uma relação profunda não somente com o foco da cena, mas convida o público a observar todos os sons que os cercam.

¹ O espectro audível são frequências sonoras que são perceptíveis ao ouvido humano, diversas pesquisas apontam nas frequências entre 20 Hertz (Hz) e 20.000 Hz (ou 20 kHz).

² Teatro *site-specific* refere-se a uma prática teatral contemporânea que é apresentado em diversos espaços e é adaptado ou transformado para fins de performance, desse modo, a obra teatral é criada justamente para aquele local, estabelecendo uma relação única e significativa com o ambiente. Este espaço pode ser um hotel, um pátio, um edifício, praça, ou qualquer outro local que não seja um teatro tradicional.

A partir das reflexões elencadas, proponho expandir esse pensamento com a contribuição de mais um artista e pesquisador da cenografia:

Ampliando ainda mais o conceito do fazer cenográfico, algumas dessas práticas têm sido nomeadas como uma cenografia expandida (*scenography expanded*), termo que ultrapassa a noção de desenho de cena e do próprio fazer teatral, incluindo os processos de criação que determinam relações espaciais, materiais e sensoriais do corpo (tanto do/a performer como do público) entre ambientes, objetos e atmosferas [...] A cenografia envolveria não só as relações estéticas e conceituais dos elementos que compõem a encenação/performance/obra, mas também o contexto sócio-político-cultural-econômico em que está inserida, seus imaginários, simbologias, modos de inserção e recepção (Rebouças, 2022, p. 07).

A reflexão do autor é valiosa, especialmente no que se refere às sonoridades desses espaços, ele cita o conceito de *Site-Specific* como um exemplo da cenografia expandida, que se dedica à exploração de ambientes naturais e urbanos, os ressignificando para práticas teatrais.

Portanto, apesar de os elementos sonoros e musicais estejam presentes nas estéticas dos teatros alternativos - documentados em vídeos, imagens e registros diversos -, os estudos que investigam especificamente essa intersecção entre som e teatro ainda não são muito expressivos. Contudo, estamos avançando significativamente.

Uma Escuta timbrística sobre as Sonoridades Teatrais do Acre

Proponho uma reflexão a partir da perspectiva do pesquisador-espectador, articulando experiência vivenciadas em contato com o teatro acreano, especialmente com os trabalhos desenvolvidos pelo *Grupo Vivarte*. Tais experiências foram construídas tanto por meio de investigação em campo, quanto pela fruição estética como espectador durante muitos anos.

Neste contexto, o grupo de Teatro *Vivarte*, o qual tive a oportunidade de desenvolver uma pesquisa de campo cujo objetivo pretendia analisar os instrumentos percussivos empregados nas encenações de seus espetáculos. Como pesquisador e apreciador do grupo, já naquela ocasião, percebia que suas produções cênicas estabeleciam um diálogo consistente com elementos da cultura amazônica, tais como mitos amazônicos, repertórios musicais de artistas locais e manifestações culturais e políticas. Tais referências atravessavam e estruturavam os processos criativos dos seus espetáculos, conferindo-lhes singularidade e profundidade estética.

O grupo surgiu em 1998 numa escola Estadual de Educação Básica na cidade de Rio

Branco - Acre a partir do componente de História com a professora Rita (fundadora do grupo), para apresentação final de um trabalho que foi uma montagem teatral cujo nome se intitulou “Vivarte” na amostra escolar. Com o passar dos anos e com o objetivo de criar um grupo de teatro profissional, eles conseguiram ter uma sede fixa que até o presente momento desenvolvem apresentações e oficinas no espaço.

A título de exemplo, uma obra mais recente do grupo, destaca-se a obra *Monólogo de Kanarô*, estreada em 2018 pelo *Grupo Experimental de Rua e de Floresta - Vivarte*, sob direção de João Veras. O espetáculo passou por um processo criativo profundamente conectado às vivências com os povos originários, trazendo essas experiências para o centro da cena. A narrativa gira em torno de Dani, a personagem central, cuja trajetória consiste em uma busca instrospectiva por sua essência no contexto simbólico da floresta. Conforme relato da própria artista, essa jornada representa uma imersão no universo interior da personagem, evidenciando a inter-relação entre a identidade pessoal e os saberes ancestrais vinculados à natureza.

O grupo experimentou e criou as sonoridades das narrativas do ritual de passagem da cultura indígena *Yawanawa Kanarô*.³ Diversos elementos sonoros e músicas se inter cruzam com as faixas sonoras dos indígenas que relatam esse processo ritualístico e sua relação com a natureza, além da voz principal da própria atriz em cena, que desenvolve a narrativa do espetáculo. As sonoridades da floresta, inspiradas principalmente na região amazônica, referenciam sensorialmente a percepção do público e provocam a sensação de se estar dentro de uma aldeia ou à margem de um rio.

Embora os elementos sonoros utilizados no espetáculo tenham sido captados diretamente da natureza e das expressões do povo ancestral *Yawanawa*, a encenação foi concebida para um espaço cênico tradicional, ou seja, o palco. O conjunto sonoro compõe o espetáculo como ruídos, músicas, vozes, silêncio e timbres - serviram uma importância estruturante na atuação da atriz, funcionando como vetor orientador da cena.

No entanto, ao nos afastarmos do espetáculo mencionado anteriormente, torna-se pertinente destacar algumas montagens anteriores realizadas pelo grupo, tais como *Casamento da Filha de Mapinguari*, *Sirin Sirin*, *Encantoria e Cabe na Mala*, entre outras. Esses espetáculos

³ Os *Yawanawa*, termo que significa “O Povo da Queixada”, “*Kanarô*” significa saudade, muita saudade, uma saudade de chorar, um grupo indígena da cidade de Tarauacá, município do interior do Estado do Acre.

montados evidenciam uma proposta estética voltada à ocupação de espaços cênicos diversos ultrapassam os limites físicos do teatro tradicional e deslocam-se para regiões de difícil acesso. Tal iniciativa do grupo visava democratizar o acesso à arte teatral, alcançando comunidades ribeirinhas, seringueiras e diversos povos originários.

Um episódio importante dessa trajetória ocorreu durante o XIII Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua, realizado em 2013, o qual a temática central abordava a valorização cultural dos povos originários. Na ocasião, a inclusão do termo “floresta” no tema do evento - proposta por integrantes do grupo e outros participantes - revelou uma preocupação em reconhecer os territórios e saberes desses povos como elementos constitutivos da prática teatral.

Essa escolha temática instigou reflexões sobre a abordagem adotada pelo grupo naquele período e muitas reflexões na ressignificação de fazer teatro. Atualmente, observa-se a emergência de diversos núcleos de pesquisa que desenvolvem investigações teóricas e práticas em teatro a partir dos saberes dos povos originários, evidenciando uma ampliação dos horizontes discursivos e metodológicos no campo das artes cênicas.

Um aspecto fundamental dessa discussão, já mencionado anteriormente, é que o grupo transcende os limites dos teatros fixos, incorporando a floresta como território de criação e de sensorialidade, transformando-a em um ambiente de expansão e trocas.

O fazer teatral do grupo, nesse sentido, ansiava por se deslocar longe dos centros da capital e expandir-se como proposta estética teatral de rua não somente dos concretos e dos asfaltos da cidade, mas a relação poética e orgânica em contato com o barro com o canto dos pássaros, o cheiro da diversidade das folhas da natureza, as vozes dos ancestrais. Exploravam os timbres sonoros fora da cidade, outros sons que dialogavam nas montagens dos seus espetáculos. Apresento uma imagem *do XIII Encontro de Rede Brasileira de Teatro de Rua e a Primeira Mostra de Teatro de Rua e de Floresta*:



Figura 01: XIII Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua: I Mostra de Teatro de Rua e de Floresta, 2013. Rio Branco, Acre. Acervo do grupo disponível na internet. Acessado em 25/08/2025.

Levar os espetáculos para a floresta tem uma finalidade para além da estética, existe um posicionamento político e social que permeiam os seus espetáculos. Um dado importante a ser mencionado no processo metodológico de criação sonora do Grupo quando estive pesquisando, o ex-membro do Grupo nos relata sua experiência:

Geralmente a gente trabalha na linha sobre a cultura popular, aí a gente junta os conhecimentos, exemplo se um domina mais a percussão outra domina mais harmonia, e aí essas pessoas contribuem com a experiência que ela tem, com montagem da percussão dentro da concepção da cena (Entrevista concedida por Juliano Espíndola, 15 de maio de 2013, na cidade de Rio Branco).

Partindo da temática da cultura amazônica presentes na maioria dos seus espetáculos, O Grupo busca, por meio do texto e letras musicais promover a conscientização e a valorização da cultura regional. Esta proposta se concretiza na atuação junto a públicos diversos, como estudantes de escolas públicas, comunidades ribeirinhas, trabalhadores dos seringais, frequentadores de praças, participantes de festivais, entre outros.

Os instrumentos percussivos e as vozes dos atores/atrizes sempre foram indispensáveis nas composições das montagens dos seus espetáculos, pois o Grupo na maioria dos seus espetáculos são para serem apresentados fora do teatro tradicional. Nesse sentido,

existe uma importância de ter um domínio técnico de cada instrumento são para que sejam executados perfeitamente na dramaturgia de cada espetáculo.

Assim, para se alcançar sonoridades nítidas é necessário no mínimo o domínio técnico de cada instrumento percussivo, os principais utilizados por eles são: alfaia, caixa clara, zabumba, pandeiro, agogô, entre outros.

Torna-se pertinente descrevê-los, a saber: A alfaia é amplamente empregada no ritmo maracatu, o instrumento é um tambor de grandes dimensões que fica suspenso ao corpo por meio de uma cinta. É percutida com baquetas grossas cuja a forma e densidade são específicas para execução.

Pandeiro é de uso versátil e está presente em diversos gêneros musicais brasileiros, é tocado com as mãos: a esquerda segura o instrumento e realiza movimentos que contribuem para produção sonora, enquanto a mão direita percute a pele ou membrana.

Agogô é composta por duas campanas metálicas de tamanhos diferente, que produzem sons agudos ou graves.

Caixa clara é um tambor pequeno porte, percutindo com baquetas para executar o instrumento, requer um grande domínio técnico de diversos rudimentos.

Após a breve explanação dos instrumentos musicais, cada integrante do grupo possui uma noção musical e uma metodologia de estudos coletivos. Dessa forma, coloco o relato de mais um membro do Grupo que detalha o processo de aperfeiçoamento nos estudos sonoros da montagem dos seus espetáculos:

A gente sempre está fazendo oficinas juntamente com a comunidade, nós geralmente aprendemos de boca a boca né, então nesses últimos anos temos pensado muito sobre a música em cena, vem pessoas de fora visitar a gente, viagens isso se torna um aprendizado mais enriquecedor (Entrevista concedida pela Maria Rita, 15 de maio de 2013, na cidade de Rio Branco).

Constatamos, portanto, a importância dos instrumentos percussivos nas montagens da maioria dos seus espetáculos. A percussão remonta às origens da humanidade, não sendo possível estabelecer com precisão um período específico para o desenvolvimento de seu processo evolutivo. Essa dificuldade acontece devido uma diversidade cultural, pois em cada região os instrumentos percussivos assumem diferentes conotações sonoras.

Segundo Hashimoto (2003, p.10), o termo percussão “poderia ser definido como aqueles instrumentos que produzem som quando são percutidos”. Nesse sentido, a sonoridade de cada instrumento varia conforme o material de sua construção, o que influencia

diretamente suas características acústicas. O autor distingue dois tipos de sons percussivos: os de altura definida e os de altura indefinida. O primeiro, geralmente possuem notas musicais (dó, ré, mi, fá) presentes nos instrumentos como xilofones, tímpanos, marimba, entre outros. O segundo, os instrumentos de altura indefinida não possuem notas musicais como chocalhos, marabá, agogô, entre outros.

Para além da elaboração dos arranjos instrumentais percussivos, o grupo dedica especial atenção ao desenvolvimento das criações melódicas que compõem seus espetáculos, conforme descreve de maneira precisa Marilua.

Então o Rodolfo ele faz a parte melódica, pega o texto ver onde pode ser feito música e o que não pode ser feito uso da música, dentro da peça do texto, tem coisa pra falar quando a gente pega a parte do instrumento, então eu boto mais na parte rítmica, quando Rodolfo faz a parte melódica ele chega com ideia da parte melódica eu chego com a parte rítmica (Entrevista cedida por Marilua Azevedo, 14 de maio 2013, 18h).

Portanto, observa-se que há um diálogo criativo entre os integrantes no que refere ao estudo dos textos dos seus espetáculos, com o objetivo de inserir as linhas melódicas e rítmicas. Desse modo, as músicas são incorporadas conforme as experimentações cênicas, contribuindo para a definição da sonoridade. Cabe ressaltar que esse processo criativo envolve a elaboração de arranjos melódicos destinados ao canto das canções, que também contemplam instrumentos harmônicos, como o violão, além disso, incorporando timbres amadeirados provenientes de instrumentos de percussão e sopro, com a finalidade de evocar a sonoridade da natureza, bem como das tradições indígenas e dos imigrantes nordestinos. As escolhas sonoras intensificam a dimensão estética dos seus espetáculos teatrais, reforçando a comunicação artística e valoriza significativamente a cultura local.

Considerações finais

É possível considerar que as sonoridades podem ser intencionalmente modificadas com o objetivo de ampliar a dimensão sonora e usá-la para diversas finalidades - seja no contexto musical - que busca extrair determinados sons em prol da construção de arranjos musicais, ou seja, para valorizar uma proposta estética da encenação teatral, performance e outras práticas cênicas.

As canções cantadas pelo grupo *Vivarte*, além dos instrumentos musicais e sonoros, desempenham papel fundamental na construção de narrativas de suas montagens, pois os

grupos se atentam e pensam as sonoridades de modo a manter a coesão estética nos seus processos criativos. Compreendo, nesse sentido, que o grupo citado parte da premissa intuitiva como amplificador para de suas criações, além de estabelecer parceria com os músicos como forma contribuir na construção dos arranjos musicais dos espetáculos. Pode analisar que as influências sócio-político-culturais permeiam as estéticas dos seus espetáculos, uma vez que os grupos valorizam a pesquisa de campo como parte importante nas suas construções cênicas amazônicas.

Ao atentarmos acerca da sonoridade teatral em seus diversos aspectos, o timbre se destaca como resultado da interação entre essas camadas, ou seja, a música, voz (cantada e falada), ruídos, silêncios, objetos sonoros, instrumentos musicais, entre outros, que servem como parte importante na caracterização sonora dos seus respectivos espetáculos. Portanto, este artigo representa uma reflexão sobre o amadurecimento da minha trajetória de pesquisa, que pretendo aprofundar ao longo dos próximos anos, culminando na elaboração da Tese final.

Referências

ARAUJO, Itamar Saviano Borges de. **Som em Cena: sonoridades negras nas artes da presença**: Ouro Preto. Universidade Federal de Ouro Preto. Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2020.

CASTILHO, Jacyan. **A musicalidade da cena**. Revista Proscênio. Universidade Federal da Bahia, 2008.

FERNANDES, Sílvia. **Teatro expandido no contexto brasileiro**. Revista Sala Preta. 2018.

HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. **Análise Musical de Estudo para Instrumentos de Percussão, 1953, M. Camargo Guarnieri; Primeira Escrita Somente Para Instrumentos de Percussão no Brasil**, Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes, 2003.

LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carozzo. **Sonoridades Múltiplas: práticas criativas e interações poético-estéticas para uma educação sonora musical na contemporaneidade**. Fortaleza: tese de doutorado da Universidade Federal do Ceará, 2014.

LIGNELLI, César. **Sonoplastia: breve percurso de um conceito**. Uberlândia: Ouviouve, 2014.

LIGNELLI, César. **Sons e(m) cena: parâmetros do som**. 2.ed.- Curitiba: Appris, 2020.

- REBOUÇAS, Renato Bolelli. **Cenografia expandida no Brasil - uma abordagem narrativa a partir do Sul**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.
- MARTINS, Morgana. **O Som Ouvido, Visto e Sentido. Repertório Sonoro na Cena Teatral e a Dramaturgia Sonora dos Espetáculos do Circo Teatro Udi Grudi**. Florianópolis: Dissertação de Mestrado da Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.
- MED, Bohumil. **Teoria da música**, 4.ed. Ed. Musimed, DF, Brasília, 1996.
- MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Ed. Ateliê. São Paulo, 2003.
- MOTA, Marcus. **Meyerhold e a Materialidade do Evento Cênico**. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.
- MOTA, Marcus. **Audiocenas: Interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades**, Brasília: Universidade de Brasília, 2020.
- NASH, Ricardo. **Música e(m) Cena: Processo de criação em mídias diversas**. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2006.
- OBICI, Juliano. **Condição da Escuta: mídia e territórios sonoros**. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2006.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**: São Paulo, Perspectiva, 2010.
- PICCOLO, Livia. **No Interior da Palavra: Reflexões sobre voz, som e silêncio a partida cia**. Club Noir. São Paulo: Dissertação de Mestrado no Departamento de Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2013.
- PINHEIRO, Lucas. **Bob Wilson: por trás do olhar de um surdo e da voz pensamento de um autista**. Campinas: Unicamp. Tese de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - IA - UNICAMP, 2019.
- TROTTA, Felipe. **Gêneros Musicais e Sonoridades: Construindo uma ferramenta de análise**. Pernambuco: Artigo Publicado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

Artigo recebido em 13/10/2025 e aprovado em 13/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.60008>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Dyonnatan da Silva Costa - ator, músico e pesquisador. Doutorando Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia PPGAC-UFU. Tem Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC pela Universidade Federal do Acre (2022). Licenciatura Plena em Artes Cênicas/Teatro pela Universidade Federal do Acre UFAC (2015). Integra como professor de carreira da Secretaria de Educação, Cultura e Esporte (SEE). É associado da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Atua como pesquisador de fenômenos sonoros, sonoridades, sonoplastia, música de cena, teatro musical brasileiro, vocalidades e movimentos para cena teatral. Tem artigos publicados, entre os trabalhos de maior destaque são de capítulo de livro Arte e Cultura: Produção, Reprodução e a Reapropriação, cujo título se chama Teatro de Arena: A Estética de Resistência da Sonoridade do Musical "Arena Conta Zumbi" e um dossiê com o título Revisitando a Sonoridade do Coro a partir do Espetáculo O Organismo, do Grupo Macaco Prego da Macaca, da cidade de Rio Branco/AC da revista Voz e Cena da UnB. Cursando licenciatura Plena em Música na Universidade Federal do Acre. Tem experiência como ator no processo de montagem intitulada "As Criadas" do dramaturgo Jean Genet. Tem Participação em comunicações livres, congressos, proponente de oficinas, simpósios e grupos de extensões com as devidas certificações. dyonnatan.costa@sou.ufac.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4586168492717059>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6395-2795>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

