

Curupira em cena: vocalidades, sonoridades e poéticas contracoloniais afroindígenas na Amazônia Amapaense

José Raphael Brito dos Santos ⁱ

Anderson Gley da Costa Pantoja ⁱⁱ

Universidade Federal do Amapá - UNIFAP, Macapá/AP, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - *Curupira em cena*: vocalidades, sonoridades e poéticas contracoloniais afroindígenas na Amazônia Amapaense

Este artigo investiga vocalidades e sonoridades na cena a partir do espetáculo *Curupira - um ser inesquecível* (Movimento Cultural Desclassificáveis, Macapá-AP), propondo uma perspectiva contracolonial da escuta e da agência sonora na Amazônia amapaense. Adota-se uma concepção expandida de vocalidade, em que os instrumentos são notados como vozes da floresta - seres não humanos que participam da dramaturgia e do pensamento sonoro da cena. Discutem-se cosmologias afro-indígenas que concebem os instrumentos como seres/vozes e o entorno acústico como escrita cênica. Analisa-se a prática do ator-sonoplasta, a relação personagem-instrumento e os procedimentos de criação colaborativos.

Palavras-chave: Amazônia amapaense. Vocalidades. Sonoridades. Cena contracolonial. Ator-sonoplasta.

Abstract - *Curupira on stage*: vocalities, sonorities, and counter-colonial afro-indigenous poetics in the Amapaense Amazon

This article investigates vocalities and sonorities on stage through the performance *Curupira - an unforgettable being* (Movimento Cultural Desclassificáveis, Macapá-AP), proposing a counter-colonial perspective on listening and sonic agency in the Amazon region of Amapá. It adopts an expanded conception of vocality, in which instruments are perceived as voices of the forest - non-human beings that participate in the dramaturgy and the sonic thought of the scene. The discussion addresses Afro-Indigenous cosmologies that conceive instruments as beings/voices and the acoustic environment as scenic writing. It analyzes the practice of the actor-sound designer, the character-instrument relationship, and the collaborative creation processes.

Keywords: Amapá Amazon. Vocalities. Sonorities. Counter-colonial Scene. Actor-sound designer.

Resumen - *Curupira* en escena: vocalidades, sonoridades y poéticas contracoloniales afroindígenas en la Amazonia Amapaense

Este artículo investiga vocalidades y sonoridades en la escena a partir del espectáculo *Curupira - un ser inolvidable* (Movimento Cultural Desclassificáveis, Macapá-AP), proponiendo una perspectiva contracolonial de la escucha y de la agencia sonora en la Amazonia amapaense. Se adopta una concepción ampliada de vocalidad, en la que los instrumentos son percibidos como voces del bosque - seres no humanos que participan en la dramaturgia y en el pensamiento sonoro de la escena. Se discuten cosmologías afro-indígenas que conciben los instrumentos como seres/voces y el entorno acústico como escritura escénica. Se analiza la práctica del actor-sonoplasta, la relación personaje-instrumento y los procedimientos de creación colaborativos.

Palabras clave: Amazonia amapaense. Vocalidades. Sonoridades. Escena contracolonial. Actor-sonoplasta.

Vocalidades e dramaturgias sonoras: do entorno acústico à cena

A música e seu poder comunicativo remontam a tempos antigos. Desde a Grécia Antiga, observa-se a manipulação de sons nas peças teatrais. Destacamos, portanto, que esse fundamento da linguagem cênica possui relevância tão significativa quanto a atuação, a direção, a iluminação, a cenografia, a dramaturgia e o figurino, entre outros elementos. Nesta pesquisa, discute-se o protagonismo da sonoplastia assumindo função dramática dentro do espetáculo, especialmente quando articulada ao trabalho do ator-sonoplasta. Nessa perspectiva, o intérprete responsável pelo som cria e manipula, em tempo real, desenhos e partituras sonoras que participam ativamente da cena, conferindo ao elemento musical um papel de maior autonomia e relevância no acontecimento teatral. (Lignelli, 2007).

De acordo com experiências já presenciadas pelos autores deste artigo em contextos diferentes, observamos que a sonoplastia no teatro é frequentemente relegada a planos secundários, dada a forma como alguns artistas operacionalizam essa função - geralmente por meio de caixas de som e com pesquisas sustentadas em um viés estereotipado, normativo e explicativo da narrativa cênica.

Em contraponto, esta pesquisa propõe uma sonoplastia processual, caracterizada pela investigação de sonoridades que possam compor múltiplos saberes sobre o som, por meio de estudos orientados pelas pistas dadas pelo texto teatral, pela direção, pelos atores e pelos demais integrantes que compõem a criação de um espetáculo.

A presença da música no teatro se manifesta de diferentes modos, não apenas na composição do que se denomina sonoplastia, mas também quando noções musicais atravessam as pesquisas de construção cênica, seja na consciência corporal, seja nos estudos sobre o ritmo da encenação - conforme abordado a seguir por Eugenio Barba e Nicola Savarese (1995):

Os atores ocidentais contemporâneos não possuem um repertório orgânico de 'conselhos' que lhes proporcione apoio e orientação. Têm como ponto de partida, geralmente, um texto ou as indicações de um diretor de teatro. Faltam-lhes regras de percepção musical na relação com a ação, que, embora não limitem sua liberdade artística, os auxiliem em suas diferentes tarefas (Barba; Savarese, 1995, p. 8).

É necessário observar que a formação básica em princípios musicais deve também compor o repertório de atores e atrizes, aprofundando estudos que entrecruzem essas

linguagens. Muitas características da música podem ser encontradas no teatro como forma de orientar atividades de atuação e encenação, nas quais elementos como ritmo e harmonia auxiliam a criação cênica, conforme destaca Castilho (2008): “Na composição musical, a harmonia é a combinação vertical dos desenhos de cada voz ou instrumento - no nosso caso, por analogia, ela poderia ser a combinação dos elementos que compõem a cena” (Castilho, 2008, p. 21).

Assim, a música pode estar intimamente ligada aos procedimentos de trabalho do ator e da atriz, servindo não apenas para integrar a sonoplastia de um espetáculo teatral, mas também para estimular experimentações e habilidades na prática da atuação, em diálogo com a temporalidade da cena, estabelecendo harmonia e ritmo ao espetáculo. Tal concepção é reforçada por Béatrice Picon-Vallin (1989) em suas investigações sobre o trabalho teatral:

Eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que ama a música. É preciso habituar os atores à música desde a escola. Todos ficam contentes quando se utiliza uma música ‘para a atmosfera’, mas raros são os que compreendem que a música é o melhor organizador do tempo em um espetáculo. O jogo do ator é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo. E aqui, a música é sua melhor aliada. Ela pode não ser ouvida, mas deve se fazer sentir. Sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música e representado sem música. Sem ela e com ela: pois o espetáculo, seus ritmos serão organizados de acordo com suas leis e cada intérprete a carregará em si (Picon-Vallin, 1989, p. 1).

A formação da percepção musical em atores e atrizes é, portanto, fundamental para desenvolver habilidades relativas ao ritmo, ao tempo, à duração, à percepção e à intensidade - seja ao ouvir uma sonoridade, seja ao tocar um instrumento (Souza, 2020).

Retomando a discussão sobre a sonoplastia teatral, a música executada por meio de caixas de som costuma ser o principal recurso que compõe narrativas sonoras para potencializar as cenas. No entanto, há outras possibilidades: a execução de instrumentos ao vivo ou o uso de objetos e elementos que possibilitem o surgimento de sons capazes de comunicar e provocar novas perspectivas de sonoplastia. Soma-se a isso o conceito de *entorno acústico* em uma apresentação teatral, isto é, os sons produzidos durante a cena que criam outras camadas comunicativas, tal qual aponta-se na citação a seguir:

[...] todo o som de origem referencial, produzido para e na cena teatral, relacionado às demais esferas acústicas, que pode exercer distintas funções referenciais, dramáticas e discursivas, não caracterizado como palavra nem como música, onde se incluem ainda sons não pré-estabelecidos como algumas manifestações da plateia (tosses, interjeições, risadas), dos atores (queda de objetos de cena, trocas de figurinos), fenômenos naturais (ventos, chuvas e trovões) e demais sons externos ao local da cena (buzinas, passeatas, shows) que podem afetar a cena (Lignelli, 2007, p. 3).

No conceito de entorno acústico, Lignelli (2007) afirma que todos os sons produzidos durante uma apresentação podem despertar atenção para as potências de interferências não criadas diretamente para a cena - manifestações da plateia, sons do ambiente ou ruídos externos. Chamamos, assim, a atenção dos estudos da sonoplastia para a importância de aguçar nossa escuta para os sons que nos cercam no cotidiano, ampliando a capacidade de criação sonora.

Pedagogias vocais e do som na criação

Adotamos *vocalidades* em acepção expandida: não apenas emissão vocal humana, mas agências sonoras de corpos, instrumentos e ambientes. Nas práticas afroindígenas amazônicas, os instrumentos são concebidos como seres que ecoam vozes; esse deslocamento arranca a sonoplastia de um lugar ilustrativo e a reinscreve como dramaturgia de vozes humanas e não humanas, com implicações pedagógicas atravessadas pela formação da escuta, composição rítmica e corpo-tempo; e com implicações contracoloniais, reconfigurando a autoridade de outras vozes em cena - **não humanas, ancestrais, espirituais, ambientais** - participarem da dramaturgia.

O processo colaborativo de *Curupira* - *um ser inesquecível* operou uma pedagogia da escuta: exercícios de mapeamento de timbre-ação com os pés sobre folhas secas como voz de chão; variação rítmica com entradas e suspensões de fluxo; relação personagem-instrumento e ativação do entorno acústico como partitura com timbres incidentais, respostas do público e ruídos externos. Essa gramática de ensaio, simultaneamente técnica e poética, habilitou o elenco a ouvir o tempo e a compor com o ambiente, consolidando a sonoridade como organização do acontecimento.

A permanência do ator-sonoplasta em cena instaurou um dispositivo formativo: o manejo ao vivo de instrumentos e objetos provocou temporalidades de resposta, controle dinâmico, de intensidade e duração, e atenção distribuída. Nesse regime, a voz torna-se *multivocal* - apito-pássaro, tambor-raio, agogô-tronco - e a cena, laboratório de vocalidades amazônicas.

Essa pedagogia da escuta, que nasce da floresta e de sua multiplicidade acústica, também dialoga com experiências recentes nas artes cênicas brasileiras. Vieira e Camargo

(2023) categorizam a escuta como uma prática de atravessamento: ouvir não é gesto passivo, mas exercício de presença no tempo, um modo de ser afetado por outras vozes e devolver sentido a elas. Escutar o outro é deslocar-se, é perceber as camadas de silêncio, ruído e ressonância que também compõem o corpo da cena.

Essa perspectiva da escuta como atravessamento ecoa diretamente o modo como investigamos em *Curupira*. O ato de escutar torna-se aprendizado da relação, uma pedagogia viva entre corpos, instrumentos e forças ambientais. O ensaio se converte em ritual de escuta, em que o tempo é sentido e repartido coletivamente - não apenas como ritmo, mas como pulsação compartilhada.

Pontes e Maletta (2022) também refletem sobre a ação vocal como jogo pedagógico e prática cênica. Para os autores, as técnicas e estudos voltados à voz humana tradicionalmente privilegiaram o canto em detrimento da voz falada, revelando a urgência de metodologias específicas para a cena teatral. A voz, nesse contexto, é vista como corpo, gesto e acontecimento. Ensinar a voz é, portanto, criar condições para que ela se desdobre em múltiplas presenças - para que o ator ou atriz reconheça a voz como espaço de escuta, invenção e encontro.

Essa noção de voz como acontecimento abre espaço para observarmos a pedagogia vocal amazônida como uma pedagogia do *entre* - entre vozes humanas e não humanas, entre corpos e ambientes, entre ancestralidade e invenção. Os exercícios desenvolvidos em *Curupira* - batimentos de corpo, respirações coletivas, manipulação de sementes, folhas e metais - ativaram camadas de escuta que antecedem a palavra e fazem emergir uma *oralitura cênica*, termo que parafraseamos em diálogo com Leda Maria Martins (2002), intuindo a escuta como inscrição de memória e escritura viva. Neste sentido, oralitura cênica não se restringe à dimensão sonora da voz, mas compreende a cena como um espaço de inscrição e transmissão de memórias corporais, rítmicas e ambientais, onde o gesto, o sopro, o ruído e a vibração operam como formas de escritura viva em performance.

Para tanto, a noção de oralitura apresentada por Leda Maria Martins - direcionada como uma escrita que se realiza no corpo, no ritmo e na performatividade das tradições afro-diaspóricas - permite expandirmos a ideia para uma oralitura cênica, em que a cena se constitui como o lugar de atualização dessas grafias corporais e sonoras. Para Martins (2002), a oralitura é uma escritura de presença, produzida pela memória que se corporifica e se

reinscreve na ação performativa; ela não se fixa no texto, mas se desdobra no gesto, no canto, no silêncio, na irrupção inesperada de uma voz ancestral.

Ao transpor essa conceituação para o campo amazônida, a oralitura cênica emerge como um modo de organização do acontecimento teatral em que o corpo-espço, as materialidades da floresta, as sonoridades dessas especialidades e os estados de vibração constituem camadas de uma escrita viva. Assim, o que se produz em *Curupira* não é apenas sonoplastia ou movimentação, mas uma tessitura de signos que articulam memória, território e espiritualidade. A cena torna-se sala de leitura e, simultaneamente, superfície de escrita: cada timbre do corpo, cada fricção de matéria, cada modulação respiratória atua como grafia sonora que reinscreve, a cada execução, uma memória coletiva em trânsito.

Nesse processo, o corpo do ator-sonoplasta não é apenas operador do som, mas campo de ressonância. A pedagogia emerge da própria experiência de vibrar junto: escutar-se é também escutar a floresta, o rio, o outro. Essa sensorialidade compartilhada faz do som uma matéria de convivência e aprendizado. Cada instrumento, seja o pau-de-chuva ou o agogô de castanha, carrega uma memória acústica do território e, ao ser tocado, devolve à cena o sopro das ancestralidades que habitam o Amapá.

A floresta, nesse sentido, é a grande mestra sonora. O vento que atravessa o espaço de ensaio, o coaxar dos sapos e o farfalhar das folhas são também camadas compositivas. A escuta se amplia para além da técnica: torna-se ética e cosmológica. Aprender a escutar a floresta é aprender a existir com ela. A pedagogia do som, então, é também uma pedagogia de pertencimento.

No *Curupira*, os ensaios transformaram-se em uma *performance de escuta*. Cada atuante foi convidado a escutar o próprio corpo e o entorno antes de produzir som - invertendo a lógica da emissão para privilegiar o silêncio e a escuta ativa. Essa inversão constitui, em si, um gesto contracolonial: no sentido discutido por Nêgo Bispo (2015), para quem contracolonizar é deslocar os modos hegemônicos de organização, instaurando práticas que reafirmam saberes territoriais, relações comunitárias e outras formas de existência. Assim, o treinamento sonoro desvia da lógica do controle e reinscreve o som no campo da relação, tornando-se exercício de cuidado, atenção e coabitação entre seres humanos e não humanos.

Por fim, podemos compreender essas pedagogias vocais e do som como parte de uma ecologia estética da cena amazônida. A prática do ator-sonoplasta atua como um modo de

pensar e de ensinar, em que o fazer e o saber não se separam. Escutar, nesse contexto, é criar. E criar é restituir voz às múltiplas existências que compõem o território.

Sonoridades afroindígenas na Amazônia

O termo *sonoridades* utilizado neste tópico refere-se aos aspectos sonoros manifestados por um povo ou comunidade, que não estão vinculados à produção musical para a cultura de massa nem à sonoplastia destinada à ambientação de cenas teatrais enquanto produto artístico. Trata-se, antes, dos sons que emergem da existência cotidiana das culturas afroindígenas e de suas especificidades (Rodrigues, 2012).

A região Norte do Brasil apresenta grande diversidade de manifestações culturais e saberes ancestrais que atravessam a gastronomia, a cosmologia, as pinturas, as danças, os cantos e as músicas, entre outros campos. A cultura amazônica dessa região é formada por uma complexa tessitura entre comunidades quilombolas e povos indígenas, que compõem grande parte do território brasileiro e expressam uma forte miscigenação (Dias, 2006).

Essa miscigenação evidencia o surgimento do termo *afroindígena*, que destaca a convergência cosmológica entre matrizes africanas e indígenas. A história e a memória desses povos versaram - e ainda versam - sobre a religiosidade, o trabalho e as práticas comunitárias. Quando, contudo, ampliamos o olhar para o número de mestiçagens confirmadas nas estatísticas populacionais, percebemos que não há fronteiras rígidas na gênese identitária desses povos (Pacheco, 2013).

Assim, ao empregarmos o termo *afroindígena* neste estudo, partimos do crivo conceitual de Agenor Pacheco (2013). Quando observamos as manifestações musicais na Amazônia afroindígena, notamos que a música não é praticada como lazer ou passatempo, mas como parte de uma cosmogonia que estabelece comunicação com os deuses, os encantados e os espíritos da floresta, além de exercer papel de coordenação e organização social (Rodrigues, 2012).

A manifestação musical entre povos afroindígenas mantém profunda relação com as encantarias da floresta - desde a preparação dos instrumentos com materialidades oriundas das matas e dos rios, até a compreensão das sonoridades como vozes da floresta, destinadas a partilhar, agradecer, abençoar ou narrar. A cultura afroindígena estabelece suas

especificidades de forma orgânica e, apesar dos atravessamentos coloniais e das trocas culturais, preserva seus sentidos e significados tradicionais:

Pode-se perceber que uma cultura ou civilização, embora partilhe incessantemente inúmeras trocas de bens culturais de toda ordem, ainda guarda em seu âmago suas peculiaridades originais, uma vez que recusa algumas trocas que afetem suas estruturas profundas (Rodrigues, 2012, p. 47).

Partindo desse pressuposto, o povo **Yepá-Mahsã (Tukano)**, que vive na região do **alto rio Negro**, no noroeste do Amazonas - território de tríplice fronteira entre **Brasil, Colômbia e Venezuela** -, nos ensina que todo instrumento possui alma e que cada um deles é notado como um ser não humano dotado de voz e presença (Piedade, 2011). A música, nesse contexto, se configura como expressão de existência: desde a colheita e a preparação das matérias da floresta até a fabricação, manutenção e execução dos instrumentos, tudo se faz em diálogo entre corpo humano e corpo não humano.

Como afirmam Vidal e Silva, “o processo estético não é inerente ao objeto: está ancorado na matriz da ação humana” (Vidal; Silva apud Piedade, 1997, p. 12). Essa cosmologia ressoa nas práticas afroindígenas amazônicas, em que a escuta é gesto de reciprocidade - ouvir é reconhecer a floresta como corpo vivo que também nos escuta.

Argumentamos, então, que a música é uma manifestação individual e coletiva de um povo, vinculada às suas condições de existência e aos motivos que mobilizam suas necessidades e desejos. Esse vínculo expressa valores, costumes e visões de mundo, conforme observa Vargas (2017):

[...] a ideia de que a música não pode ser vista como uma consequência da estrutura social, mas, sim, como um importante meio - entre os wayâpi, tipicamente de comunicação - para constituir e organizar a sociedade [...] a essência da música wayâpi, que, como um todo, é entendida pelos indígenas como algo preexistente, natural - isto dentro de uma concepção da natureza e do cosmos plena de culturalidade. Nesse contexto, particularmente a música pode ser vista como um jogo do qual é possível ouvir a sociedade em sua contínua alternância entre cooperação e competição (Piedade apud Vargas, 2017, p. 11).

Desse modo, a música atua como um mecanismo organizador de culturas, portando múltiplos sentidos e significados, especialmente no contexto das manifestações afroindígenas. Do ponto de vista artístico, essas expressões podem ser referenciadas como obras de arte em potência, mesmo quando não concebidas como tais.

Entretanto, o olhar colonizador ainda insiste em hierarquizar as produções culturais afroindígenas, rotulando-as como rudimentares ou informais e privilegiando, por contraste, as

obras eurocêntricas de matriz clássica. Assim, as expressões das comunidades africanas e indígenas são muitas vezes relegadas a categorias de arte sem técnica ou sem elaboração (Vargas, 2017).

No campo da música, essa desigualdade manifesta-se na valorização das formas clássicas e cartesianas em detrimento dos contextos musicais múltiplos e situados que caracterizam os povos afroindígenas (Barros, 2013). Contudo, é preciso enfatizar que tais povos detêm uma vasta pluralidade estética, técnica e poética, expressa em práticas diárias - tecelagem, cestaria, ornamentos corporais, colares, máscaras, instrumentos, danças, narrativas e tradições orais - que ultrapassam a noção de arte como entretenimento. Para essas culturas, a arte integra o ciclo vital, constituindo parte indissociável da existência e da cosmologia (Vargas, 2017).

Ao reconhecer a *sonoridades afroindígenas*, reconhecemos uma pedagogia sensível e ancestral do som: o gesto que toca, vibra e comunica está enraizado em cosmologias de reciprocidade. Essa concepção, que compreende a música como ser e não como objeto, aproxima-se das ideias de Vieira e Camargo (2023), quando afirmam que “as sonoridades são modos de existência, fluxos de memória e relação” (Vieira; Camargo, 2023, p. 118, *tradução nossa*). Assim, as vozes afroindígenas não apenas ressoam na floresta, mas também refazem o mundo - instaurando uma escuta que é ao mesmo tempo estética, ética e cosmopolítica.

Espetáculo teatral “Curupira: um ser inesquecível”: processo de criação da sonoridade amazônida

O espetáculo *Curupira: Um Ser Inesquecível*, do Movimento Cultural Desclassificáveis (Macapá-AP), foi remontado em 2014, com direção de Paulo Alfaia, para circulação no projeto Amazônia das Artes - Sesc Amapá. A montagem é adaptação do texto *O Curupira*, do autor amapaense Joca Monteiro - ator, professor, escritor, ilustrador, dramaturgo, contador de histórias e brincante da cultura popular amazônida, com trajetória destacada em teatro, circo e contação de histórias.

A escolha do texto atendeu à necessidade do grupo de alcançar um novo público: até então, as criações se apoiavam em dramaturgias voltadas ao teatro adulto (Martin Sherman, Jean Genet, Nelson Rodrigues, entre outros). Tratou-se, portanto, da primeira experiência do

coletivo com teatro infantojuvenil e, simultaneamente, da primeira montagem de um texto de artista local, autorizada pelo dramaturgo e centrada em lendas amazônicas.



Figura 1: Elenco do espetáculo Bent de Martin Sherman. Abaixo, da esquerda para a direita, Patrick, Taynara e Paulo. Acima, da esquerda para a direita, Sandro Brito, Danilo, Gabriel, Anderson Pantoja e Sandro Gemaque. Fonte: Acervo Movimento Cultural Desclassificáveis, 2008.

Em entrevista concedida em 2021 para esta pesquisa, o diretor Paulo Alfaia situa *Curupira - um ser inesquecível* no âmbito de uma trilogia, articulada ao conceito de “Amazonurbanidade”:

O espetáculo *Curupira: Um Ser Inesquecível* compõe a trilogia do Projeto Encantaria e seu processo criativo se deu a partir do fortalecimento do trabalho continuado de grupo. Entre rodas de conversa surgiu o conceito ‘Amazonurbanidade’ e a necessidade de se falar do universo amazônico (Alfaia, 2021).

A narrativa transcorre na floresta e convoca personagens míticos do imaginário popular amazônica, atravessados por experiências de encantaria e ancestralidade. No percurso de criação sonora, a equipe iniciou com um mapeamento de referências para as sonoridades da cena, a partir de materiais disponíveis - acervo pessoal, registros digitais, pesquisa em mídias - e, na sequência, migrou progressivamente para uma escrita ao vivo, em que instrumentos e objetos passaram a operar como vozes da floresta.

A figura da personagem “Boto” foi, então, concebida como presença fixa em cena, assumindo o papel de ator-sonoplasta: um performer que cria e executa, ao vivo, as partituras sonoras do espetáculo, em diálogo direto com as ações. O deslocamento metodológico - do playback para a execução ao vivo - responde ao horizonte estético do grupo e ao vislumbre de que a trilha não se limita à música gravada ou à atmosfera ilustrativa. Como sistematiza Chaves (2011), com base em diferentes criadores:

José Raphael Brito dos Santos; Anderson Gley da Costa Pantoja.

Curupira em cena: vocalidades, sonoridades e poéticas contracoloniais afroindígenas na Amazônia Amapaense. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 06, nº 02, julho-dezembro/2025 - pp. 121-148.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

[...] para Álvaro Rosacosta, qualquer som do espetáculo faz parte da trilha sonora. Nico Nicolaiewsky descreve de forma parecida que a trilha sonora ou o som do espetáculo é não apenas as músicas, como todos os barulhos e as vozes produzidas em cena. Flávio Oliveira expõe que trilha não é só compor a música de cena, aí entrando a questão da sonoridade, de investigação, de pesquisa. Por sua vez, Gustavo Finkler é conciso, ao responder que trilha sonora é qualquer ideia musical inserida em um contexto artístico. Para Arthur de Faria, dependendo do conceito do diretor, qualquer ambiente sonoro criado com o espetáculo é trilha sonora, enquanto Rafael Ferrari defende que, assim como a música cênica, trilha pode ser uma sonoplastia, pode ser um ruído. Segundo Johann Alex de Souza, o que as pessoas chamam de trilha, ele entende como música de cena, música para teatro, seja ela executada ao vivo ou gravada. Por fim, Adolfo Almeida Jr. conclui que a trilha sonora acaba sendo música (Chaves, 2011, p. 69).

A partir desse horizonte, passou-se a **reconhecer** os sons já existentes como, fala, passos, quedas de objetos, respirações, reações da plateia, como constitutivos da **dramaturgia sonora**, e não apenas como fundo. Como aponta Camargo, “todo som significa ou é passível de significar alguma coisa e transmitir alguma mensagem a alguém dentro da perspectiva da sonoplastia” (Camargo, 1986, p. 17).



Figura 2: Elenco do espetáculo Curupira Um Ser Inesquecível, da esquerda para a direita, Ingrid Hanna, Allan Gomes, Anderson Pantoja, Sandro Gemaque, Ana Paula Vilhena, Paulo Alfaia, Tonny Silo e Patrick Alves. Fonte: Acervo Movimento Cultural Desclassificáveis, 2019.

Assim, incitados por dúvidas e ideias constantes, iniciaram-se as investigações para as sonoridades deste espetáculo mitológico, juntamente com o que se observava nas indagações que cada atriz e ator do espetáculo - elenco constituinte nesta montagem na época - tinha como referência sobre a lenda amazônica das personagens presentes na narrativa, que são:

Boto (Anderson Pantoja), *Curupira* (Allan Gomes), *Matinta Pereira* (Ana Paula Pinheiro), *Poraquê* (Sandro Gemaque), *Pororoca* (Ana Paula Pinheiro), *Tarumã* (Thiago Gomes e Tonny Silo) e *Yara* (Ana Paula Vilhena).

A partir de então, foi necessária a realização de pesquisa aprofundada das lendas de cada personagem, já que todos fazem parte do imaginário popular e das lendas do Brasil, e mais especificamente das lendas do Amapá, como é o caso do personagem do *Tarumã* que faz parte de uma lenda exclusivamente amapaense, dando ênfase e destaque às histórias da mitologia amazônica, tal como nos aponta Alfaia (2021):

O objetivo principal é a valorização do patrimônio imaterial repetido nas nossas estórias, causos e mitologia amazônica. Criando uma encenação lúdica a partir da livre adaptação do texto do dramaturgo amapaense Joca Monteiro que propõe um jogo teatral a partir do resgate de nossas lendas e mitos (Alfaia, 2021).

O trabalho de sonoridade desenvolveu-se em **processo colaborativo**: as escolhas sonoras emergiam de improvisos dirigidos, das respostas corporais dos intérpretes e de ensaios que testavam **nuances de águas** calmas, correntezas, chuvas, tempestades, ou também, **pássaros, vento e folhagens**, de modo a deslocar soluções óbvias e abrir paletas timbrísticas. A opção pela **execução ao vivo** - em vez de trilhas pré-gravadas - ampliou a agência da escuta e alinhou-se à natureza do teatro:

Hoje com todos os recursos que existem, a sonoplastia ao vivo ainda é a forma ideal, a mais perfeita por se ajustar plenamente à natureza do teatro, que é uma arte que se realiza ao vivo, na presença do espetáculo, ao contrário da gravação, que soa sempre como um recurso artificial, ainda que possa ter seus méritos (Camargo, 1986, p. 11).

A **cenografia/espacialidade** da floresta operou como uma **cenografia sonora**, ou **cenografia acústica**, apontada como a organização espacial construída através de elementos audíveis que estruturam a percepção e ativam modos de relação entre corpos, objetos e ambiente. A noção de *cenografia sonora* ou *cenografia acústica* aparece associada às pesquisas sobre a função do som na conformação do espaço e na experiência perceptiva da cena. Pesquisadores como Brandon LaBelle (2010) e Barry Blesser & Linda-Ruth Salter (2007) exploram a ideia de que ambientes acústicos constituem arquiteturas sensoriais que organizam movimentos, relação entre corpos e presença.

Nesse sentido, árvores, cantos de pássaros, animais, águas em movimento, vento e o friccionar das folhas secas compuseram um campo acústico que não apenas ambientou a cena, mas orientou decisões composicionais ao longo das experimentações e ensaios. A ativação sensorial - ver, ouvir, tatear - constituiu uma **pedagogia da escuta** aplicada, conforme já

discutido, na qual o espaço é reconhecido como agente acústico que convoca presenças, escutas e dramaturgias.

Nesse contexto, recorremos à formulação de Marcos Chaves (2011), que define trilha como “tudo o que se escuta no teatro”, distinguindo entre trilha total - que abrange todos os sons presentes no acontecimento cênico - e trilha musical, centrada nas músicas de cena. Ao situarmos *Curupira* nesse entendimento ampliado, a trilha deixa de ser mero acompanhamento e passa a integrar o campo expandido das sonoridades da cena, incorporando as vozes da floresta, os timbres ambientais e as vibrações do espaço como matéria dramática.



Figura 3: Apresentação do espetáculo *Curupira Um Ser Inesquecível* na II Semana Amapaense de Teatro em 2019. Allan Gomes como Curupira (esquerda), Ana Paula Vilhena como Yara (chão) e Anderson Pantoja como Boto (ao fundo). Fonte: Acervo Movimento Cultural Desclassificáveis, 2019.

A ideia de manter a sonoplastia sendo executada por um personagem nos conduziu ao conceito de **ator-sonoplasta**, figura que permanece em cena, ao fundo central do palco, durante toda a trama. Nesse contexto, a sonoplastia assume **autonomia constitutiva**, manifestando-se como presença viva, como voz que se materializa no toque dos instrumentos executados ao vivo pelo personagem “Boto”, interpretado por Anderson Pantoja.

Essa proposição se expandiu ainda mais quando se decidiu que o personagem não teria falas, fazendo com que os sons e as músicas que ele executa se tornassem sua **própria voz personificada**. A sonoplastia, então, torna-se **dramaturgia sonora**, um corpo que dialoga e se faz presente ao longo de todo o percurso da encenação. Nas palavras do diretor, “a música era

o próprio pensamento da cena”, pulsando como linguagem que organiza e conduz a narrativa - tal como observa Alfaia (2021):

A sonoplastia sempre fez parte da encenação e processo de montagem do espetáculo. Então, nunca cogitamos a contratação de um músico. Desde a sua concepção já discutíamos a importância de se compor uma dramaturgia musical em que os sons da floresta estivessem em foco. Bem como, que a partitura musical dialogasse com a encenação. Tanto que o personagem é o Boto que executa as músicas. Em contrapartida, o ator/sonoplasta/personagem teve toda a liberdade de pesquisa e construção musical e interage permanentemente com os instrumentos atrelados aos personagens (Alfaia, 2021).

A pesquisa instrumental partiu de materiais e timbres **amazônidas**: pau-de-chuva, agogô de castanha, tambores de pele, carrilhão, berimbau, caxixi, apito de madeira, caixa de marabaixo, gaita de boca, meia-lua e tambor, entre outros - compondo uma **gramática timbrística** que ecoa a floresta.



Figura 4: Apresentação do espetáculo *Curupira Um Ser Inesquecível* na II Semana Amapaense de Teatro. Da esquerda para a direita, Allan Gomes - Curupira, Tony Silo - Tarumã, Ana Paula Vilhena - Yara e Anderson Pantoja - Boto. Fonte: Acervo Movimento Cultural Desclassificáveis, 2019.

Nos ensaios, sons, ruídos e experimentos foram costurados com o desenrolar da trama, sob o olhar da direção e em parceria com o elenco (Alfaia, 2021). Em paralelo, mapeou-se o

comércio local em Macapá-AP para identificar **instrumentos e objetos** adequados ao palco. O **dispositivo cênico-sonoro** incluiu, ainda, procedimentos corporais, como por exemplo, técnicas circenses para Curupira, palhaçaria para Yara, Poraquê, Tarumã e Pororoca, ajustando a **ludicidade** ao público **infantojuvenil**: “Entre os integrantes do elenco, alguns já vinham de experimentos teatrais com o palhaço, clown e números circenses. O que facilitou a construção dos personagens e a ludicidade já que a montagem se tratava de espetáculo infantojuvenil” (Alfaia, 2021).

As técnicas circenses e de palhaçaria, entrelaçadas às interferências sonoras do ator-sonoplasta, instauravam na criação uma tessitura de **vozes corporais e instrumentais**. Cada som tornava-se impulso de movimento, cada respiro, um gesto de presença - do primeiro passo do ator ao adentrar o palco até o último toque do tambor que antecede as palmas da plateia.

Um dos momentos mais emblemáticos é o da **morte das personagens**, que se repete como rito e pergunta. O primeiro a tombar é o **Curupira**. Ele brinca entre os seres mitológicos da floresta, sobe no **Tarumã**, toca os cabelos de **Yara**, mergulha nas ondas da **Pororoca**, tenta se aproximar do **Poraquê**. Corre, salta, dá cambalhotas e, de súbito, cai no chão - morto - ao som de uma **batida grave de tambor** que ecoa como coração da mata.

Os demais personagens, inclusive o **Boto** - o ator-sonoplasta -, percebem o ocorrido e, em uníssono, irrompem na pergunta que se tornará refrão trágico da peça: **“Mataram o Curupira. Quem matou o Curupira?”** Essa questão retorna a cada morte, sempre precedida pela mesma batida grave do tambor, instaurando uma partitura rítmica de morte e renascimento. A execução das sonoridades e dos instrumentos, nesse contexto, configura-se como **pesquisa laboratorial contínua**, uma escuta em processo tal como destaca Alfaia (2021):

Acreditamos que, como o espetáculo está vivo e em processo de experimentação permanente - seja com novos atores/performers/músicos -, nunca será uma partitura musical acabada. Mas, no que foi proposto como encenação, alcançou seu objetivo e sempre estará aberta a ampliar seu processo investigatório, tendo a musicalidade como um caminho de pesquisa dramatúrgica (Alfaia, 2021).

Outro fator indispensável para a pesquisa de sonoridades do espetáculo emergiu quando realizamos uma **visita de campo à floresta**, realizada em dois espaços naturais acessíveis à equipe: a área externa do Sesc Amapá, localizado na Rua Jovino Dinoá, 4311, bairro Beírol, Macapá-AP, e a área externa da Associação dos Servidores Municipais do

Amapá, localizado também na Rua Jovino Dinoá, 4429, bairro Beírol, Macapá-AP, localidades que apresentam grande quantidade de árvores, solo de mata e abundância de folhas secas.

Esses ambientes foram escolhidos como laboratório vivo do processo criativo, permitindo observar, testar e selecionar materiais sonoros presentes na floresta amazônica e incorporáveis à cena. A metodologia adotada envolveu caminhadas exploratórias, exercícios de escuta atenta, coleta de materiais e registro acústico, procedimentos fundamentais para aproximar a dramaturgia sonora da experiência real de atravessamento da mata.

Durante essa visita, o ator-sonoplasta realizou a seleção das folhas secas, adotando como critério principal o nível de umidade: quanto mais secas, mais intenso e nítido o som de quebra quando pressionadas sob os pés. Esse critério orientou a escolha do material cenográfico e a construção do entorno acústico do espetáculo. Inicialmente, as folhas foram utilizadas no palco em conjunto com um microfone unidirecional (cardioide/supercardioide), possibilitando captar e modular o som dos passos em cena, reforçando a sensação de caminhada por um chão de floresta a cada deslocamento dos personagens.

A partir dessas experimentações, as folhas secas passaram a integrar simultaneamente a cenografia e a partitura sonora como uma espécie de voz de chão: o estalo característico - o “créks” - tornou-se um índice acústico que situava a ação dramática, ativava camadas de sentido e convocava o público a escutar a floresta. Mesmo em apresentações posteriores, realizadas sem recursos de captação sonora, manteve-se o uso das folhas secas, preservando sua função estética e acústica e garantindo a continuidade desse efeito dramático.

O processo, desenvolvido sempre em diálogo coletivo, envolveu testes sucessivos, discussões e decisões compartilhadas entre os integrantes da equipe. Essa dinâmica colaborativa foi indispensável para a organicidade da cena e para a fluidez entre os elementos do espetáculo, articulando espaço, corpo e sonoridades no desenvolvimento da criação. Como sintetiza a seguinte citação:

O ideal é o processo em que o compositor acompanha toda a evolução da criação - personagens, movimentação, cenário, figurino - sendo parte efetiva do trabalho, e não alguém apartado que “compõe em casa” apenas com as próprias ideias; há toda uma rede de pessoas e saberes em jogo (Chaves apud Ferrari, 2011, p. 50).

Esse trabalho conjunto - feito de trocas, dúvidas e descobertas - também ativou memórias orais e experiências pessoais do elenco com mitos e lendas amazônicas. Ao compartilhar narrativas de infância e escutas do território, valorizamos a tradição oral e abrimos espaço para que o público produzisse seus próprios sentidos. Afinal, “o espectador

exerce papel essencial na recepção dos signos”, e, conforme suas vivências, meio social, escolaridade e até o ânimo do dia, tenderá a outros significados, muitas vezes em registro íntimo (Carvalho, 2015, p. 18).



Figura 5: Apresentação do espetáculo Curupira Um Ser Inesquecível na II Semana Amapaense de Teatro em 2019. Anderson Pantoja como Boto. Fonte: Acervo Movimento Cultural Desclassificáveis, 2019.

O objetivo de trazer a floresta para a cena por múltiplos meios - inclusive pelas sonoridades - consolidou a presença do ator-sonoplasta do início ao fim do espetáculo. É ele quem convoca e faz ouvir as vozes da mata por meio de instrumentos e objetos, ativando cada personagem com um timbre específico, análise detalhada nas seções seguintes. Nesse regime, o “Boto” instala-se como entidade-persona por onde irrompem as vozes da floresta, regendo a maestria das sonoridades que atravessam toda a trama.

Personagens e instrumentos: a voz-entidade de cada persona

Personagem Boto: voz-entidade gaita

O Boto é o encanto que veste corpo de homem para indicar à cidade que o desejo também é um rio. A lenda do Boto nos conta que ele surge nas noites de lua cheia, ou durante as festas ribeirinhas, vestindo roupa branca e chapéu para esconder o furo no alto da cabeça. Costuma perseguir mulheres que viajam em igarapés, lagos e rios, tentando virar a canoa onde elas se encontram - sobretudo quando estão grávidas ou menstruadas.

Há, nessa narrativa, uma camada sombria de **abusos e tabus**, uma pedagogia do medo que ecoa o machismo entranhado nas crenças populares. O Boto é sedutor e violento, encantador e predador: leva as mulheres para o fundo do rio, onde tudo é silêncio e fascínio (Pereira, 2001).

O instrumento escolhido para este personagem foi a **gaita de boca** - instrumento de sopro feito de latão, plástico e cobre, capaz de misturar acordes e notas num só sopro. A gaita figura o **encantamento e o feitiço** do personagem: o charme que embriaga, o rastro de vento que passa pela beira do rio e deixa no ar o perfume do perigo.

Como o Boto não possui falas no espetáculo, sua presença é marcada pela **voz da gaita**, que o anuncia e o acompanha. Sempre que seu nome é citado, o som da gaita irrompe em cena como um **fluxo de fascinação**, lento e hipnótico - um sopro de água e desejo, onde o encantamento se mistura ao medo.

Personagem Yara: voz-entidade carrilhão

A Yara é o espelho da lua nas águas, canto e feitiço de todas as belezas que a floresta sonha. A lenda de Yara é uma das mais conhecidas da Amazônia. Dizem que ela vive nas águas profundas, entre rios e espelhos de luar. Seu canto é doce e perigoso: encanta os homens e os arrasta para o fundo dos rios, onde o silêncio tem corpo de espuma. Muitas vezes confundida com a Mãe-d'Água, Yara é também chamada de **Boto Fêmea**, guardando o poder inverso daquele que seduz as mulheres. É a **Vênus das águas**, ninfa delirante que mistura ternura e vingança.

Conta a tradição que Yara foi uma guerreira admirada pelo pai, um pajé, o que despertou inveja nos irmãos. Ao descobrir o plano deles para matá-la, Yara os matou primeiro e fugiu. O pai, tomado de desespero, a encontrou e a lançou ao rio, que a acolheu. Mergulhada nas águas, Yara se transformou em **sereia** - seu canto, desde então, ecoa sobre os rios Negro e Solimões, lembrando que da dor também pode nascer beleza (Pereira, 2001).

O instrumento escolhido para representar essa personagem foi o **carrilhão** - uma barra de madeira com sinos metálicos que, ao serem percutidos, produzem sons ascendentes ou descendentes, como gotas que caem em ritmo de encantamento. Seu timbre suave e cristalino traduz o feitiço da Yara: a doçura que seduz, o brilho que hipnotiza.

Em cena, o som do carrilhão se entrelaça à voz da atriz, que fala e canta em um mesmo gesto, misturando fala humana e vibração metálica. Entre as notas cintilantes, a Yara respira - e sua respiração é canto, feitiço e correnteza.

Personagem Pororoca: voz-entidade pau-de-chuva

A Pororoca é o rugido do encontro, o instante em que o rio e o mar se reconhecem e colidem. A lenda da Pororoca nasce do encontro entre a calma e a fúria das águas. Conta-se que, nos tempos antigos, os rios corriam serenos, e as canoas deslizavam em sossego. Até o dia em que uma família de encantados teve sua canoa - chamada **Jacy** - roubada. Revoltados, convocaram Correnteza, Rebojo, Vazante, Enchente, Preamar, Maré Morta, Maré Viva, Lagos, Lagoas, Igarapés, Rios e Baías. Daquela reunião nasceu a **Pororoca**: força de vingança que despedaça margens, derruba árvores e parte ilhas ao meio. Desde então, ninguém mais encontrou Jacy (Pereira, 2001).

O instrumento escolhido para representar essa entidade foi o **pau-de-chuva**, confeccionado em bambu, com sementes que se movem em espiral por dentro do tubo, fazendo soar o rumor da chuva. O som que cai - lento, rítmico e contínuo - evoca a memória do encontro entre o rio e o mar, essa linha turbulenta onde a Amazônia respira sal e doce ao mesmo tempo.

A **Pororoca** é corpo inquieto: balança o tronco para frente e para trás, como quem carrega no corpo a pulsação das águas. O ator que a encarna dança com o ritmo do rio em fúria, como se todo o chão tremesse sob seus pés. Ao final do processo, acrescentamos o **chocalho de tucumã**, que dialoga com o pau-de-chuva: os dois tocam juntos, entrelaçados como correntezas em rotação. O som se espalha pelo palco como um **bailado infundável**, onde cada gota tem voz e cada ruído se faz mar.

Personagem Poraquê: voz-entidade tambor

O **Poraquê** é o raio que habita o rio. Caçador valente, guerreiro das margens do Amazonas, sua força era motivo de espanto entre os membros das festas e rituais comunitários. Ambicioso, desejava dominar todos os elementos - o fogo, a água, o vento - até tornar-se o maior guerreiro da terra.

Tentou controlar o fogo, mas foi vencido pelas labaredas. Buscou domínio sobre as águas, e Yara, em resposta, enviou-lhe a Pororoca, que o derrubou com fúria. Ainda insatisfeito, o guerreiro subiu em um redemoinho e tomou das mãos do deus trovão um **relâmpago emprestado**. Com ele, matou inimigos e espalhou medo.

Mas ao lavar sua arma ensanguentada no rio, o raio o atingiu - e o homem tornou-se peixe: o **Poraquê**, criatura elétrica que se defende disparando choques, guardando no corpo a lembrança de sua queda (Pereira, 2001).

O instrumento escolhido para representá-lo foi o **tambor artesanal**, confeccionado em latão e pele de animal. Sua vibração profunda evoca o som do trovão. No processo de criação, o tambor não era percutido com força, mas **arranhado com as unhas** sobre o couro, produzindo um som tenso, rasgado, semelhante à corrente elétrica que percorre o corpo do personagem.

Em cena, o **Poraquê** não apenas toca o tambor - ele o escuta. O som vibra nele como se viesse de dentro, e cada arranhão é um lampejo, uma descarga que atravessa o espaço. Assim, a sonoplastia deixa de ilustrar o mito para se tornar **corpo sonoro**, gesto elétrico, pulsação ancestral.

Foi um desafio criar a estrutura sonora desse personagem: o som do espanto, o ruído do poder, a lembrança do raio. Mas a busca era essa - transformar o instrumento em corpo e o corpo em som, fazendo do **tambor** o lugar onde o trovão repousa.

Personagem Tarumã: voz-entidade agogô de castanha

O **Tarumã** é o tronco que anda, a árvore que lembra. Conta a lenda que, há muitos anos, em uma pequena aldeia às margens do rio Calçoene, no Amapá, vivia **Ubiraci**, jovem sábio que conhecia os ventos, os peixes e as árvores. Certo dia, caminhando pela floresta, viu a mais bela mulher que seus olhos já haviam tocado. Ela se foi como um relâmpago, e Ubiraci passou a vida a procurá-la.

Quando finalmente entendeu que sua amada vivia refletida na lua, mergulhou no rio para alcançá-la. Mergulhou tanto que o corpo se perdeu na correnteza, e o espírito se fixou no leito do rio. O deus Tupã, comovido, transformou-o em árvore - uma árvore que, à noite, quando a maré sobe, se desprende do solo e navega contra a correnteza (Pereira, 2001).

Os irmãos de Ubiraci, temendo o mistério, cortaram-lhe o corpo e deixaram apenas o tronco. Desde então, o Tarumã vaga entre os rios como lembrança e advertência - o tronco que se move, o corpo que não se resigna.

O instrumento escolhido para representar essa entidade foi o **agogô de castanha**, feito de um pedaço de madeira com duas cascas de castanha-do-pará. Cada casca tem um corte paralelo à madeira, permitindo que, ao ser tocado com uma baqueta, produza sons graves e secos, como o **passo das árvores** sobre o chão.

A escolha não foi apenas técnica: o som do agogô de castanha traduz a própria ideia de madeira viva, enraizada e ao mesmo tempo viajante. Em cena, o personagem **Tarumã** caminha com os pés que soam - as castanhas ecoam o compasso de um corpo vegetal, e o palco torna-se floresta.

A princípio, o Tarumã representava o arquétipo do indígena, mas, com o avançar do processo, ele se desdobrou em algo mais amplo: um **ser liminar**, híbrido, atravessado por natureza e espírito. Seu figurino em tons terrosos e a sonoridade do agogô instauram a presença das **árvores andantes da Amazônia**, entidades que se movem em silêncio e falam pela vibração.

O som do **agogô de castanha** é, portanto, a voz da madeira: grave, ancestral, compassada. Uma voz que não precisa de boca para dizer o que sente - basta o ritmo para lembrar que, na Amazônia, até o tronco respira.

Personagem Matinta Pereira: voz-entidade caixa de marabaixo

A **Matinta Pereira** é o vento que fala. Dizem que seu assobio atravessa a noite como um fio de navalha, cortando o silêncio e o sono dos vivos. É uma ave encantada, um ser de múltiplas formas: ora se transforma em mulher velha, de roupas negras e olhar de brasa, ora em sombra ou em pássaro de canto triste. Seu grito - “Matinta Perêra...” - ecoa nas esquinas, nas pontes e nas copas das árvores, trazendo medo e fascínio (Pereira, 2001).

Em cena, **Matinta** carrega o peso e a sabedoria das anciãs. Seus cabelos são fios de palha seca, seu corpo curvado sustenta o cajado como se fosse o próprio eixo do tempo. Os outros personagens a reverenciam, pois nela habita o mistério: quem escuta sua voz pode ser escolhido para herdar sua maldição.

O instrumento que dá corpo à sua presença é a **caixa de marabaixo**, fabricada em madeira, cordas e couro de animal - instrumento de celebração e resistência das comunidades afroindígenas do Amapá. O **marabaixo**, manifestação de origem africana, canta o Divino Espírito Santo e a Santíssima Trindade, alternando entre a parte sagrada com missas e ladainhas, e a parte profana com bailes e danças.

A sonoridade da caixa foi escolhida para evocar a força telúrica e ritual de Matinta. Seu toque marca o prenúncio da tempestade - trovões, ventos, chuva. Cada batida é uma **invocação**, uma reverberação da voz do tempo. Quando Matinta entra em cena, o tambor ecoa como trovão e o ar muda de densidade. O público reconhece a chegada do sagrado.

O ritmo da **caixa de marabaixo** dialoga com o imaginário do corpo envelhecido que carrega o saber ancestral: seus golpes são pausados, graves, como passos firmes na lama depois da chuva. É o som da autoridade da floresta - aquele que faz calar os outros sons. Na Amazônia, quando o vento sopra e as folhas estremecem, muitos dizem: “**Matinta está passando**”. No palco, essa passagem ganha voz.

Personagem Curupira: voz-entidade apito

O **Curupira** é o menino que guarda o segredo das matas. Tem os pés virados para trás, o corpo coberto de pelos avermelhados e o riso travesso de quem conhece todos os caminhos e todos os enganos. Nas histórias trazidas pelos mais velhos, ele aparece e desaparece ao sopro do vento, confundindo caçadores, virando-lhes o rumo, salvando bichos, enganando os homens que ousam ferir a floresta (Pereira, 2001).

Visto pelos colonizadores como demônio ou espírito maligno, o **Curupira** é o **guardião da mata**, uma criança divina que protege o equilíbrio da vida. Em cena, o personagem conserva esse duplo - o lúdico e o sagrado, o travesso e o protetor.

O instrumento escolhido foi o **apito indígena**, conhecido como *pio de passarinho*. Feito em madeira ou osso, seu som imita o canto de aves como o chororó ou a perdiz, podendo variar entre tons graves e agudos conforme os furos laterais são tapados ou liberados. O **apito** é o sopro do alerta: anuncia o perigo, chama o grupo, previne a ameaça. No espetáculo, cada sopro é um aviso do Curupira - um chamado à atenção, um pedido de escuta.

Ao tocar o apito, o ator não apenas emite um som; ele convoca o **espírito da floresta**. O gesto do sopro torna-se respiração partilhada entre humano e natureza. O som se propaga

pelo espaço como se a própria mata respirasse junto. Por ser o personagem principal, o *Curupira* representa o todo - a floresta inteira. Por isso, o apito não é apenas um instrumento, mas um **órgão de comunicação entre mundos**, entre o visível e o invisível.

Em cena, o personagem brinca: corre, gira, dá cambalhotas, toca o chão com as mãos. Seu corpo é uma ventania. O som do apito acompanha seus movimentos, costurando ritmo e respiração, até que o público sinta - mais do que ouça - a presença desse menino-feitiço.

O *Curupira* não fala; ele **assovia**. E é nesse assovio que reside sua palavra ancestral - uma fala sem idioma, mas plena de sentido. O sopro é sua escrita no ar, o som é sua pegada invertida.

A floresta ecoa voz: sonoridades, vocalidades e contracolônialidades em criação

Os sons, as vozes e os sopros que atravessaram o espetáculo *Curupira - um ser inesquecível* continuam a reverberar para além da cena - como um chamado à escuta, uma pedagogia em movimento e um convite à criação coletiva.

No processo de criação de *Curupira*, o som deixou de ser ilustração para tornar-se **matéria viva de dramaturgia**. As vozes humanas e não humanas, os instrumentos de castanha, metal e bambu, os ruídos do vento e das folhas secas - tudo compôs uma escrita de presença, uma **oralitura cênica** que uniu corpo, ambiente e ancestralidade.

A sonoridade amazônida afroindígena se constituiu como uma **pedagogia da escuta**: prática que ensina a ouvir o tempo, a coexistir com o ruído, a reconhecer no som o gesto da floresta. As experiências vividas no processo confirmam que a cena amazônida é, por natureza, **contracolônial**. Ela recusa a hierarquia entre humano e não humano, palavra e ruído, corpo e instrumento. Cada som, cada respiração e cada silêncio se convertem em gesto político de presença - uma forma de resistência sensível diante das lógicas de apagamento. O teatro, nesse contexto, torna-se um **território de coexistência afroindígena**, onde os rios, as árvores, os tambores e as vozes se escutam mutuamente.

A cada sopro do apito, a cada pulsar da caixa de marabaixo, a cada ressoar do pau-de-chuva, o teatro amazônida reafirma sua potência de reinvenção do sensível. Mais do que uma estética, trata-se de uma **ética da escuta**: escutar o chão, as águas, os ventos e os corpos;

deslocar o protagonismo da fala para a vibração, do discurso para a presença, do texto para o som.

Em tempos de destruição e silenciamento da floresta, as sonoridades afroindígenas recordam que o teatro pode ser também um ato de cura e reencantamento. Através delas, compreendemos que toda criação é uma forma de escuta - e que toda escuta, quando verdadeira e compartilhada, é um gesto de resistência e de vida.

Referências

- ALFAIA, Paulo. *Entrevista concedida a Raphael Brito e Anderson Pantoja*. Macapá, 2021.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo/Campinas: Hucitec/UNICAMP, 1995.
- BARROS, Fabiano Tertuliano de. *A humanização dos mitos e lendas amazônicos na dramaturgia amazônica*. Brasília: Editora UnB, 2013.
- BERGSON, Henry. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BLESSER, Barry; SALTER, Linda-Ruth. *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- BISPO, Antônio. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI/UFBA, 2015.
- CAMARGO, Roberto Gill. *A sonoplastia no teatro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.
- CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. Sorocaba, SP: TCM-Comunicação, 2001.
- CARVALHO, Ana. O espectador e o sentido na cena contemporânea. *Revista Voz e Cena*, Brasília, v. 1, n. 2, p. 10-22, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena>. Acesso em: 15 out. 2025.
- CASTILHO, Jacyan. A musicalidade da cena. *Revista Repertório: Teatro & Dança*, ano 11, n. 11, p. 20-25, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4318>. Acesso em: 22 mar. 2023.
- CHAVES, Marcos Machado. *A trilha sonora teatral em pauta: experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- DIAS, Joseli. *Mitos e lendas do Amapá* 3. ed. Macapá: Edição do autor, 2006.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL/MEC, 1973.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LABELLE, Brandon. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York: Bloomsbury, 2010.

LIGNELLI, César. Sonoplastia e/ou entorno acústico: seu lugar na cena teatral. *Portal ABRACE*. Disponível em: <https://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Cesar%20Lignelli%20-%20Sonoplastia%20e-ou%20entorno%20acustico%20seu%20lugar%20na%20cena%20teatral.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2018.

LIGNELLI, César. Sonoplastia: breve percurso de um conceito. *Revista Ouvir OU Ver*, Uberlândia, v. 10, n. 1, p. 142-150, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32065/17318>. Acesso em: 14 mar. 2019.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do rosário entre a cena e o rito*. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.

PACHECO, Agenor Sarraf. Cosmologias afroindígenas na Amazônia marajoara. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, v. 44, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10219>. Acesso em: 9 abr. 2022.

PEREIRA, Franz Kreüter. *Painel de lendas & mitos da Amazônia*. Belém: Edição do autor, 2001.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A música no jogo do ator meyerholdiano*. Trad. Roberto Mallet (2019). In: PICON-VALLIN, Béatrice. *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*. Paris: Laboratoires d'Études Théâtrales de l'Université de Haute Bretagne, 1989.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Música e cosmologia na Amazônia indígena: um estudo comparativo*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

PONTES, Fernanda; MALETTA, Tiago. Dramaturgias da escuta: processos colaborativos em criação cênica. *Revista Voz e Cena*, Brasília, v. 4, n. 1, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena>. Acesso em: 15 out. 2025.

PRIOLLI, Maria Luísa de Mattos. *Teoria musical: princípios básicos da música*. 11. ed. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas Ltda., 2001.

RODRIGUES, Anderson Luiz Cardoso. A complexidade da cultura amazônica e seu reflexo para a organização e representação da informação. *AtoZ: novas práticas em informação e conhecimento*, Curitiba, v. 1, n. 2, p. 10–25, jan./dez. 2012. Disponível em: <https://www.atoz.ufpr.br/>. Acesso em: 1 fev. 2023.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SOUZA, Luís Otávio Carvalho Gonçalves de. Aspectos da sonoplastia no teatro. *Revista Ouvir OU Ver*, Uberlândia, n. 1, ano 1, p. 95–103, 2005. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/download/29/57/206>. Acesso em: 4 abr. 2020.

TRAGTENBERG, Lívio. *Música em cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VARGAS, Haloisio Mozzer. *Etnomusicologia guaraní na escola indígena em aldeia “Três Palmeiras”*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Ciências Biológicas) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

VIEIRA, Cláudia; CAMARGO, Roberto Gill. Pedagogias sonoras: o ator e a escuta do espaço. *Revista Voz e Cena*, Brasília, v. 3, n. 2, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena>. Acesso em: 15 out. 2025.

Artigo recebido em 16/10/2025 e aprovado em 13/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.60069>

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

¹ José Raphael Brito dos Santos - Ator, performer, diretor e produtor cultural. Graduado em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA, 2012). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU, 2015). Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA, desde 2023), com intercâmbio nacional de estágio doutoral na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2024). É professor efetivo do Curso de Teatro Licenciatura, na área de Interpretação Teatral, da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), desde 2015, em que também coordenou o curso entre 2017 e 2019. Atuou ainda como docente nos cursos de Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos e em Estudos Culturais e Políticas Públicas (UNIFAP). Integra, desde 2025, o GIPE-Corpo (Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão das Corporeidades e(m) Ecoperformance, CNPq/IHAC-UFBA). É membro avaliador do corpo editorial da Revista IACÁ: Artes da Cena (UNIFAP), tendo organizado o Dossiê Temático Poéticas do Corpo em 2020. Produziu e dirigiu mais de 40 trabalhos cênicos, incluindo espetáculos, desmontagens, performances e experimentos. Sua trajetória como artista-pesquisador inclui participações em grupos teatrais como Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta, Xibé Cia. Cênica, Factual Experimentações Cênicas e Grupo Drao Teatro da (in)constância. É cofundador do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho (São Luís/MA, 2010 a 2021) e do grupo Frêmito Teatro (Macapá/AP, desde 2017), com o qual já circulou com o espetáculo Lugar da Chuva por sete estados brasileiros (Amapá, Pará, Amazonas, Acre, Maranhão, Rio de Janeiro e São Paulo). Desde 2020, integra a Associação Gira Mundo de Arte, Cultura e Educação e atua como conselheiro artístico-pedagógico da Residência Artística Amazônica TECNO BARCA, sediada no Arquipélago do Bailique, no estado do Amapá. Áreas de atuação: interpretação e estados de presença do ator; poéticas do corpo; desmontagem; arte e contracolonialidade; processos amazônidas nas artes da cena; poéticas e cosmologias artísticas afroindígenas. raphaelbrito@unifap.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1515053383923101>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1648-2943>

José Raphael Brito dos Santos; Anderson Gley da Costa Pantoja.

Curupira em cena: vocalidades, sonoridades e poéticas contracoloniais afroindígenas na Amazônia Amapaense. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 06, nº 02, julho-dezembro/2025 - pp. 121-148.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱⁱ Anderson Gley da Costa Pantoja - Artista/Pesquisador/Docente, com experiências em Artes Cênicas, com ênfase em Teatro, atuando principalmente no seguinte tema: teatro; música; ritmo; ritmicidade; UNIFAP. Ator, músico, sonoplasta, cantor e palhaço, com vasta experiência. Leituras em Cena: Auto da Compadecida - Movimento Cultural Desclassificáveis (Texto: Ariano Suassuna. Personagem: Padre. Direção: Paulo Alfaia. Julho de 2003). A Bruxinha que Era Boa (Texto: Maria Clara Machado. Personagem: Bruxa-chefe. Direção: Sandro Brito. Projeto Dramaturgia/2009). Espetáculos: Espetáculo Engel - Movimento Cultural Desclassificáveis. (Texto: Bent, de Martin Sherman. Personagens: Homem Loiro, Wolf e Soldado da SS; Direção: Paulo Alfaia. Novembro de 2008 - Fevereiro de 2009). Espetáculo Engel - Projeto III Aldeia de Artes Sesc. Movimento Cultural Desclassificáveis. (Texto: Bent, de Martin Sherman; Personagens: Homem Loiro, Wolf e Soldado da SS; Direção: Paulo Alfaia. Agosto de 2008). Sem Dizer Adeus - Projeto V Aldeia de Artes Sesc. Parceria Quimera CIA de Teatro e Movimento Cultural Desclassificáveis. (Texto: Rosa Rente. Função: Editor de Imagens. Direção Paulo Alfaia. Novembro de 2010). Desclassificáveis - Projeto V Aldeia de Artes Sesc. Movimento Cultural Desclassificáveis. (Texto: Livre adaptação do universo de Jean Genet. Direção: Paulo Alfaia. Função: Sonoplastia. Novembro/2010). O Fascinante Circo Gira Mundo, experimentos em torno do universo dos Palhaços Clássicos 2010; Um Batuque para Macapá-Companhia Supernova Teatro Experimental - Projeto Volta às Aulas da Fundação de Cultura - Prefeitura de Macapá. Agosto/2013. Cia Circo Teatro Uma Trupe de 3 5 CAPTTAÇÃO - Mostra Livre de Teatro de Rua. Julho/2013. Novo Amapá - Companhia Supernova Teatro Experimental e Grupo Eureka. Janeiro/2014. Uma Trupe de 3 - Companhia Circo/Teatro Uma Trupe de 3 Mostra de Teatro de Rua em homenagem aos 256 anos de Macapá. Fevereiro/2014. Curupira Um ser inesquecível (Participou do circuito AMAZÔNIA DAS ARTES SESC em 2014). TO-Quartos Experimentação Cênica para a disciplina de Leitura e Interpretação de Textos no Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Amapá UNIFAP; 2016. O Cárcere Uma Trupe de 3 Experimentação Cênica; Direção: Sandro Brito. Abril/2016. Participou da pesquisa e montagem do espetáculo 'A Lenda das Três Palmeiras', em Macapá/AP, onde atuou como ator, cantor e contador de histórias em 2023, pelo Sesc Amapá, da circulação Sesc Amazônia das Artes, em oito (8) capitais do Norte e Nordeste (Palmas TO, Rio Branco AC, São Luís MA, Macapá AP, Manaus AM, Boa Vista RR, Teresina PI e Cuiabá MT) e interior de Rondônia (Ji Paraná RO). Professor de Artes na Escola Estadual Professor Mário Quirino da Silva na rede estadual de ensino do Estado do Amapá. andersoncpantoja@gmail.com.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0673786940553058>
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8710-3394>

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

